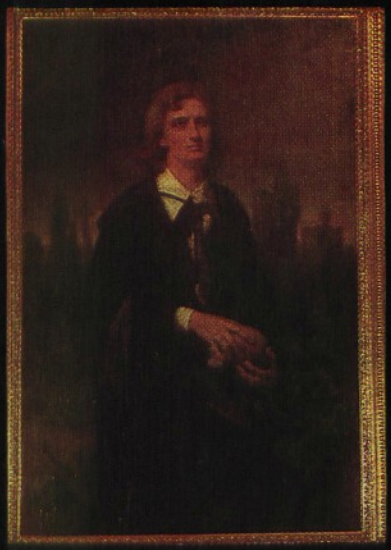
Polska
Akademia
Nauk
Instytut
Sztuki

# Dzieje teatru polskiego

# Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX wieku



Dzieje teatru polskiego ujęto w ośmiu tomach.

Okres pierwszy dotyczący dramatu i teatru staropolskiego (od średniowiecza po czasy saskie) przygotowuje IBL PAN, natomiast IS PAN kończy prace nad 5-tomową edycją, obejmującą czasy nowsze (od powstania sceny narodowej w r. 1765 po lata ostatnie).

Niniejszy tom zawiera przegląd najważniejszych zjawisk życia teatralnego na ziemiach polskich pod trzema zaborami w okresie od powstania styczniowego do schyłku XIX wieku. W każdym zaborze, a nawet w poszczególnych miastach, życie teatralne kształtowało się odmiennie, mimo więzi ideowych łączących wszystkie sceny. W Warszawie np. ożywienie na tym polu zaczyna się około r. 1865. Poszczególne etapy działalności dużych ośrodków teatralnych w Galicji i zaborze pruskim — takich jak Kraków, Lwów czy Poznań — przypadają na różne lata. Mimo odrębności natury politycznej dostrzec można wspólne tendencje i cele polskiego życia teatralnego we wszystkich trzech zaborach, przejawiające się choćby w repertuarze, dla którego granice podziału terytorialnego nie były tak wyraźne. Grano wiele sztuk obcych współczesnych, a także klasykę obcą i rodzimą.

# Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX wieku

II 1.264543

Teatr
polski
od 1863 roku
do schyłku
XIX
wieku

Polska
Akademia
Nauk
Instytut
Sztuki

# Dzieje teatru polskiego

pod redakcją
Tadeusza Siverta

tom III

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

# Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku

Warszawa 1982

Kolegium Redakcyjne

Maria Olga Bieńka (sekr. red.), Ewa Heise, Zbigniew Jabłoński, Jacek Lipiński, Stanisław Marczak-Oborski, Tadeusz Sivert, Roman Taborski, Karyna Wierzbicka-Michalska

Redakcja naukowa

Tadeusz Sivert, Ewa Heise

Wybór zdjęć (do rozdziału o teatrach warszawskich)
Piotr Jerzy Domański

Obwolutę, okładkę, wyklejki i stronę tytułową projektował
Zygmunt Ziemka

Redaktor
Alicja Parol

Opracowanie typograficzne i techniczne
Janusz Malinowski

Korektor
Zespół

© Copyright
by Państwowe Wydawnictwo Naukowe
Warszawa 1982

ISBN 83-01-01365-6

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Wydanie pierwsze. Nakład 5000+250 egzemplarzy.
Arkuszy wydawniczych 58,5. Arkuszy drukarskich 53,5.
Papier ilustracyjny klasy III 80 g, 61×86 cm.
Złożono na linotypie krojem pisma Times.
Oddano do składania w czerwcu 1979 roku.
Podpisano do druku w czerwcu 1982 roku.
Druk ukończono w lipcu 1982 roku.
Zamówienie nr 548/11/80. L-13.

Drukarnia im. Rewolucji Październikowej w Warszawie

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001015126045

# Od Redakcji

W I tomie *Dziejów teatru polskiego* wstęp redakcyjny zapoznał Czytelników z koncepcją całości pięciotomowego dzieła przygotowywanego przez Instytut Sztuki PAN. Tutaj wypada pokrótce przekazać niezbędne informacje dotyczące tomu III.

Obejmuje on dzieje teatru polskiego pod trzema zaborami po powstaniu styczniowym, doprowadzone do schyłku XIX wieku. W każdym zaborze, a nawet w poszczególnych miastach, życie teatralne kształtowało się odmiennie, mimo więzi ideowych łączących wszystkie teatry. W Warszawie np. ożywienie na tym polu zaczyna się około 1865 roku i przez wiele lat nie słabnie. Znaczniejsze ośrodki prowincjonalne formują się w różnych okresach. Łódź zdobywa się na stały teatr w 1888 roku, Lublin walczy o własną scenę pod koniec XIX wieku. Poszczególne etapy działalności dużych ośrodków teatralnych w Galicji i zaborze pruskim — takich jak Kraków, Lwów czy Poznań — przypadają na różne lata. Nie sposób więc ustalić wspólną periodyzację dla wszystkich teatrów polskich drugiej połowy XIX wieku.

Dzieje teatru polskiego ze względu na odrębności natury politycznej ujęto w ramy trzech zaborów, poświęcając każdemu z nich oddzielną część pracy, Czytelnik dostrzeże jednak z łatwością wspólne tendencje i cele polskiego życia teatralnego we wszystkich zaborach. Tendencje te przejawiają się chociażby w repertuarze, dla którego granice podziału politycznego kraju nie były tak wyraźne. Repertuar ten najczęściej opierał się na sztukach obcych, w znacznej mierze były to francuskie komedie bulwarowe cieszące się dużym powodzeniem. Nic też dziwnego, że polscy autorzy próbowali je naśladować jako wypróbowane wzory techniki scenopisarskiej. Ale utwory swoje wypełniali oczywiście treścią rodzimą. Teatry w kraju sięgały również do klasyki polskiej i obcej. Polskie sztuki roman-

tyczne zaczął systematycznie wprowadzać na scenę krakowską Stanisław Koźmian, korzystając z większej swobody politycznej w Galicji. Poza nielicznymi wyjątkami nie docierały one do scen warszawskich.

Przedstawienia operowe wiązały się przede wszystkim z repertuarem włoskim, zwłaszcza że na warszawską scenę sprowadzano wielu śpiewaków włoskich. Nie pomijano jednak oper francuskich (Bizet, Gounod, Massenet), a nawet niemieckich (Wagner). Polską operę reprezentował oczywiście Moniuszko. Operetka czerpała w pierwszym rzędzie ze źródeł paryskich (Offenbach, Lecocq) i wiedeńskich (Strauss). Ten dość urozmaicony repertuar, choć nie zawsze artystycznie wartościowy, utrzymywał się na wszystkich scenach krajowych.

W przedstawionych dziejach teatru polskiego uwzględniono główne ośrodki sztuki aktorskiej, mniej miejsca poświęcono teatrom prowincjonalnym. Z większych miast wzięto pod uwagę w Królestwie Polskim Łódź i Lublin, które dobijały się o utworzenie własnego, stałego teatru. Inne miasta i miasteczka, obsługiwane przez teatry wędrowne, omówiono wyłącznie w świetle prasy warszawskiej. Ważna, choć trudna do opracowania z powodu niedostatków materiałowych, sprawa teatrów prowincjonalnych znajdzie się w osobnym rozdziale tomu IV.

Spośród ważnych ośrodków pominięto Wilno, gdzie władze zamknęły teatr w 1864 roku. Obraz teatru wileńskiego — po jego ponownym otwarciu w drugiej połowie 1905 roku — oraz działających wcześniej teatrów prowincjonalnych na Wileńszczyźnie zostanie włączony również do IV tomu.

Przy omawianiu dziejów teatru na Pomorzu i Śląsku wzięto pod uwagę jedynie działające wówczas zespoły amatorskie, ale one właśnie kształtowały życie teatralne i otwierały drogę zespołom zawodowym na tym terenie.

Praca zbiorowa z natury rzeczy nie może rościć pretensji do całkowitej jednolitości, jakkolwiek powstawała w atmosferze porozumienia między poszczególnymi autorami i członkami zespołu redakcyjnego.

Celem ułatwienia orientacji w dziejach teatru polskiego w latach 1864 - 1894 zamieszczono na końcu tomu tablice synchroniczne, zestawiające ważniejsze wydarzenia w poszczególnych ośrodkach teatralnych na tle życia politycznego i ogólnokulturalnego w Polsce i całej Europie.

*Warszawa, grudzień 1978*

*Tadeusz Sivert*

# Wstęp

Gdyby najkrócej miało się określić teatr europejski drugiej połowy dziewiętnastego wieku, to trzeba by powiedzieć: teatr mieszczański. Właśnie wtedy wśród walk politycznych i przewrotów społecznych rozgorzałych na nowo podczas Wiosny Ludów 1848 zjawili się „straszni mieszczanie", zwolennicy realizmu równie nienaruszalnego, jak rzekomo wieczna władza kapitału. Zrazu istotnie rewolucyjny, ale coraz częściej umiejętnie maskowany, realizm ów przesycał sztukę, nadając ton nie tylko życiu paryskiemu, bismarckowskiej Rzeszy i „oświeconemu" caratowi, lecz także liberalizującej się Austrii i scalanym właśnie Włochom. Hasłem realizmu szermowano w polityce stosując je zresztą zarówno do dławienia, jak i do rozkrzewiania narodowych swobód.

Przemiany polityczne nie omijały teatru, który jako instytucja podlegał administracji państwowej. Narzędziem władzy była cenzura utrzymująca „porządek i prawomyślność", a istnienie urzędów kontrolujących teatr było równie oczywiste, jak nadzór prasy i wydawnictw. We Francji uchylono wprawdzie teatralną cenzurę w 1848 r., ale już wkrótce wprowadzono ją ponownie. W czasach Drugiego Cesarstwa (1852 - 1870) podlegały jej m.in. Théâtres Impériaux subwencjonowane przez Napoleona III. Odrzucono wówczas sztuki Alfreda de Musset *Świecznik* i *Lorenzaccio*, Wiktora Hugo — *Notre Dame de Paris*, Eugeniusza Sue — *Żyd*, *wieczny tułacz*, Emila Augier — *Ubogie lwice* i *Syn Giboyera* oraz Wiktoryna Sardou — *Czarne diabły*, a sztuka *Diana de Lys* Aleksandra Dumas weszła na scenę dopiero po gruntownej przeróbce. Dekretem z dnia 30 IX 1870 cenzurę zniesiono, Mac Mahon przywrócił ją jednak z upadkiem Komuny Pa-

ryskiej, a w r. 1884 w jednym z rozporządzeń normujących działalność cenzorów francuskich czytamy: „burmistrz ma prawo żądać, by przedkładano mu rękopis sztuki przeznaczonej dla teatru i odrzucić ją częściowo lub w całości. Ma również prawo do kontroli przedstawienia osobiście lub za pośrednictwem swego delegata i może zakazać dalszych spektakli". W Paryżu delegatem takim bywał zazwyczaj prefekt policji.

Podobnie działo się we Włoszech. Rozporządzenie ministra spraw wewnętrznych Toskanii z r. 1851 zobowiązywało przedsiębiorców teatralnych do przedkładania miejscowym władzom spisu nazwisk aktorów, by kontrolować najbardziej niesfornych, bo cenzurze podlegały nie tylko słowa, lecz również gesty obrażające moralność, religię i porządek publiczny. Jeden z przepisów cenzury włoskiej z r. 1865 oznajmiał, że nie wolno niczego przedstawiać ani deklamować bez zezwolenia wydanego na piśmie przez władze bezpieczeństwa uprawnione do odwoływania nawet takich przedstawień, na które uprzednio wyrażono zgodę. Dwa lata później nakazywano cenzorom interwencję, „jeśli w teatrze obraża się władców, parlament albo przedstawicieli mocarstw sprzymierzonych; jeśli szkaluje się i zniesławia, choćby aluzyjnie, osoby prywatne albo życie rodziny". Cenzura miała również czuwać, by nie przedstawiano na scenie czynów i wydarzeń poruszających opinię publiczną, ponieważ takimi sprawami zajmować się winien nie teatr, lecz władze sądowe. Następny dekret, z r. 1889, precyzował uprawnienia cenzorów do działania prewencyjnego lub represyjnego w przypadkach „obrazy moralności i poczucia wstydu, zniesławiania króla, parlamentu i władz państwowych, zachęcania do lekceważenia przepisów prawnych, obrazy religii katolickiej i innych wyznań oficjalnych, podważania pryncypiów życia prywatnego".

Wobec srogości cenzury teatralnej w rdzennej Rosji, gdzie — zwłaszcza za Mikołaja I (1825 - 1855) — nie dopuszczano na scenę nie tylko postaci Napoleona, lecz nawet władców ze sztuk Szekspirowskich, kaganiec założony przez Paskiewicza teatrowi polskiemu w Królestwie nie stanowił wyjątku, chociaż cenzura rosyjska zależała wówczas głównie od kaprysów cara. Dopiero po wejściu w życie Ustawy o cenzurze prasy i przedstawień (kwiecień 1865 r.) wszystkie imprezy publiczne, w tym również teatr, poddano kontroli Głównego Urzędu do Spraw Prasy. Ale już od początku panowania Aleksandra II (1855 - 1881) cenzura teatralna stawała się bardziej tolerancyjna. Nie odrzucano więc utworów tylko dlatego, że traktowały np. o królach, ale nadal czyniono wstręty autorom, których dzieła demaskowały biurokrację i nagminne zwyrodnienie życia społecznego. Toteż zakazano wystawienia *Sprawy* Aleksandra Suchowo-Kobylina w

r. 1863 i 1876, a w komediach Mikołaja Ostrowskiego przed wprowadzeniem ich na scenę skreślano fragmenty „niebezpieczne" społecznie.

Znacznie łagodniej traktowano teatr w Austrii oraz w Prusach. Minęły już czasy, w których dramatopisarze (m.in. znany komik Jan Nestroy) własnoręcznie kastrowali swoje dzieła, żeby nie drażnić cenzury. Nadal jednak czuwano nad „praworządnością", a cenzorzy pruscy prześladując polskość nie zapominali o teatrze.

Teatry państwowe i municypalne mieściły się w gmachach, które wówczas wznoszono albo przebudowywano dla wygody publiczności pragnącej luksusu i obszernych, nowocześnie wyposażonych scen. Ich rozmiary, odpowiednia „maszyneria" oraz oświetlenie, zrazu gazowe, później — elektryczne [1], ułatwiały inscenizatorom doskonalenie realizmu audiowizualnego, a konwencja „czwartej ściany" sprzyjała realizmowi w grze aktorskiej.

Impulsy przyspieszające jej odnowę płynęły wówczas nie tylko z Francji, co należało do tradycji, lecz — jak w dobie renesansu — również z Italii. Aktorstwo włoskie stanowiło bowiem antidotum na francuską akademickość. Korzystając z kolei żelaznej i parostatków, wspaniałych wówczas wynalazków ułatwiających szybkie podróże, aktorzy przenosili się z miejsca na miejsce, olśniewając swoją „prawdą" Europę od Paryża po Petersburg, a za oceanem — Stany Zjednoczone. Wrzawa wokół Rachel, zwłaszcza zaś wokół „geniuszu" Sary Bernhardt i Mounet Sully'ego zagłuszyła nieco oklaski, którymi nagradzano realistyczne interpretacje aktorskie Adelajdy Ristori, Tommaso Salviniego i Ermete Zacconiego. Tylko Ernesto Rossi, który odwiedził wówczas Polskę dwukrotnie, zostawił w naszej pamięci nieco głębsze ślady, chociaż i jego sławę przyćmili później Francuzi [2]. A przecież, jeśli się myśli o artyzmie „gwiazd" teatru europejskiego drugiej połowy ubiegłego wieku, to nie sposób pominąć aktora włoskiego. Oto co o nim pisał znany historyk teatru, Vito Pandolfi:

Imperatywem, powiedziałbym, kategorycznym w sztuce naszych aktorów [...] jest nasycająca ich grę naturalność, która porywa widza tak samo, jak wydarzenie prawdziwe, każąc mu zapominać o teatralnej konwencji [...] Od Gustawa Modeny [3] zaczęło się owo mozolne i wytrwałe studiowanie roli [...] ów pobyt w zamkniętym pokoju na długo przed początkiem przedstawienia po to, żeby stopniowo wchodzić w odtwarzaną postać. To przekształcanie się wewnętrzne, zamienianie psychiki własnej aktora na psychikę granego przezeń bohatera, było wówczas koncepcją rewolucyjną. Badania tajników realizmu zainicjowane przez Modenę [...] doprowadził do szczytu, tzn. do fazy eksperymentu naukowego i studium fizjologii Ermete Zacconi [...] A Ernesto Rossiego i Tommaso Salviniego wcielających się w postać co wieczór ożywianą na scenie [...] ogarniało jakieś opętanie. Czuli się władcami teatru i panami widzów dzięki wzruszeniu, jakie w nich budzili [4].

Sztuka aktorska propagowana przez Modenę opierać się miała na dwóch

filarach: na zespoleniu gry z realną rzeczywistością i na spontaniczności, dzięki której aktor „przekraczając" schematy techniki kierowałby się pobudkami psychologicznymi. Należało ponadto nieustannie pamiętać, że sztuka aktora powinna pomagać dążeniom społecznym i politycznym narodu, bo właśnie teatr miał być zaczynem intensywnego myślenia i patriotycznych działań. Metoda Modeny, jego własny przykład i nowoczesna już analiza roli stały się jednym z fundamentów nowego realizmu w grze aktorskiej w teatrze europejskim drugiej połowy XIX wieku.

Zbieżność poglądów aktorów włoskich i polskich polegała m.in. na przeświadczeniu, że ich patriotyczną misją jest wspieranie ziomków dążących do zjednoczenia narodu w społeczno-politycznej wspólnocie.

Wartości uniwersalne i głęboko ludzkie znajdowano wówczas w na nowo odczytywanych i realistycznie interpretowanych dramatach Szekspira. We Włoszech zwrot ku Szekspirowi zapoczątkowali właśnie aktorzy. To oni porozumiewali się z autorami przyszłych tłumaczeń albo sami (np. Ernesto Rossi) przekładali teksty angielskie. Ożywienie szekspirowskie w repertuarze naszych teatrów po powstaniu styczniowym wiązało się również w Polsce z narodowym niejako obowiązkiem obdarzania aktorów przekładami godnymi ich wielkiej sztuki. Robili to głównie literaci [5]. Do renesansu Szekspira na scenach europejskich przyczyniła się także trzechsetna rocznica jego narodzin (1864), czczona uroczystymi festiwalami nowych inscenizacji. Również stulecie narodzin Fryderyka Schillera (1859) stało się impulsem do odświeżenia jego „romantycznego" teatru. Obie te rocznice odbiły się szerokim echem w Polsce, o czym świadczą inscenizacje sztuk Schillera i Szekspira, m.in. w teatrze Koźmiana, oraz ich wpływ na kształtowanie się krakowskiej szkoły aktorskiej.

Wiadomo przecież, co znaczy dla aktora repertuar. Jeśli jest nowy w treści i formie, to zmusza aktora do gry odmiennej niż tradycyjna; jeśli zaś przedstawia życie współczesne, to prowokuje grę realistyczną lub naturalistyczną, jak np. w Théâtre Libre Antoine'a (1887). Do zmiany stylu sztuki aktorskiej przyczynia się również publiczność. Jej wpływ na dramatopisarzy, zwłaszcza zaś na tych, co pragną szybko zdobyć popularność, jest niezaprzeczalny. Również aktorzy muszą się liczyć nie tylko z autorem, lecz także — a może przede wszystkim — z publicznością, dla której grają i której „służą". Aktor prawdziwie wielki, chociaż i on ulega gustom widzów, potrafi je zarazem kształtować. Natomiast aktor przeciętny znacznie łatwiej poddaje się presji widowni. Zatem nie tylko upodobania publiczności, lecz również styl gry aktorskiej zależy od „świadomości" epoki i jej ekonomicznego podłoża. Warto pokrótce przypomnieć

ówczesny repertuar, pamiętając, że widzowie, a także oficjalni krytycy, należeli do tych samych kręgów „kulturalnego" mieszczaństwa, z których rekrutowała się większość bywalców teatru. Narastania realizmu w teatrze nie sposób przedstawić bez przywołania wydarzeń literackich, muzycznych i plastycznych, trzeba więc wspomnieć także o nich.

Aleksander Dumas (syn) opublikował swoją powieść *Dama kameliowa* w r. 1848, Karol Dickens — *Dawida Copperfielda* w 1849, Władysław Ludwik Anczyc — *Chłopów arystokratów* w 1850, Henryk Murger — *Sceny z życia cyganerii* w 1851. W tym samym czasie Ryszard Wagner, od r. 1841 kompozytor nowatorskich oper, a właściwie — dramatów muzycznych, sprecyzował swój pogląd na dzieło sceniczne w rozprawie pt. *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), głosząc syntezę równouprawnionych sztuk, z których powstanie ów teatr przyszłości. Działalność Wagnera rewolucjonizowała teatr muzyczny, ale jeszcze w r. 1861 *Pierścień Nibelungów* i *Tannhäuser* oburzały publiczność paryską przyzwyczajoną do *belcanta* opery tradycyjnej. Nowatorem uznanym był Giuseppe Verdi, którego triumfy w Wenecji (*Rigoletto* — 1851), w Rzymie (*Trubadur* — 1853) i znowu w Wenecji (*Traviata* — 1854) oswajały widzów z operowym weryzmem. Sztandarem nowych prądów była szlachetna kurtyzana, a tematyka *Półświatka* Aleksandra Dumasa (1855) i *Małżeństwa Olimpii* (1855) Emila Augier stała się modna właśnie wówczas, kiedy Gustaw Courbet pokazał swe szokujące mieszczan realistyczne obrazy poza paryską wystawą światową, do której go nie dopuszczono. Słynna tragiczka Rachel grała wtedy *Adriannę Lecouvreur* Eugeniusza Scribe'a w Stanach Zjednoczonych, podczas gdy równie wielka Adelajda Ristori epatowała Paryż *Fedrą* Racine'a, jeszcze ponoć „prawdziwszą" niż Fedra w wykonaniu Rachel. Nieco wcześniej Artur Saint-Léon modernizował zapis baletu w swej *Sténochoréographie* (1852), a pięć lat później Franciszek August Bon, uczeń Gustawa Modeny, omawiał realizm gry aktorskiej w *Principi d'arte drammatica rappresentativa* (1857) [6].

Były to czasy młodzieńczego entuzjazmu, gdy hasło dnia, „realizm", miało oczyścić sztukę z romantycznego zakłamania. Bo przecież właśnie wówczas Emil Augier wywołał skandal w świecie dziennikarskim *Synem Giboyera* (1857), a Karol Darwin wywodząc — jak sądzono — człowieka od małpy, oburzał niedowiarstwem, nim jeszcze Ernest Renan w *Życiu Jezusa* odebrał Chrystusowi boskość w zamian za sublimację Człowieczeństwa. Wentylem bezpieczeństwa spraw poważnych (w r. 1862 publikowano *Nędzarzy* Wiktora Hugo) stała się roześmiana twórczość Jakuba Offenbacha, którego parodystyczny *Orfeusz w piekle* (1860), *Piękna He-*

*lena* (1864) i wreszcie *Życie paryskie* (1866) upowszechniły najbardziej chyba typową dla czasów Drugiego Cesarstwa postać teatru muzycznego — operetkę. Popularności tej rozśpiewanej Muzy nie przerwała wojna francusko-pruska i upadek Komuny Paryskiej w 1871 r. Przybrana w nieco inny kostium przez twórców wiedeńskich z królem walca, Janem Straussem na czele — operetka odnosiła największe sukcesy właśnie w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Nie można tego lekceważyć patrząc na ówczesny teatr polski, bo — mimo oporów oficjalnej krytyki — miała również u nas zagorzałych wielbicieli i zrewolucjonizowała muzykę „lekką" oraz grę aktorską tworząc jej nowy — operetkowy właśnie — styl.

Z rozwojem badań historycznych nastała moda na widowiska, które różniły się od przedstawień *à grand spectacle* z okresu romantyzmu swoim dążeniem do autentyczności dekoracji i kostiumu. Kiedy zaś Karol Kean z rozmachem inscenizował „historycznego" Szekspira, to realizm tych widowisk pogłębiały tłumy statystów, niemały problem dla ówczesnej reżyserii. Borykał się z nim także Franciszek Dingelstedt, który otworzył festiwal Schillerowski w Weimarze całodziennym przedstawieniem trylogii *Wallenstein*, gdzie — zwłaszcza w części drugiej *Obóz Wallensteina* — wyszkolenie scenicznego tłumu było bardzo ważne. Warto również wspomnieć o wystawieniach oper Ryszarda Wagnera — w Monachium (*Tristan i Izolda* — 1865) oraz w nowym teatrze w Bayreuth (*Pierścień Nibelungów* — 1877). Już wówczas dzieła Wagnera były świętością narodową, a ich festiwale mistycznym przejawem „pragermańskiego ducha", któremu bynajmniej nie przeszkadzał realizm inscenizacji. Trzeba jednak pamiętać, że termin „realizm" był wieloznaczny, zwłaszcza w zastosowaniu do gry aktorskiej, scenografii, reżyserii i innych tworzyw teatru.

Sięgnijmy po przykład krakowski, tzn. do stylu gry aktorskiej w teatrze Koźmiana. Bez wątpienia Antonina Hoffmann oraz warszawski przedstawiciel tej „szkoły", Wincenty Rapacki, grali tak prawdziwie, że — stołecznym zwłaszcza widzom — mogli się zdawać realistami. Ale sam Koźmian rzadko mówił o realizmie propagując na scenie prawdę upiększoną w myśl koncepcji sztuki unikającej dosłownego kopiowania życia i dążącej do ideału. Chociaż więc w jego teatrze, wzorem wiedeńskiej „szkoły" Henryka Laubego, kładziono nacisk raczej na słowo niż na „prawdziwość" gry aktorów, to jednak mimo wszystko — w porównaniu z „teatralnym" gestem artystów warszawskich — aktorzy krakowscy mogli być istotnie bliżsi życia.

Realizm historyczny propagowali Meiningeńczycy, dla których muzealna wierność przedmiotów, autentyczność kostiumów, realistyczne efekty

świetlne (elektryczność) i stylizacja zachowania się tłumu były szczytem prawdy możliwej do osiągnięcia w dziewiętnastowiecznym teatrze. Realistyczną funkcję pełniła również komedia mieszczańska, głównie francuska, której wartki dialog zmuszał aktorów do grania tak samo, jak się „gra" w życiu — rzecz jasna w życiu wytwornym i pełnym konwenansów.

Realizm zbliżony do naturalizmu reprezentowali dramatopisarze skandynawscy, Björnstjerne Björnson i, przede wszystkim, Henryk Ibsen. Warto pamiętać, że już w 1850 r. przyszły autor *Upiorów*, propagując „naoczny" realizm w teatrze, stawiał za wzór, również aktorom, prawdziwe życie [7]. Dramaty własne pisał później, lecz nawet *Nora* była osiągnięciem niepełnym [8]. Dopiero *Podpory społeczeństwa*, a zwłaszcza *Upiory* wystawione w Residenztheater w Berlinie (1877), dokonały przełomu. Warto pamiętać, że właśnie od *Upiorów* zaczął się sezon Ibsenowski w Théâtre Libre w Paryżu (1890/91), przynosząc sławę międzynarodową „piewcy obrzydliwości", czyli Ibsenowi-naturaliście. Naturalizm skandynawski przyjmował się jednak u nas z trudnością; zwłaszcza w Królestwie, gdzie cenzura „moralna" była ostrzejsza. Toteż dramaty Ibsena, w Galicji wystawiane dość często, nie tyle zamknęły polski *fin de siècle*, ile zaczęły wiek XX. Jeszcze jeden paradoks w dziejach naszego teatru.

Pod koniec lat siedemdziesiątych pojawił się u nas realizm, który — oczywiście umownie — można by nazwać „politycznym" w sensie lewicowym. Bolesław Czerwieński, autor *Czerwonego sztandaru*, napisał sztukę pt. *Niewolnik*, w której pokazał sytuację klas wyzyskiwanych w starożytnym Rzymie. Dramat ten wystawiono najpierw we Lwowie (1881), następnie w Krakowie (1882). Manifestacje robotników organizowane zazwyczaj przez koła socjalistyczne nie omijały teatru, w którym coraz częściej widywano przedstawicieli „plebsu", żywo reagujących, zwłaszcza w Galicji, na mieszczańską obłudę. Protest widzów przeciwko szkalowaniu socjalistów w sztuce krakowskiego... c.k. prokuratora — pt. *Kusiciele ludu*, wystawionej w Teatrze Letnim (Kraków 1897), doprowadził do usunięcia jej ze sceny [9]. Był to przejaw rosnącej siły proletariatu jako odbiorcy, a także twórcy kultury. Teatr „polityczny" stanowiąc reakcję na bezideowy naturalizm wiązał się z ruchem społecznym przed rewolucją 1905 roku. Trzeba jednak pamiętać, że walka robotników z kapitalistycznym wyzyskiem toczyła się już wcześniej nie tylko w fabrykach i na bruku ulic, lecz również — na polskiej scenie.

Wiadomo, że jeśli Polak o czymkolwiek pisze, to nie omieszka poruszyć „sprawy narodowej", ponieważ zawsze, jak twierdził K. I. Gałczyński: „das ewig polnische zieht ihn heran". Wypadałoby zatem przyjrzeć

się perspektywie rodzimej, z jakiej niektórzy znawcy patrzeli na sztukę aktorów zagranicznych występujących w ówczesnej Warszawie. Nie będzie tu głosów oficjalnych, publikowanych w prasie i „normowanych" nie tylko cenzurą. Cenniejsze, bo bliższe prawdy, bywają zazwyczaj opinie prywatne, zwłaszcza zaś takie, które pochodzą od osób znających sprawę — w tym wypadku — teatr, również od „podszewki". Zobaczmy więc, jak widział artystów obcych aktor — Michał Chomiński i jak oceniał sytuację polityczną carskiej Rosji tancerz — Feliks Krzesiński. Przedmiotem uwag Michała Chomińskiego byli m.in. Ernesto Rossi, Sarah Bernhardt, Constant Benoit Cocquelin, Meiningeńczycy i Teatr Mały z Moskwy. Najpierw — o Rossim z lat 1877 - 1878:

Wysokich zdolności artysta [rola Otella], ale widziałem tylko wyrób, technikę — ani jednego miejsca natchnienia [...] wszystko — sztuka.

Właściwiej obmyśleć i oddać, zdaje się, już nie można, Cóż to za wystudiowanie [rola Hamlcta], cóż to za zrozumienie, jakiż to takt w całym oddaniu roli [...] Tu pole dla chętnych nabycia w tej sztuce wiadomości, na takich wzorach się kształcić [...] tu chłonąc wszystko, bo ta intuicja zbadania charakteru [...] zachowanie właściwej miary [...] nareszcie w ruchach to jakieś panowanie, ten majestat, to każde [...] zatrzymanie się, odejście, spojrzenie [...] to wszystko można określić pozami akademickimi, a zakończyć — wielki, wielki, wielki.

Kilka lat później (1882) Michał Chomiński zobaczył w naszym teatrze Sarę Bernhardt:

Jest to artystka natury, prawdy do złudzenia, ale jak przekracza etykietę — ustaje [...] W *Damie kameliowej* była prawdziwie naturalna do podziwu.

Wszystkie [jej] role [...] były dziećmi natury [...] szczególnie w wyjątku *Wspomnienie Rzymu* — starej, ślepej matki broniącej córki [...] przepyszna była — tak prawdziwa. Ale na wieczór grała [...] Adriannę Lecouvreur, gdzie trzeba rozwinąć siły inteligencji, rozumu, wykształcenia, elegancji i poezji [...] Adrianna [Sary Bernhardt] była realistyczna, przez co rola straciła, bo Adrianna, z zawodu aktorka [...] powinna być poetyczna, a u tej realizm w całej szerokości, zazdrość, ironia, szorstkość.

W roku następnym (1883) odwiedził Warszawę Benoit Cocquelin, którego wygląd i sposób gry przypominał Chomińskiemu „do złudzenia" jednego z aktorów trupy francuskiej występującej w Warszawie w r. 1864 a także — grę bywalca Paryża, J. T. S. Jasińskiego. Stąd wniosek sprawozdawcy, że „akcja, ruchy, sposób mówienia, gestykulacja, wyrazy w twarzy [...] są we Francji, a może tylko w Paryżu, sukcesyjne, bo jakem patrzał na Cocquelina — pisał Chomiński — to widziałem Jasińskiego". Ta zaś „katarynka — dodawał złośliwie — nie miała u mnie kryski dobrego aktora, bo aktor nie mający nic swojego, tylko małpujący drugich, to

jakżeż go nazwać wzorem, tak jak Władysław Bogusławski [...] go [tzn. Jasińskiego] wychwalił. Oto znawcy! Osły!!!".

Bardziej niż naśladowanie stylu gry aktorskiej spod znaku Comédie Française gniewał naszego sprawozdawcę teatr Meiningeńczyków (występy warszawskie — 1885), który mimo programowego realizmu osiąganego m.in. przez „rekwizyta, przystawki, dekoracje i kostiumy" nie stwarzał złudzenia rzeczywistego życia, bo np. w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira wszyscy aktorzy starali się „u d a w a ć [podkr. J. L.] i dlatego nie było prawdy, natury". Porównując więc artystów niemieckich z warszawskimi Chomiński napisał: „Wszystko, co u nas grane, to u nich gorzej".

I wreszcie sprawa wyjątkowo wówczas „delikatna". Ocena występów Rosyjskiej Trupy Dramatycznej Cesarskiego Teatru Małego, goszczącego w Warszawie w maju 1886: „Wszystkie sztuki, jakie dają, są z historii narodu [...] ruskiego i są bardzo wiernie, prawdziwie, naturalnie oddane. To jest dobre towarzystwo, wybitni artyści". Mimo to przedstawienia te uznał Chomiński za „ordynarne, gburowate, nieprzyzwoite i niemoralne", bo pokazywano w nich przede wszystkim sceny „z życia mieszczańskiego, bogatych chłopów", jako że Rosjanie sztuk „wyższego pokroju, elegancji, salonowości nie dają", a po obejrzeniu jednej z „salonowych" właśnie komedii warszawskich „sami przyznali, że tak nie zagraliby". O uprzedzeniach Chomińskiego, który jako patriota nie mógł być w tym wypadku obiektywny, świadczy wymownie już sam początek jego relacji: „Ażeby nam, Polakom, odjąć wszystko i tę katedrę języka chcą skasować" i dlatego sprowadzili artystów z moskiewskiego teatru.

W stolicy, jak zresztą w całym Królestwie, tylko na scenie wolno było w sposób oficjalny propagować język polski, toteż nic dziwnego, że mowa rosyjska właśnie tutaj była obelgą, a „ruskie życie" wydawało się gminne wobec warszawskiego „salonu".

W drugiej połowie XIX wieku wzrosła rola, znaczenie i kompetencja krytyki teatralnej. I na tym polu wzorem był Paryż, tam zaś krytykiem najsłynniejszym — Francisque Sarcey, od r. 1867 felietonista paryskiego „Le Temps". Sarceyem polskim był Władysław Bogusławski, współwłaściciel „Kuriera Polskiego" (od r. 1870), autor książki o aktorach pt. *Siły i środki naszej sceny* (1879). Również aktorzy polscy bali się prasy, która mogła zwichnąć ich karierę, ale jednocześnie jako teatralni praktycy wyśmiewali „literatów", zwłaszcza zaś Bogusławskiego... reżysera [10]. Odpłacał im on zresztą pięknym za nadobne, czego dowodzi m.in. opinia o aktorach polskich zamieszczona w rozprawie tego krytyka pt. *Teatry warszawskie*:

Aktor nasz, z nielicznymi wyjątkami, mało wie, nie tylko z dziedziny tego, co się najogólniejszym nazywa ukształceniem, ale nawet w zakresie własnej specjalności [...] Obcych języków nie zna, oprócz miejscowych pism periodycznych nie czytuje nic i gdyby go przez te dzienniki nie dolatywały odgłosy życia spoza rogatek warszawskich, nie miałby pojęcia o tym, co się w świecie sztuki dzieje. Te odgłosy jednak są zbyt słabe, żeby w nim zachwiały konserwatyzm nieprzejednany, bo wygodny, bo uwalniający od wszelkiego wysiłku myśli. Stąd taki w aktorach zanik twórczości na scenie, stąd taka ich zachowawcza odporność wobec wszystkiego, co skądinąd świeżym tchnieniem zawieje; stąd sceptycyzm, z jakim niegdyś witali Rossiego, później Sarę Bernhardt i Cocquelina a nawet trupę Meiningeńską, o ile nie o reżyserię, ile o aktorstwo chodziło [11].

Wysłuchajmy teraz zwierzeń Feliksa Krzesińskiego mieszkającego w Petersburgu, gdzie wraz ze swoją córką, piękną Matyldą, od wielu już lat umacniał sławę tancerzy polskich. „Król mazura" bywał w salonach — carskich. W Petersburgu jednak „widmo socjalizmu" było już wtedy tak dotykalne, że przerażało nie tylko władców. Straszyło również Krzesińskiego, czemu dał wyraz w listach do brata, Stanisława. W r. 1880 w związku z jubileuszem dwudziestopięciolecia rządów cara Aleksandra II, Feliks Krzesiński pisał:

Ale cóż, razem z oczekiwaniem tej uroczystości jest i nieopisana trwoga, przerażenie i niepewność własnego życia [...] tak ta przeklęta propaganda socjalistowska daje się we znaki [...] mówią [...] że chcą ze wszystkich stron podpalić miasto [...] ale największą obawę we wszystkich czyni to, że na ten dzień oczekują jakiego rewolucyjnego poruszenia, a jeśli, co Boże uchowaj, Cesarza by zabili, to wówczas prosty naród nie poszczędzi tu nikogo, wszystko, co tylko do inteligencji się liczy, co tylko porządnie ubrane, wszystko padnie ofiarą, bo rozbestwiona czerń rzuci się na wszystkie domy, nie tyle może przez patriotyzm, ale dlatego, by grabić, rabować i bić do śmierci.

A tak zareagował na zabójstwo cara dokonane 1 (13) marca 1881 r. przez Polaka, Ignacego Hryniewieckiego:

Ta nieszczęśliwa katastrofa z tak okropnym morderstwem Monarchy postawiła nas wszystkich w okropnym położeniu. Tak już było dobrze, tak się uciszyło, takeśmy Bogu dziękowali za wrócenie spokojności, aż od razu tak niespodziewany i silny grom uderza w nas [...] i czegóż chcą ci przeklęci burzyciele spokojności?

Byłoby naiwne uważać notaty Chomińskiego i zwierzenia Krzesińskiego za nieuchronny wynik uwarunkowania klasowego. Nie sposób jednak nie spostrzec, że obaj głosili poglądy mieszczan bywających w swoich teatrach ówczesnej Europy. Dla nich właśnie niebezpieczne było to, co przekraczało ogólnie przyjętą konwencję, co zagrażało stabilizacji i sytej „spokojności". Także w sztuce prawda i natura podobały się wówczas,

gdy były konwencjonalne i uładzone. Jeżeli bowiem podstarzały, „dobrej tuszy" i „cokolwiek brzuszka" Ernesto Rossi zyskał pochwałę w roli Romea za... energię i ognistość, a w sztuce współczesnej „naturą, prawdą, rozrzewniał i wzruszał", to tenże Chomiński gorszył się naturalizmem Rossiego w scenie zgonu Króla Leara, bo „dalèko właściwsza, estetyczniejsza śmierć by była — umrzeć na pęknięcie serca, jak wprowadzać tę obrzydliwą naturę, śmiertelną czkawkę".

„Obrzydliwa" natura, „przeklęta" propaganda socjalistyczna i „rewolucyjne poruszenia" zagrażające porządkowi — oto niektóre z przyczyn mieszczańskiego niepokoju. Niwelować je miała cenzura, której funkcja w kraju kulturalnym przypominać winna... damę w męskim towarzystwie: sama jej obecność nie pozwala przecież panom na niestosowności [12]. Ale w drugiej połowie XIX w. i z początkiem następnego owa dama reprezentowałaby moralność wiktoriańską, a cenzor francuski najzupełniej słusznie ganiłby Dumasa za oburzającą „nieprawdziwość" jego wczesnych sztuk:

> Znieważa on rodzinę szkalując powinności małżeńskie, a fałszywe barwy, w jakich przedstawia obyczaje towarzystwa, sprzyjają deklamacjom przeciw wyższym klasom społecznym.
> [...] jest to obraz, w którym jaskrawość barw i niestosowny wybór tytułowej postaci przechodzi granice najdalej posuniętej tolerancji teatralnej [13].

Warto pamiętać o tej atmosferze patrząc na teatr polski z lat, w których widziano już Bestię nie dającą spać mieszczanom, chociaż prawdziwe przebudzenie nastąpi później: gdy „idealną" naturę zniszczy „wstrętny" naturalizm, a społeczną „spokojność" — proletariackie rewolucje i obie wojny światowe.

*Jacek Lipiński*

---

[1] Radykalną zmianę przyniosło oświetlenie gazowe, zastosowane po raz pierwszy w Operze Paryskiej w r. 1822 przy inscenizacji fantasmagorii pt. *Aladin ou la lampe merveilleuse* (scenografia — Cicer, Cambon i Daguerre). W latach trzydziestych oświetlenie takie stosowano w niektórych teatrach Londynu, Wenecji i Stanów Zjednoczonych. Stało się ono powszechne po r. 1850.

[2] Tylko Eleonora Duse (1858 - 1924) nie dała się nikomu zaćmić i zakorzeniła tradycję wspaniałej sztuki aktorów włoskich również w wieku dwudziestym podczas swych zagranicznych *tournées* (do r. 1909), a po długotrwałej przerwie — kontynuowanych w latach 1923 - 1924.

[3] Modena Gustaw (1803 - 1861), aktor, karbonariusz, przyjaciel Mazziniego, konsekwentny rewolucjonista, formułował i wprowadzał w czyn swoje poglądy na sztukę aktorską w latach czterdziestych ubiegłego stulecia, kiedy to jako (od r. 1843)

dyrektor własnych zespołów wychowywał i „formował" swych współpracowników, którzy olśnili Europę w drugiej połowie XIX w.

[4] V. Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, t. II, Torino 1964, s. 354 - 356.

[5] Por. W. Hahn, *Shakespeare w Polsce — Bibliografia*, Wrocław 1958, s. 5 - 39 (Przekłady utworów Szekspira na język polski).

[6] Por. *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. XI, Roma 1969, s. 414 - 416, s. v. Bon Francesco Augusto.

[7] Por. B. Erbe, *Le réalisme d'Ibsen dans la représentation théâtrale*, s. 5 i nast. Referat powielony, wygłoszony przez autorkę na XIV Międzynarodowym Kursie Historii Teatru w Wenecji zorganizowanym we wrześniu 1976 r. pod patronatem Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale.

[8] „Happy end" do *Nory* napisał Ibsen wbrew własnemu przekonaniu, na życzenie jednego z niemieckich impresariów oraz jednej z aktorek. Por. *Henrik Ibsen's Gesammelte Werke*, t. I, Leipzig (b.m. i r.w.), Verlag von Ph. Reclam jun., s. 91. Tamże list Ibsena w tej właśnie sprawie z 18 II 1880 do dyrektora wiedeńskiego Stadttheater, Henryka Laube (s. 91 - 92).

[9] Por. J. Kozłowski, *Życie teatralne proletariatu polskiego w latach 1878 - 1918*, (w druku). Autorem *Kusicieli ludu* był Teodor Kalitowski.

[10] Por. L. Schiller, *Teatr Ogromny*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 459 - 460. Nieco wcześniej tę samą relację opublikowała H. Secomska w książce: W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, Warszawa 1961, s. 295 - 297.

[11] Por. W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy, szkice krytyczne*, wstęp i oprac. H. Secomska, Warszawa 1962, s. 200.

[12] Do funkcji takiej „damy" przyrównano w r. 1866 działalność cenzora angielskiego W. B. Donne'a. Por. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma 1956, szp. 413, s. v. *Censura*.

[13] Są to raporty cenzury z 10 I 1853 (*Diane de Lys* Dumasa) i z 28 VIII 1851 (*Dama kameliowa*). Cytowane wg M. Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris 1964, s. 323 i 321.

Inne fragmenty cytowane we *Wstępie* zaczerpnięto z *Enciclopedia dello Spettacolo* (por. przypis 12), z „Pamiętnika Teatralnego" 1976, nr 1 - 2 (97 - 98), s. 91 - 92 (korespondencja F. Krzesińskiego) i 95 - 97, 99 (notaty M. Chomińskiego) oraz z „Pamiętnika Teatralnego" 1977, z. 1 (101), s. 96, 101, 104 i 107 (ciąg dalszy notat Chomińskiego).

część pierwsza

# W Królestwie Polskim

# Teatry warszawskie w latach 1865-1890

*Tadeusz Sivert*

## ŻYCIE KULTURALNE W WARSZAWIE

Wypadki roku 1863 i klęska powstania styczniowego były, szczególnie w zaborze rosyjskim, brzemienne w skutki. Ukaz carski z 2 marca 1864 roku o uwłaszczeniu chłopów w Królestwie był zręcznie pomyślanym posunięciem mającym osłabić ekonomicznie i społecznie szlachtę, a równocześnie zjednać chłopstwo. Wprawdzie niewiele więcej niż czwartą część skonfiskowanych dóbr oddano chłopom, szlachta traciła jednak swoją pozycję, i tak już osłabioną powstaniem i życiem nad stan. Rozpoczęła się wędrówka zubożałego ziemiaństwa do miasta i w ten sposób powstawała miejska inteligencja pochodzenia szlacheckiego. Wśród inteligencji pojawiać się zaczęły coraz częściej głosy o konieczności ścisłego porozumienia z carską Rosją, aby „zabezpieczyć się" przed wpływami ruchów proletariackich. Owe tendencje polityczno-społeczne znajdowały oparcie w szerzącej się na Zachodzie filozofii Augusta Comte'a, która w Polsce wpływała na kształtowanie się programu pozytywistów. W dziedzinie kultury nawiązywali oni — pod patronatem Piotra Chmielowskiego i Bronisława Chlebowskiego — do założeń filozoficznej szkoły Hipolita Taine'a.

Pozytywiści głosili ideę wzbogacenia jednostki poprzez pracę i oszczędność, co miało prowadzić do wzbogacenia kraju. Stworzono program pracy organicznej, zakładano fabryki i warsztaty, otwierano banki, zajmowano się oświatą ludu. W literaturze, w teatrze, ukazywano bohatera pozytywnego, którym stawał się bankowiec, inżynier, fabrykant, działacz oświatowy. Przeciwstawiano go utracjuszom i nierobom z herbem szlacheckim. Wierzono, że ugoda z proletariatem, uznającym „dobrego pana", przemienionego w miejskiego obywatela, zaabsorbowanego pożyteczną pracą dla kraju i dającego „dobry przykład" ludowi, przyniesie szczęście i dobrobyt całemu społeczeństwu.

W dziedzinie sztuki tendencje te znalazły wyraz w realizmie mieszczańskim. Utrwalały one pozycję świata kapitalistycznego na gruncie przeobrażeń społecznych w duchu solidaryzmu narodowego. Ruchy robotnicze lat osiemdziesiątych przyniosły jednak rozczarowanie wyznawcom ideologii mieszczańskiej i wprowadziły do literatury nutę pesymizmu, a potem próbę ucieczki od rzeczywistości. Obawa przed wpływami prądów rewolucyjnych w Rosji i przed ruchem socjalistycznym doprowadziła w Polsce do serwilistycznej ugodowości z caratem. Już w 1872 roku były radca stanu za rządów Aleksandra Wielopolskiego, Kazimierz Krzywicki, zmierzał do unii z Rosją w obawie przed przenikaniem idei rewolucyjnych do Królestwa, a w r. 1877 Zygmunt Wielopolski, syn margrabiego Aleksandra, złożył adres z gotowością pojednania na ręce cara Aleksandra II. Włodzimierz Spasowicz i Erazm Piltz, zwolennicy trójlojalizmu, upowszechniali te idee w petersburskim tygodniku „Kraj".

W 1876 roku wprowadzono do sądownictwa na terenie Królestwa język rosyjski, po dziesięciu zaś latach wyznaczono do trybunałów sędziów rosyjskich. Kościół i teatr stały się jedynymi instytucjami publicznymi, gdzie mogło jeszcze padać słowo polskie. Zachowała je także literatura krajowa.

Konsekwentna i systematyczna rusyfikacja w Królestwie zaczęła się niezwłocznie po upadku powstania styczniowego. Zadanie to rząd carski powierzył generał-gubernatorom, którzy z całą skrupulatnością spełniali swe obowiązki. Już w r. 1864 w Komitecie Urządzającym, mianowanym przez cara, zasiadał tylko jeden Polak. Uszczuplenie swobód politycznych, włączenie budżetu Królestwa do budżetu Cesarstwa utrudniało w ogromnym stopniu szerzenie wszelkich przejawów kultury narodowej, której rozwój musiał się opierać na prywatnych funduszach obywateli, na zbiórkach i składkach. Powstały w 1869 roku Warszawski Komitet Cenzury ograniczał w sposób dotkliwy publikacje, a jego rosyjscy prezesi szukali okazji, by nie dopuszczać do głosu bardziej postępowych pisarzy. „Sprawy polskie, o których nie wolno było pisać w Warszawie, przemycaliśmy w *Listach z Petersburga* podpisywanych przez Pawła Krzyżanowskiego, który nigdy nie istniał, a pisaliśmy za każdym razem zbiorowo" [1].

Na terenie szkolnictwa nie działo się lepiej. W 1862 roku otwarto Szkołę Główną, której rektorem został Józef Mianowski. W końcu r. 1864 uczelnię przemianowano na Uniwersytet Warszawski. W 1866 roku z Uniwersytetem związał się późniejszy autor przeszło dwudziestu sztuk teatralnych, Adam Bełcikowski, który otrzymał stopień docenta po obronie konkursowej rozprawy o Mikołaju Reju. W roku akademickim 1867/68

Bełcikowski miał na Uniwersytecie wykłady z historii dramatu polskiego, ale w drugim półroczu zmuszony był je przerwać. Po siedmiu latach istnienia, pod koniec 1869 roku, uczelnię zamknięto. Po dwunastu latach przerwy władze carskie zezwoliły na otwarcie na Uniwersytecie Warszawskim katedry literatury polskiej, a w 1882 roku Aleksander III wyraził zgodę na mianowanie Piotra Chmielowskiego zastępcą docenta. Polecono mu jednak wykładać literaturę staropolską po rosyjsku. Chmielowski odrzucił ten warunek. Na wykłady w języku rosyjskim zgodził się Teodor Wierzbowski i prowadził je przeszło dwadzieścia lat. Okres rządów generał-gubernatora warszawskiego Hurki (1883 - 1894) oraz kuratora warszawskiego okręgu szkolnego, Apuchtina, stosującego system policyjny w szkołach, należał do najcięższych pod względem rusyfikacji.

Toteż życie kulturalne w Królestwie toczyło się raczej kameralnie. Schodzono się w kawiarniach, gdzie rozmawiano o literaturze i teatrze, organizowano zebrania literackie w domach prywatnych. Przykładem służyć może dom Julianostwa Fuchsów przy ulicy Miodowej, „gdzie na niedzielnych przyjęciach popołudniowych i wieczornych, bardzo wykwintnych i wielkoświatowych, na tle wspaniałego mieszkania, gromadziło się obok przedstawicieli wielkiego przemysłu i kupiectwa, wielu przedstawicieli literatury i sztuki, w pierwszym rzędzie cała redakcja «Słowa», a więc ksiądz Zygmunt Chełmicki, Antoni Donimirski, Mścisław Godlewski, Antoni Zaleski, Julian Łętowski" [2].

W domu aktorskim u Lucyny i Józefa Kotarbińskich spotykali się pisarze i aktorzy. Zebrania o charakterze patriotycznym odbywały się w domu profesora Karola Benniego. Tam obok Dionizego Henkla pojawiali się czołowi pisarze, dramatopisarze, krytycy, dziennikarze, jak Henryk Sienkiewicz, Władysław Bogusławski, Edward Leo, Edward Lubowski, Antoni Zaleski i wielu innych. Władysław Bogusławski, znany krytyk teatralny, również przyjmował w swoim domu, szczególnie dramatopisarzy, ze Stanisławem Kozłowskim na czele [3]. Spotkania te miały swoje ustalone dni w tygodniu. Niejednokrotnie — od 1874 roku — odczyty literackie wygłaszali także publicznie luminarze literatury, historii, filozofii, tacy jak Piotr Chmielowski, Tadeusz Korzon, Fryderyk Lewestam, Julian Ochorowicz, Roman Plenkiewicz, Henryk Struve i wielu innych, a nawet z Krakowa przyjeżdżał sam Stanisław Tarnowski z prelekcjami o romantyzmie, z Petersburga zaś Włodzimierz Spasowicz zapraszany przez Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności. Omawiano też często dramaty, zwłaszcza Szekspirowskie (Gawalewicz mówił o *Antoniuszu i Kleopatrze*, Kotarbiński o *Królu Learze*, Spasowicz o *Hamlecie*), w 1880 roku wystą-

pił dwukrotnie Sienkiewicz z prelekcjami o naturalizmie i z krytyką Zoli. Czasopisma — mimo coraz silniejszego ucisku ze strony zaborcy po wypadkach 1863 roku — nie przestały wychodzić na terenie Królestwa. Przeciwnie nawet, przybywało ich coraz więcej, reprezentowały też różne kierunki myśli współczesnej. Do najpoczytniejszych dzienników należał „Kurier Warszawski", redagowany przez Wacława Szymanowskiego. Przynosił on wiele informacji bieżących, m.in. wiadomości z życia kulturalnego. Obok Władysława Bogusławskiego sam naczelny redaktor, autor dramatyczny, zajmował się krytyką teatralną.

Pośród nowych pism pojawiły się m.in. „Bluszcz", „Gazeta Muzyczna i Teatralna", „Kłosy", „Kurier Codzienny", z którym współpracowali po przejściu z „Kuriera Warszawskiego" Bolesław Prus i Władysław Bogusławski [4]. Henryk Sienkiewicz pisywał w „Gazecie Polskiej" i w „Niwie", założonej w 1872 roku przez Juliana Ochorowicza, od 1876 zaś prowadzonej przez Mścisława Godlewskiego. Do popularnych należał „Tygodnik Ilustrowany", dostarczający wielu informacji z dziedziny życia kulturalnego, wychodzący pod redakcją Ludwika Jenikego, potem Ignacego Matuszewskiego. Recenzje teatralne zamieszczał tam Wacław Szymanowski. W „Bluszczu" i „Kłosach" pisał o teatrze Edward Lubowski, autor wielu komedii mieszczańskich, w miesięczniku „Biblioteka Warszawska" — Julian Adolf Święcicki, w „Gazecie Warszawskiej" — Józef Kenig.

Do pism najbardziej bojowych, propagujących idee pozytywizmu warszawskiego, należały (obok wymienionej już „Niwy"): redagowany od 1866 r. przez Adama Wiślickiego „Przegląd Tygodniowy" — w którym Aleksander Świętochowski walczył o prawa dla nowej literatury, artykuły zaś o teatrze zamieszczał Józef Kotarbiński — oraz „Opiekun Domowy", wychodzący do r. 1876. Pozytywistyczne idee europejskie głosił też miesięcznik „Ateneum", założony przez Włodzimierza Spasowicza. Muzyce poświęcone było wychodzące od 1877 r. „Echo Muzyczne", wydawane przez Wincentego Kruzińskiego i Jana Kleczyńskiego, od 1880 roku poszerzone o dział literatury i teatru. W 1882 roku ukazał się ostatni numer „Echa Muzycznego", natomiast 6 października 1883 roku zaczęło wychodzić „Echo Muzyczne i Teatralne" jako „Tygodnik artystyczno-literacki, poświęcony teatrowi, muzyce i literaturze nadobnej". W 1885 roku jego redakcję objął dotychczasowy wydawca, Aleksander Rajchman, przy czym znów rozszerzono zakres czasopisma, tym razem o dział plastyczny, zmieniono też tytuł na „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne". Pismo z dwutygodnika stało się tygodnikiem, redakcję literacką poprowadził Bronisław Zawadzki, teatralna została przy Rajch-

manie, plastyką zajął się Wojciech Gerson. W 1881 r. Aleksander Świętochowski zakłada postępowe pismo „Prawda", w którym jako Poseł Prawdy walczy z ciemnotą i tradycjonalizmem szlacheckim, tam też „kontynuuje swoją kampanię antyklerykalną i antyszlachecką, staje w obronie mieszczaństwa, które w Polsce nie mogło spełnić swojej historycznej roli, dopomina się o opiekę nad chłopem, który wychodzi dopiero ze stanu barbarzyństwa" [5]. W rok później powstaje pod wodzą Sienkiewicza opozycyjne pismo „Słowo", wreszcie od 1886 r. zaczyna wychodzić „Głos", tygodnik naukowy, literacki, społeczny i polityczny, założony przez Jana Ludwika Popławskiego i Józefa Karola Potockiego, wysuwający w pierwszych latach swego istnienia radykalne hasła ludowe. Wkrótce jednak pismo stało się organem Ligi Polskiej, przechodząc na pozycje konserwatywne.

Warto jeszcze wspomnieć o „Wędrowcu", który wychodził od 1884 do 1887 roku, pod redakcją Artura Gruszeckiego, a poświęcony był literaturze i sztuce. Dużą rolę odegrali w nim Antoni Sygietyński i Stanisław Witkiewicz, ale pismo to było już wyrazem nowych kierunków w sztuce. Zrywało z tendencyjnością literatury pozytywistycznej, poszukiwało nowych wzorów w malarstwie i literaturze, spełniało rolę awangardy naturalizmu, ulegając zwłaszcza wpływom nowych prądów we Francji. „Wędrowiec" otwierał wrota modernizmowi w Polsce.

W związku z ruchami socjalistycznymi w kraju, a zwłaszcza z coraz większym ich nasileniem w latach osiemdziesiątych, ukazywały się pierwsze polskie pisma bądź za granicami Królestwa — jak np. „Przedświt" wydawany w Genewie, Lipsku, Londynie, Paryżu, a od 1901 r. w Krakowie, lub „Walka Klas" wychodząca od 1884 r. w Genewie — bądź w kraju, jak „Proletariat", pierwsze socjalistyczne pismo antycarskie, wydawane nielegalnie w krótkim okresie od września 1883 do maja 1884 roku i ograniczające się zresztą jedynie do spraw politycznych.

Na ogół jednak czasopiśmiennictwo polskie w większej lub mniejszej mierze omawiało też sprawy teatru w kraju, zwracając uwagę zarówno na dobór repertuaru i jego charakter, jak również na warsztat aktorski oraz środki, którymi teatr dysponował. Krytyka, często dość surowa, usiłowała nieraz narzucać dyrekcji swoje poglądy i wywierać wpływ na kształtowanie się życia teatralnego w Polsce w okresie zaborów.

---

[1] S. Stempowski, *Pamiętniki 1870 - 1914*, Wrocław 1953, s. 231; cytuję za J. Kulczycką-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864 - 1892*, Warszawa 1970, s. 209.

[2] F. Hoesick, *Dom rodzicielski*, t. III, Kraków 1935, s. 8; cytuję za J. Kulczycką-Saloni, op. cit., s. 102 - 103.

[3] Stanisław Kozłowski był autorem ok. 30 sztuk teatralnych, pisanych na przełomie w. XIX i XX. Jedną z najbardziej znanych była tragedia *Albert, wójt krakowski*, za którą otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie im. Bogusławskiego w Warszawie w r. 1886.

[4] Szczegółowo rozpatruje sprawy wydawnictw i czasopism J. Kulczycka-Saloni, op. cit., s. 75 - 89.

[5] J. Kulczycka-Saloni, *Aleksander Świętochowski* (w:) *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, S. IV *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. II, Warszawa 1966, s. 96.

# POLSKA TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA W OKRESIE POZYTYWIZMU

Sytuacja ekonomiczna w Polsce po 1863 roku wpłynęła znacząco na ukształtowanie się życia kulturalnego w trzech zaborach.

Szlachta polska, przybywająca do miast ze zrujnowanych dworów, tworzyła inteligencję miejską, inaczej niż we Francji okresu Monarchii Lipcowej i Drugiego Cesarstwa, gdzie wzbogacone mieszczaństwo było przeważnie pochodzenia miejsko-rzemieślniczego. Ta zasadnicza różnica między układami społecznymi we Francji i w Polsce znajduje wyraźne odbicie w dramacie. Twórczość dramatyczna polska — mimo pewnych analogii z twórczością francuską — jest obrazem stosunków właściwych środowisku polskiemu. Dramat polski zbliża się tematycznie do dramatu francuskiego z okresu Monarchii Lipcowej i Drugiego Cesarstwa przede wszystkim poprzez głoszone hasła pozytywizmu francuskiego, wypowiedziane w znanych słowach ministra Guizota: „Enrichissez-vous". Istnieją też podobieństwa w samej budowie mieszczańskich dramatów obu krajów. Zasadniczo jednak dramat polski okresu pozytywizmu poszedł własną drogą, stanowiąc na ogół dość wierne odbicie rzeczywistości swojego czasu.

Burżuazja francuska w hierarchii potrzeb wysuwała sprawę pieniądza na naczelne miejsce. Giełda stała się busolą życia ekonomicznego. W obawie przed krachem finansowym pisarze burżuazyjni głosili zasadę zachowania umiaru w bogaceniu się, propagując myśl gromadzenia majątku przez pracę, nie zaś drogą giełdowych spekulacji. Taką też zasadę wygłasza tytułowa bohaterka dramatu *Mercadet* Balzaka z r. 1848 (pier-

wotny tytuł *Le faiseur*): „Jest tysiąc sposobów zrobienia majątku przez spekulację, ale znam tylko jeden sposób dobry, którego poczciwa burżuazja nie powinna była nigdy porzucić: jest to gromadzenie pieniądza przez pracę i lojalność, a nie przez fortele. Cierpliwość, mądrość i oszczędność są trzema cnotami domowymi, które zachowują wszystko, co dają" [1]. Dramat ten, w przeróbce Adolfa Dennery, wystawiony był w Paryżu 23 sierpnia 1851 roku. Otwierał on niemal jednocześnie z *Damą kameliową* teatr Drugiego Cesarstwa [2]. Teatr za Napoleona III staje się najgłośniejszą manifestacją francuskiego życia [3]. Komedia obyczajowa tego okresu we Francji przedstawia środowisko bogatego mieszczaństwa, tworzy typ „człowieka uspołecznionego" — *l'homme social* — przemieniając się w ten sposób w komedię społeczną. Przeradza się ona często w komedię z tezą (*pièce à thèse*), która górując nad akcją i podporządkowując ją sobie, niejednokrotnie osłabia zarówno realizm sztuki, jak i jej wartości artystyczne.

Dramat mieszczański tego typu porusza przede wszystkim problem pieniądza, analizuje choroby wywołane gorączką złota. Autor wydaje zazwyczaj stosunkowo łagodny wyrok na tych, którzy chwytają się drastycznych sposobów, aby dorobić się majątku. Uczciwość w bogaceniu się, godność człowieka, jego honor osobisty ograniczają się do kryteriów moralności handlowej. Poza tym tematyka dramatu mieszczańskiego obejmuje sprawy familijne i obyczajowe. Rehabilituje się upadłe kobiety, ludzi z „niższych warstw" dźwiga się na płaszczyznę równouprawnienia, zwalczając ostatecznie przeżytki feudalizmu.

Kwestia pieniądza jako naczelna występuje w dramatach wielu ówczesnych francuskich pisarzy. Należy do nich François Ponsard, autor komedii *Honor i pieniądze* (1853), tłumaczonej na język polski przez Wacława Szymanowskiego [4], i *Giełdy* (1856). Obok Ponsarda wymienić należy Emila Augier. Wśród jego komedii najpopularniejsze były: *Zięć pana Poirier* (1854), *Biedne lwice* (1858), *Bezczelni* (1861), *Syn Giboyera* (1862), *Mistrz Guérin* (1864), *Zaraza* (1866). W sztukach Augiera — jak mówi Lucien Dubech — „Zawsze pieniądze są przyczyną troski o to, czy ma się ich zbyt wiele, czy też nie ma się ich dosyć, jak np. w dramacie *Biedne lwice*, gdzie okrutna kobieta zabija trzy ludzkie istoty z miłości do zbytku" [5]. Komedie Augiera niewątpliwie utorowały drogę dramatowi polskiemu. Ważne miejsce zajmował również Alexandre Dumas-syn, który w swych sztukach, zwłaszcza wcześniejszych (np. *Sprawa pieniądza* 1857), wysuwał naczelne problemy społeczne swoich czasów. Utwory późniejsze miały wybitnie charakter *pièces à thèse*, autor zaś poprzez swoich bohaterów prze-

mawiał ze sceny jak z ambony. Sztuki Scribe'a, Ponsarda, Augiera, Dumasa-syna, Sardou, Feuilleta i innych pisarzy z okresu Drugiego Cesarstwa były bardzo popularne w Polsce i wypełniały w większości repertuar naszych scen w okresie pozytywizmu.

Sprawy absorbujące mieszczańskich pisarzy we Francji znajdują także wyraz w polskiej literaturze dramatycznej, która uwzględnia, rzecz jasna, specyficzne warunki życia pod zaborami.

Pierwsze polskie sztuki o tematyce społecznej piszą Jan Chęciński i Wacław Szymanowski. Chęciński w *Szlachectwie duszy* (1859), sztuce, która „wywołała wielkie wrażenie, obudziła niezwykłą dla autora sympatię" [6], piętnuje pychę ludzi „z rodu", jak również pnących się ku arystokracji. W *Porządnych ludziach* (1861) walczy z obłudą, wyśmiewa tych, którzy udają, że są „porządni". Szerszy krąg zagadnień porusza Szymanowski w *Dziejach serca*, nagrodzonych w konkursie warszawskim w 1860 roku. Jedna z postaci dramatu, Prezes, przegrywa ogromne sumy w karty. Bankier Geld, prowadzący interesy Prezesa, stara się o rękę jego córki, licząc na pomoc Prezesowej, która stwierdza:

> Dziś przyszedł dukat, wszystko na swą stopę mieniąc,
> I jedyną zasługą na świecie jest pieniądz.

Autor głosi również ustami Prezesowej ideę pracy od podstaw:

> Nie jest to panu tajnem, z jak ogromnym trudem
> Pragniem wszczepić moralność między prostym ludem,
> I ażeby ku temu wszystkie zwrócić siły,
> Noweśmy towarzystwo umyślnie stworzyły,
> Co ma za cel wydobyć z zepsucia kałuży
> Wyrobników, tragarzy, dorożkarzy, stróży.

Omawiany dramat nie ujawnia konfliktów społecznych. Geld nie walczy o swoje „prawa", choć ma bardzo wygodną sytuację. Ustępuje dobrowolnie i bez gniewu swą wybraną innemu. Rozumie, że „serce zwycięża". Sztuka jest naiwna, wiele w niej niekonsekwencji psychologicznych, przedstawia jednak aktualną tematykę, wprowadza wątek sprzedaży córki dla ratowania majątku i ukazuje skutki wpływów żywiołu obcego. W rezultacie autor obrazuje konflikt między „prawem serca" a „prawem rozumu" i podkreślając znaczenie rozumu na przykładzie rozsądnej Julii, interesującej się literaturą i muzyką, gromadzącej książki i nuty, stwierdza, że ostatecznie rozum musi podporządkować się uczuciu.

Na przełomie epok tworzy również Adam Bełcikowski. Pisarz ten, pochodzący z Krakowa i współpracujący w czasopiśmie „Niewiasta"

(1860 - 1863) z Szujskim, Lubowskim i Bałuckim, po trzyletnim pobycie w Warszawie (1866 - 1868), gdzie wykłada literaturę w Szkole Głównej, wraca do Krakowa. Tam wsiąka całkowicie w atmosferę krakowskiego mieszczaństwa. Najwcześniejsza komedia Bełcikowskiego, *Wizyta pana Feliksa* (1867), pisana jeszcze w Warszawie [7], porusza sprawę ożenku dla pieniędzy i nie wychodzi z kręgu wpływów Augiera (*Dobrane małżeństwo*). Sztuka *Nie jesteśmy sobie nic winni* [8] jest już wyrazem przechylania się autora na stronę „rozsądku" i przeciwstawia się „miłości romantycznej". „Żyjemy w wieku XIX — mówi bohaterka tej komedii — powinniśmy wiedzieć, co można, a czego nie można do skutku przywieść. Nasze czasy są czasami prozy i rachunku... Serce odgrywa dzisiaj podrzędną rolę i słuchać winno rozkazów rozsądku... Ubieganie się za niemożliwością nie liczy się w naszym wieku do bohaterstwa, lecz do rzędu karygodnych mrzonek". Osoby działające w komedii uznają te zasady, w imię których postępują. Bełcikowski, zwalczywszy w sobie „mrzonki romantyzmu", staje mocniej niż jego poprzednicy na gruncie mieszczańskiego realizmu, krytykując zjawiska otaczającej go rzeczywistości.

Małomiasteczkowa atmosfera Galicji z okresu lat siedemdziesiątych znajduje wyraz w komedii *Protegujący i protegowani* z r. 1872. Autor nie potrafi jednak wysnuć dalej idących wniosków z sytuacji, w jakiej ukazuje społeczeństwo galicyjskie, nie potrafi wyjść poza ramy ideologii mieszczańskiej. Niewątpliwą zasługą Bełcikowskiego jest fakt, że przyjrzał się otaczającej go rzeczywistości i pokazał mały światek mieszczańskich nawyków w ściśle określonym środowisku, podobnie jak uczynił to, ze znacznie większym poczuciem sceny, Michał Bałucki.

Do pisarzy żyjących na przełomie epok należy również Józef Narzymski, który o wiele głębiej i szerzej niż Bełcikowski ujmuje problematykę współczesnego życia. Urodzony we dworze szlacheckim (1839), wciąga się do prac Komitetu Powstańczego 1861 roku i jest członkiem terrorystycznego rządu wrześniowego 1863 roku. Po powstaniu udaje się na emigrację, w r. 1868 zaś osiedla się w Krakowie, gdzie przebywa prawie do śmierci (1872). W swojej młodości styka się z Cyganerią Warszawską, sprzyja kierunkowi radykalizmu społecznego, po powrocie jednak z emigracji przechodzi na pozycje umiarkowane, mieszczańsko-kompromisowe, pozostając zawsze w obozie reformatorów społecznych, zwłaszcza w dziedzinie prawa wyborczego, zmierzającego do osłabienia przewagi arystokracji przez zwiększenie liczby wyborców miejskich. Narzymski wiąże się z redakcją postępowego „Kraju", w której pracuje m.in. obok Bełcikowskiego i Bałuckiego. Posyła również swoje artykuły do „Tygodnika Wielkopol-

skiego", gdzie wypowiada się o teatrze i repertuarze teatralnym. Teatr to, według Narzymskiego, „rzeczywiście najdemokratyczniejsza z form sztuki", to „jeden z najpotężniejszych środków propagandy". Dramaturg zaś jest „nie tylko artystą i sztukmistrzem — jest myślicielem, moralistą, propagatorem, agitatorem". Jedyna recepta na napisanie sztuki to „studiować życie, chwytać kwestie palące [...], brać typy własne, z życia wzięte, a nie szukać ich w książkach lub własnej fantazji" — bowiem „dramat jest obrazem życia" [9]. Myśli te umiał Narzymski wcielać w swoją twórczość dramatyczną. Wyszedłszy od wierszem pisanej romantyczno-alegorycznej *Niekomicznej komedii* (1863), przerzucił się na sztuki realistyczne, odzwierciedlające konflikty współczesnego życia. Takie są właśnie dwa najlepsze jego dramaty: *Pozytywni*, a zwłaszcza *Epidemia*, oba nagrodzone w konkursie krakowskim (1871 - 1872).

*Pozytywni* stanowią przejaw kompromisu w walce „starych" z „młodymi". Narzymski dostrzega sprzeczności wewnątrz swojej klasy, nie umiejąc jednak znaleźć ich źródła, widzi przyczynę wszelkiego zła w zbyt pochopnym wyrzeczeniu się ideałów romantycznych minionej epoki i obawia się wkroczenia na drogę daleko idącej praktyczności.

Nie wierz więc, szanowny czytelniku — mówi Narzymski w przedmowie do *Pozytywnych* [10] — gdyby ci mówiono, że komedia ta walczy w obronie marzycielstwa, przeciw prawu dobrobyt i ekonomiczne podniesienie kraju mającemu na celu; że stara się ośmieszyć lub zohydzić kierunek praktyczny, jaki się w ostatnich latach przejawia. Mogę ci zaręczyć, że kierunkowi temu przyklaskuję serdecznie i rozumiem doskonale prac tych znaczenie i ważność... Ale zgodzisz się zapewne, szanowny czytelniku, że niedobrze by było, gdyby kierunek ten stał się wyłącznym, gdyby wyparł wszelkie inne dążności i zastąpił wszelkie inne pragnienia, gdyby dobrobyt materialny stał się celem, a nie środkiem moralnego podniesienia człowieka.

W *Epidemii* [11] pisarz dostrzega rozgorączkowanie burżuazji, głoszącej bez opamiętania hasło bogacenia się. Widzi niebezpieczeństwo gry giełdowej, która w Krakowie, biorącym przykład z Wiednia, staje się modna na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. „Jeżeli ta trocha [!] kapitałów, jakie posiadamy, zamiast wsiąknąć w przemysł i produkcyjne przedsiębiorstwa wzięta zostanie na grę, cóż się z krajem zrobi... Dałby więc Bóg, żeby ofiarą kilku fortun krakowskie mieszczaństwo wyleczyło się z gorączki!" Ta relacja „Dziennika Poznańskiego" z r. 1869 jest wymownym świadectwem stanu rzeczy. *Epidemia*, która leży w zasięgu wpływów Augiera (*Zaraza*), jest mimo to dramatem oryginalnym, ponieważ w sposób charakterystyczny reprezentuje środowisko mieszczańskie Krakowa w okresie „szału giełdowego".

Specyficzne warunki w Galicji po nadaniu swobód konstytucyjnych przez Austrię po 1866 roku pozwoliły na zajmowanie pewnych stanowisk politycznych polskiej szlachcie i magnaterii. Słaby rozwój przemysłu, nielicznie reprezentowana klasa robotnicza, ucisk chłopów, powodujący nędzę na wsi, a stąd ruch emigracyjny, musiały wywołać ogólny zastój gospodarczy. Natomiast dopuszczona do głosu szlachta korzystała z nadanych jej swobód, nie rezygnując z hulaszczego życia i starając się, aby istniejący stan rzeczy trwał jak najdłużej. Stąd tendencje serwilistyczne w stosunku do zaborcy, konserwatyzm i obrona *status quo ante*. Związane z tym liczne nawyki i śmieszności krakowskiego mieszczaństwa bystrym okiem dostrzega urodzony krakowianin, Michał Bałucki (1837 - 1901). Kręgiem mieszczańskich zwyczajów ograniczone są zainteresowania tego pisarza, który w komediach swoich przedstawia całą galerię typów krakowskiego świata szlachecko-mieszczańskiego, śmiejąc się z nich bez cienia złośliwości i pogardy. Bałucki ośmiesza drobnomieszczańskie wady, których źródłem jest ograniczoność horyzontów umysłowych, ciasnota zainteresowań, a przy tym zarozumiałość i karierowiczostwo oraz wysokie mniemanie o własnej pozycji życiowej. Konflikty, jakie pokazuje autor, są drobne, często zaściankowo-prowincjonalne, prawie zawsze rodzą się w kurzych móżdżkach, jakimi obdarzeni są przedstawiciele tej warstwy społecznej i rozwiązują się na ogół bez uszczerbku dla kogokolwiek.

Spośród 36 pozycji autorskich [12] Bałuckiego większość sztuk poświęcona jest właśnie sprawom pozwalającym przyjrzeć się wadom społeczeństwa krakowskiego po 1866 roku. W *Radcach pana radcy* (1867) pokazany jest mieszczuch ograniczony umysłowo, który zostaje radcą miejskim. W *Pracowitych próżniakach* (1871) ośmieszono manię zawiązywania stowarzyszeń. W *Krewniakach* (1879) przedstawił komediopisarz świeżo kreowanego dyrektora bankowej instytucji, który musi staczać walkę z całą swoją rodzinką, szukającą u niego protekcji, podobnie jak w sztukach Bełcikowskiego (*Protegujący i protegowani*) i Narzymskiego (*Pan prezydent miasta Krakowa w kłopotach*). Bałuckiemu nieobca jest też sprawa emancypacji kobiet, której poświęca swoje *Emancypowane* (1873). Zagadnienie to wystąpi później w *Gęsiach i gąskach* (1882), wreszcie w *Sprawie kobiet* (1896) i w *Niewolnicach z Pipidówki* (1897). Bałucki wykazuje w tej kwestii daleko idącą ostrożność, ośmieszając kobiety, dążące do emancypacji. Wyjątkowo w *Gęsiach i gąskach* zjawia się postać postępowej panny, odmalowana raczej pozytywnie. Inne komedie, np. *Pozłacana młodzież* (1876) lub *Komedia z oświatą* (1877), przedstawiają

1. Kazimierz Zalewski

machinacje finansowe, charakterystyczne dla owych czasów: fałszowanie weksli, pożyczanie pieniędzy od Żydów-lichwiarzy na wysoki procent, osłanianie się maską dobroczyńcy dla obrony własnych interesów. Piętnowanie obłudy, pyszałkowatości, próżniactwa, drobnych przejawów wyzysku, a także wielu jeszcze innych wad drobnomieszczańskich daje komediopisarzowi pole do doskonałego rozwinięcia intrygi i budowania komicznych sytuacji, często gatunku czysto farsowego, graniczącego z karykaturą. Śmiesznostki te, pokazane z humorem i werwą, żywość akcji i dialogów, dowcip słowny i sytuacyjny, były źródłem wielkiego powodzenia, jakim cieszyły się zwłaszcza *Grube ryby* (1881), *Dom otwarty* (1883), czy *Klub kawalerów* (1890). Cała galeria Ciaputkiewiczów, Fikalskich, pań Dziurdziulińskich śmieszy przede wszystkim drobnomieszczańskimi nawykami i ciasnotą umysłową krakowsko-galicyjskiego światka. Prawie wszystkie sztuki Bałuckiego, z wyjątkiem zaledwie kilku, były grane po-

cząwszy od 1869 roku na scenach warszawskich bądź w ogródkach, bądź w teatrach rządowych i cieszyły się ogromnym powodzeniem u publiczności. Komedie Bałuckiego dziś jeszcze bawią i budzą wesołość, stanowiąc jednocześnie trwały dokument obyczajowy swoich czasów.

O ile twórczość Bałuckiego związana była szczególnie z atmosferą mieszczańską Krakowa, o tyle komedie Józefa Blizińskiego przedstawiają stosunki szlachecko-ziemiańskie galicyjskiej wsi.

Bliziński urodził się w Warszawie (1827), lata młodzieńcze spędził na wsi w okolicy Włocławka. Przez pewien czas mieszkał w Warszawie (lata 1875 - 1876), następnie zaś osiedlił się w swym majątku Bóbrka Galicyjska, w którym gospodarował i który przetrwonił wskutek życia nad

2. Scena z komedii *Górą nasi* Zalewskiego

stan. Toteż w 1888 r. przeniósł się do Krakowa i tam już pozostał do śmierci (1893). Spośród około dwudziestu jego komedii największym powodzeniem cieszyły się dwie: *Pan Damazy* (1877) i *Rozbitki* (1881). Pierwsza z nich daje charakterystyczny obraz wsi z okresu zachwiania się pozycji ziemiaństwa w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Bliziński jest doskonałym sprawozdawcą współczesnych sobie stosunków we dworze szlacheckim, bo sam się z niego wywodzi i bierze czynny udział w jego życiu.

Niewątpliwie najlepsza komedia Blizińskiego *Rozbitki* (1881), choć pisana w okresie gospodarowania Bóbrką, wiąże się z Królestwem Kongresowym, gdzie rozgrywa się akcja, a także z samą Warszawą. Okres dłuższego pobytu Blizińskiego w Kongresówce pozostawił wspomnienia i pobudził pisarza do refleksji. Broniąc pozycji mieszczańskich, Bliziński występował z krytyką nadużyć kapitalistycznych, piętnował więc arystokrację tęskniącą za hulaszczym życiem, krytykował również wzbogaconych mieszczan, którzy wstydząc się swego „skromnego" pochodzenia, sięgali po herby szlacheckie. W *Rozbitkach* autor potępia przede wszystkim „najwyżej urodzoną" arystokrację; inni, „niżej urodzeni", traktowani są przez niego z większym pobłażaniem.

Komedie Blizińskiego, napisane z talentem, skonstruowane z dużym poczuciem sceny, są wiernym obrazem swoich czasów i na tym polegają ich trwałe wartości.

Jednak najbardziej typowy dramat mieszczański pozytywizmu warszawskiego reprezentują trzej pisarze, których utwory, ze względu na wspólność odmalowanego środowiska i przedstawionych zagadnień społecznych, mają wiele cech pokrewieństwa. Pisarzami tymi są: Edward Lubowski (1837 - 1923), Zygmunt Sarnecki (1837 - 1922) i Kazimierz Zalewski (1849 - 1919). Wszyscy trzej interesowali się teatrem, jako dziennikarze pisali o dramacie i teatrze, tworzyli sztuki dla sceny polskiej. Związanie się tych pisarzy ze środowiskiem warszawskim, obserwacje życia wielkomiejskiego i czynny w nim udział odbiły się silnym echem w ich twórczości. Lubowski od r. 1865 współpracuje z „Kłosami" i „Biblioteką Warszawską", recenzje teatralne zamieszcza w „Bluszczu" (1866 - 1879), a później w „Tygodniku Ilustrowanym", aż do 1898 roku. Sarnecki po powrocie z Paryża (1866) i utracie majątku prowadzi teatr w Lublinie, później zaś zostaje dyrektorem teatru w Poznaniu (1871). Po osiedleniu się w Warszawie jest jednym z redaktorów „Wieku", a potem „Echa" (1877 - 1882). Po przeniesieniu się do Krakowa obejmuje funkcje naczelnego redaktora „Świata" (1888 - 1894). Zalewski przebywa w Warszawie

od r. 1865. Zrezygnowawszy z kariery prawniczej, wydaje i redaguje „Wiek" (1875 - 1878), pisuje krytyki w „Kurierze Warszawskim" (od 1889). Zostaje dyrektorem Teatru Małego przy Filharmonii, który z krótkimi przerwami prowadzi aż do śmierci. Równocześnie pracuje jako kierownik literacki Teatru Rozmaitości i dyrektor Warszawskiej Szkoły Aplikacyjnej.

Ci trzej pisarze różnią się sposobem patrzenia na otaczającą rzeczywistość i miarą talentu pisarskiego. Dramaty mieszczańskie Lubowskiego, Sarneckiego i Zalewskiego najbliższe są francuskim *pièces*, w których cechy dramatu poważnego i komedii splatają się ze sobą, tworząc tzw. „sztukę tendencji". Pokrewieństwo z dramatem francuskim ma jednak charakter formalny; problematyka jest typowa dla społeczeństwa polskiego z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zeszłego stulecia.

W dramatach omawianych trzech pisarzy akcja toczy się przeważnie we współczesnej Warszawie, w bogato urządzonym szlachecko-mieszczańskim domu, w którym odbywają się rauty, bale a nawet teatry amatorskie. Gra w karty jest jednym z najczęstszych „zajęć" występujących bohaterów. Podczas przyjęć przeprowadza się najrozmaitsze transakcje handlowe, pożycza się pieniądze od lichwiarzy, kojarzy się małżeństwa dla interesu. Arystokracja sprzymierza się z bogatym mieszczaństwem, z Żydami i Niemcami dla celów czysto handlowych. Tendencją pisarzy jest przeciwstawienie zdegenerowanej arystokracji — pozytywnego, ograniczonego klasowo bohatera, „uczciwie" się dorabiającego, który poza kryteria moralności handlowej wyjść nie potrafi. Autorzy potępiają oszustów, „ludzi bez czci i wiary", których celem jest gromadzenie fortuny. Najwięcej miejsca zajmuje tu walka z „gorączką złota". Najbardziej „znikczemniali" w tym szaleństwie zostają potępieni, inni otrzymują rozgrzeszenie i gotowi są do dalszego gromadzenia pieniędzy, w imię zasady: „uczciwie i bez nadużyć". Problemy te najsilniej występują u Sarneckiego w *Febris aurea* (1869) i w *Słoneczniku* (1881).

Do ważnych zagadnień w dramacie mieszczańskim należy również sprawa koegzystencji z Żydami i Niemcami, która znajduje rozwiązanie jedynie na płaszczyźnie konkurencji między kapitałem rodzimym i obcym. Na tym podłożu rodzi się u dramatopisarzy tendencja do propagowania asymilacji narodowej, która najbardziej liberalnie przebiega w twórczości Zalewskiego. Sarnecki Żydów raczej „toleruje", z łaskawością wielkopańską podkreślając ich ujemne cechy; Lubowski widzi więcej cech dodatnich u arystokracji niż u Żydów; Zalewski natomiast zdobywa się na pokazanie Żyda — pozytywnego bohatera (Apfelowie w *Małżeństwie Apfel*).

Żydzi pośrednicy i lichwiarze występują prawie we wszystkich sztukach. Specjalnie problemowi żydowskiemu poświęcone są dramaty: Lubowskiego *Żyd* (1869), Zalewskiego *Górą nasi* (1885), *Nasi zięciowie* (1886) i *Małżeństwo Apfel* (1887). Sprawę niemiecką przedstawia Lubowski w *Przesądach* (1876), Zalewski zaś w dramatach *Nasi zięciowie* i *Friebe* (1885), gdzie autor przeciwstawia zasymilowanej rodzinie Wiesów — ich krewnego, nie zasymilowanego Niemca, i wykazuje niebezpieczeństwo konkurencji obcego kapitału, zalewającego Polskę, zwracając uwagę na groźne widmo Niemca Friebego, który chce zagarnąć kapitał rodzimy.

Liberalizm mieszczański reprezentował Aleksander Świętochowski, jeden z pionierów polskiego pozytywizmu. Dramaty Świętochowskiego o tematyce współczesnej demaskują obłudę obyczajową i rozkład szlachetczyzny, walczą z przesądami religijnymi i społecznymi. Jeden z wcześniejszych dramatów, *Piękna* (1878), wprowadza charakterystyczny dla owych czasów motyw małżeństwa dla interesu. Konflikt jednak rozgrywa się na płaszczyźnie moralnej z pominięciem istotnego podłoża społecznego. Inaczej już rzecz wygląda w *Błaźnie* (1879), a zwłaszcza w *Aspazji* (1885), gdzie autor głębiej analizuje przyczyny krzywdy społecznej. Trylogia dramatyczna *Nieśmiertelne dusze*, której poszczególne części pisane były w dużych odstępach czasu, nie jest jednolita. Pierwsza jej część, *Ojciec Makary* (1876), dramat wymierzony przeciw celibatowi księży, uznany został przez współczesnego pisarzowi krytyka za „nie nadający się na scenę polską dlatego, że na niej wywołać by musiał niesmak estetyczny i zgorszenie moralne". W następnych częściach trylogii, w *Aurelim Wiszarze* (1888) i *Reginie* (1889), Świętochowski występuje przeciwko wyzyskowi wielkokapitalistycznemu, ukazując w *Reginie* handlarzy żywym towarem w koloniach. Nie znajdując wyjścia z sytuacji, autor każe tragicznie zginąć swoim pozytywnym bohaterom.

Dorobek dramatyczny czasów pozytywizmu w Polsce obejmuje długą listę pisarzy o mniejszym znaczeniu, a także tych, dla których twórczość dramatyczna była marginesowa. Do takich należy przede wszystkim Adam Asnyk, autor pięciu komedii i trzech dramatów. Dwa spośród nich obrazują ważne problemy społeczne, charakterystyczne dla dramatu mieszczańskiego. Jest to kwestia żydowska (*Żyd* 1875) oraz sprawa niemieckiego elementu napływowego w Księstwie Poznańskim i jego asymilacji (*Bracia Lerche* 1888). Asnyk nie umiał jednak ukazać prawdy życiowej w swoich dramatach. „Trudno było żądać — mówi o Asnyku M. Gawalewicz — aby komediopisarz, który «rzeczywistości ani dotknął ręką», aby dramaturg, co «zza obłoków wychylał się niechętnie», odtwarzał wiernie życie realne,

ludzi prawdziwych, charaktery konsekwentne..." [13]. Do marginesowych również należy zaliczyć młodzieńcze próby dramatyczne Henryka Sienkiewicza: pięcioaktowy dramat *Na jedną kartę* (wystawiony we Lwowie 1879, w Warszawie 1881), rozgrywający się w magnackim dworze, przedstawiał porażkę moralną lekarza-pozytywisty. Sienkiewicz był także autorem kilku drobnych utworów dramatycznych, m.in. *Czyja wina* (1880) i *Zagłoba swatem* (1900).

Spośród komediopisarzy wymienić należy jeszcze syna Aleksandra Fredry, Jana Aleksandra, który zostawił po sobie kilkanaście komedii, stojących już na progu farsy. Do najpopularniejszych należą: *Drzemka pana Prospera* (1866), *Piosenka wujaszka* (1886), *Consilium facultatis* (1871), *Kalosze* (1877), *Oj, młody, młody* (1883). Wszystkie grane były z powodzeniem w Warszawie wkrótce po ich napisaniu. Autor, chełpiący się arystokratycznym pochodzeniem, zawadiaka, zamiłowany w karierze wojskowej, *bon vivant*, przeciwstawiał się wszelkim nowym ideom społecznym, politycznym, uważał, że arystokracji należą się największe przywileje: „Gdyby wszystkie matki i nauczycielki — pisał w pamiętniku — zamiast od kolebki zatruwać serca i umysły dzieci nienawiścią ku tym, których opatrzność na wyższym szczeblu społeczeństwa postanowiła, uczyły ich słów Chrystusa: oddaj Bogu, co Boga, a cezarowi, co cezara — niezawodnie byłoby lepiej na świecie" [14].

Repertuar polskich scen w okresie pozytywizmu zasilało z większym lub mniejszym powodzeniem wielu jeszcze innych pisarzy, a wśród nich Adolf Abrahamowicz i Ryszard Ruszkowski (często współautorzy), Stanisław Dobrzański, Marian Gawalewicz, Wiktor Gomulicki, Bronisław Grabowski, Stanisław Graybner, Józef Kościelski, Władysław Koziebrodzki, Ignacy Maciejowski (Sewer), Leon Madejski, Aleksander Mańkowski (Tadeusz Zaremba), Zofia Mellerowa, Zygmunt Przybylski, Wincenty Rapacki (ojciec), Stanisław Rzewuski, Władysław Sabowski, Feliks Szober, Juliusz Turczyński, Aureli Urbański, Julian Wieniawski (Jordan), Michał Wołowski, Jan Zachariasiewicz.

Jednocześnie z komedią mieszczańską rozwijał się dramat historyczny. Twórczość tę reprezentował po części Bełcikowski, Asnyk, a także Felicjan Faleński, Kazimierz Gliński, Józef Ignacy Kraszewski, Julian Łętowski (dramaty biblijne) oraz Józef Szujski, współautor *Teki Stańczyka*.

Twórcą dramatu o tematyce ludowej jest, w serdecznych stosunkach z Szujskim żyjący, Władysław Ludwik Anczyc (1823 - 1883). W pierwszym okresie swojej twórczości pisze cztery sztuki „ludowe": *Chłopi arystokraci* (1849), *Łobzowianie* (1854), *Flisacy* (1855), *Błażek opętany* (1856). W la-

tach 1861 - 1866 redaguje „Kmiotka", gdzie umieszcza swoje artykuły, które zawierają program ideowy pisarza i określają jego stosunek do ludu. „Najwięcej sposobności do oświecenia ludu — mówi Anczyc — mają ziemianie i duchowieństwo, a jednym z najlepszych środków do tego celu jest rozszerzanie odpowiednich pism pomiędzy ludem". Należy „podnosić w ludzie wiejskim religijne i moralne uczucia [...] usuwać wątpliwości i wiązać miłością chrześcijańską chaty z dworami". Anczyc jest więc rzecznikiem sojuszu chłopsko-ziemiańskiego. Podźwignięcie wsi z nędzy uwarunkowane jest, według niego, podniesieniem poziomu oświaty, wiarą w Boga i zgodnym współżyciem z dworem: „Uczcie się bracia, uczcie dziatki wasze [...] zaniechajcie gorzałki, kochajcie pracę, bądźcie pobożni i cnotliwi". Pisarz stwierdza, że jedynie „praca i oszczędność, cnota i uczciwość, zgoda i miłość mogą nas ocalić".

W tym duchu napisany był *Kościuszko pod Racławicami* (1880), gdzie autor wyraża stanowisko solidarystyczno-narodowe, walcząc z jednej strony ze Stańczykami, z drugiej zaś występując przeciwko przemianom społecznym. Ta niezwykle popularna historyczna sztuka Anczyca, wywołująca uczucia patriotyczne, grana w Krakowie w roku jej napisania, w Warszawie mogła się ukazać dopiero w 1915 roku. Anczyc, wprowadzając lud na scenę, utorował drogę swoim następcom, pisarzom bardziej postępowym: Adamowi Staszczykowi oraz Janowi Galasiewiczowi, synowi gospodarza spod Krakowa, autorowi *Czartowskiej ławy* (1880), *Ciarachów* (1890) oraz *Chaty za wsią* (1884) i *Dziewczęcia z chaty za wsią* (1886), przeróbek powieści Kraszewskiego, dokonanych wspólnie z Mellerową i granych z powodzeniem w „ogródkach" warszawskich.

Twórczość dramatyczna okresu pozytywizmu, artystycznie dość nierówna, stała się jednakże trwałym dokumentem i obrazem swoich czasów.

---

[1] Akt IV, sc. 17.

[2] Lucien Dubech w swojej *Histoire Générale Illustrée du Théâtre* (Paris 1934, t. V, rozdz. V), zaznaczając, że *Dama kameliowa* otwiera teatr Drugiego Cesarstwa, stwierdza, że zamyka go *Frou-frou* Meilhaca i Halévy'ego (1869). Bohaterki obu tych sztuk kończą agonią: „Cały teatr Drugiego Cesarstwa mieści się między tymi dwiema agoniami" (s. 118).

[3] Ibidem, s. 123.

[4] W. Szymanowski, *Poezje i dramaty*, t. IV, Warszawa 1884.

[5] L. Dubech, op. cit., s. 102.

[6] K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, EMTA („Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne") 1883, nr 2 - 5.

[7] Drukowana w „Kłosach i Kwiatach" 1869.

[8] Drukowana w krakowskiej „Kalinie" 1869.

[9] *Słówko o teatrze*, „Tygodnik Wielkopolski" 1871, nr 15 - 17.
[10] Warszawa 1875.
[11] Warszawa 1875.
[12] Zob. L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765 - 1964*, Warszawa 1971, s. 28 - 33.
[13] M. Gawalewicz, *Adam Asnyk*, EMTA 1883, nr 9.
[14] M. Szembekowa, *Niegdyś. Wspomnienia moje o Aleksandrze Fredrze*, Lwów 1927.

# WARSZAWSKIE TEATRY RZĄDOWE

## 1. Sytuacja teatru po powstaniu styczniowym Ustrój teatrów. Prezesi, dyrektorzy

Sytuacja teatrów warszawskich po powstaniu styczniowym nie przedstawiała się pomyślnie. Represje ze strony rządu i daleko idąca czujność władz carskich musiały zdemobilizować, przynajmniej na pewien okres, organizatorów teatru i zahamować ich intensywniejszą działalność. Trzeba było trochę czasu, by społeczeństwo mogło ochłonąć po niedawnych wypadkach politycznych i wrócić do normalnego życia przedpowstaniowego. Pułkownik Aleksander Jan Józef Hauke jako główny zwierzchnik teatrów nie umiał się zresztą wywiązać z trudnego bądź co bądź zadania, gdy trzeba było przeciwstawić się surowym zarządzeniom caratu i łagodzić zaostrzające się konflikty. „Był to bowiem — jak pisze Mieczysław Rulikowski — przede wszystkim prawdziwy *bon vivant* w stylu epoki Drugiego Cesarstwa z fantazją i beztroskim usposobieniem polskiego szlachcica" [1]. Miał poza tym zaciętego przeciwnika w osobie senatora Braunschweiga, przewodniczącego Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych w Królestwie, który przeciwstawiał się wadliwemu gospodarowaniu teatrami w Warszawie. Bezpośrednie rządy teatrem warszawskim przypadły po Janie Tomaszu Sewerynie Jasińskim — Florentynowi Gwozdeckiemu, który przedtem był na zmianę aktorem i kasjerem teatralnym. Sytuacja w dziedzinie reżyserii nie była też najlepsza. Po Janie Królikowskim reżyserię dramatu objął Jan Chomanowski, po nim Alojzy Stolpe, Józef Rychter i Józef Surewicz; najdłużej, bo do 1893 r., utrzymał się na stanowisku reżysera opery Leopold Matuszyński, a dyrektor baletu, Roman Turczynowicz, piastował to stanowisko do r. 1867. Zresztą rola reżysera była znikoma,

ograniczała się wyłącznie do spraw techniczno-administracyjnych, albowiem sztuka sceniczna pozostawała całkowicie w rękach aktorów. Dopiero po latach zaczęły się toczyć boje o kompetencje reżysera.

W roku powstania zawieszono na 10 miesięcy przedstawienia w Teatrze Rozmaitości, skąd lżejszy repertuar przeszedł na scenę Teatru Wielkiego, którego widownię wypełniali przeważnie Rosjanie. W 1864 r. artystom odebrano prawo do emerytury, z początkiem następnego roku zamknięto polską operę, śpiewacy otrzymali wymówienie, zatrzymano tylko chór i orkiestrę z myślą o sprowadzanej operze włoskiej. Niebawem, bo na początku 1868 r., zawieszono działalność szkoły dramatycznej, by zahamować dopływ nowych wykształconych sił aktorskich do teatru. Do akcji likwidacyjnej przyczynił się niemało Ambroży Zaborowski, prawa ręka namiestnika, hrabiego Berga, zastępca Haukego. Szczęśliwie władza Zaborowskiego nad teatrem trwała zaledwie kilka miesięcy (od końca marca do końca czerwca 1868).

Sytuacja sceny polskiej po powstaniu wywołała co prawda pewną reakcję, w 1865 r. utworzono bowiem Komitet do Reorganizacji Teatrów Warszawskich. Niestety, jego działalność była znikoma i sprowadzała się właściwie do zaangażowania kilku wybitniejszych aktorów, jak Bolesław Ładnowski, Wanda Urbanowiczowa, nieco później Jan Tatarkiewicz, Władysław i Teofila Szymanowscy; przede wszystkim zaś prezes Teatrów Rządowych rozpoczął pertraktacje z Heleną Modrzejewską, celem sprowadzenia jej do Warszawy. Hauke zmarł 8 kwietnia 1868 roku i wkrótce po jego śmierci, 1 maja 1868, prezesem teatrów warszawskich został pierwszy Rosjanin na tym stanowisku, Sergiusz Muchanow.

Jakkolwiek w okresie popowstaniowym zaborca coraz silniej zaciskał kleszcze, tłumiąc wszelkie objawy ruchu narodowego — w rok bowiem po zamknięciu szkoły dramatycznej, w r. 1869 zawieszono działalność Szkoły Głównej — to jednak w dziedzinie literatury ruch stawał się z roku na rok żywszy. Ze Szkoły Głównej zdążyli przecież wyjść najznakomitsi ludzie epoki: Piotr Chmielowski, Adolf Dygasiński, Zygmunt Gloger, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Aleksander Świętochowski i wielu innych. W okresie od 1867 roku do początków XX wieku stali oni na czele życia kulturalnego stolicy, manifestując swe poglądy i opinie w pismach warszawskich.

W polskiej dramaturgii nie było co prawda nowych wybitnych dzieł na miarę twórczości powieściowej tych czasów, sztuka aktorska potrafiła jednak wyrównać ten niedostatek. Tym bardziej, że jak to trafnie stwierdził Rulikowski, „wraz ze zwiększeniem się nacisku rusyfikacji coraz po-

ważniejszy stawał się stosunek do teatru. Widziano w nim jedną z bardzo nielicznych, tolerowanych przez rząd zaborczy instytucji polskich i dlatego otaczano go specjalną troską i szczerą miłością" [2]. Rozumiał to Stanisław Koźmian, znakomity kierownik krakowskiego teatru, i dlatego uskarżał się, że „najlepszy teatr mamy tam, gdzie żelazną ręką przyciśnięte jest wszelkie życie narodowe i każdy jego objaw [...] w tych zaś częściach Polski, w których wolno żyć, w których wolno we wszystkich kierunkach afirmować to życie i rozwijać je, mamy upadające teatra" [3].

Niełatwą sprawą jest ustalenie ściślejszych granic między poszczególnymi fazami rozwoju czy upadku teatru w okresie popowstaniowym. Faktem jest, że dwa pierwsze lata po r. 1863 to wegetacja teatrów. W r. 1865, pozostając ciągle jeszcze pod opieką nie zmieniającego się prezesa, teatr warszawski zaczął powoli dźwigać się z marazmu i otępienia. Punkt szczytowy osiągnął za rządów Muchanowa w latach 1868 - 1880, w „epoce gwiazd". Ale i tutaj linia jego rozwoju falowała. Pewne jego osłabienie spowodowane zostało przede wszystkim wyjazdem Heleny Modrzejewskiej w 1876 r., jak się jednak okaże, i inne fakty zaważyły tu ujemnie. Odejście Muchanowa wpłynęło dość poważnie na zmianę sytuacji, a następni prezesi, nie zawsze z własnej winy, nie umieli utrzymać poziomu artystycznego z czasów działalności Modrzejewskiej. Ustąpienie Gudowskiego z prezesury w 1889 r., śmierć najznakomitszych aktorów (Królikowski, Żółkowski), opuszczenie sceny warszawskiej przez wielu innych aktorów, przełom w dziedzinie gry aktorskiej, reżyserii, nowe kierunki w literaturze dramatycznej — zwiastują zbliżającą się erę przemian w dziedzinie teatru. Jak stwierdza Rulikowski, „krótki, bo zaledwie dziesięcioletni okres następny [po Muchanowie], aczkolwiek obfitował w wiele faktów doniosłych, jest tylko okresem przejściowym. Zamyka on kończącą się wraz z ustąpieniem Muchanowa epokę kształtowania się sceny warszawskiej jako instytucji i zarazem największego jej rozkwitu, poprzedza zaś «czasy nowożytne», które miały przynieść niejedną rzecz dobrą, ale i niemało złego" [4].

Najwyższa władza teatralna w Królestwie Polskim spoczywała w rękach namiestnika, generał-gubernatora, który wyznaczał prezesa dyrekcji teatrów rządowych. O sprawach ważnych, szczególnie natury finansowej, decydowała władza centralna w Petersburgu, która aprobowała lub odrzucała propozycje wysuwane przez władze warszawskie. Oblicze teatrów, uzależnione oczywiście od najwyższego władcy (Fryderyk Wilhelm Berg, po nim Paweł Kotzebue), kształtowało się jednak po myśli i według upodobań wyznaczonego prezesa (jakkolwiek i inne czynniki nie były tu bez wpływu), któremu z kolei podlegał cały warszawski zespół teatralny,

a więc zarówno dyrektorzy, jak i aktorzy oraz reżyserzy, zajmujący się organizacją przedstawienia. Debiutanci z innych zaborów musieli uzyskiwać zgodę najwyższych czynników na występ, po którym toczyły się czasami długie pertraktacje o zaangażowanie na stałe, nawet jeżeli debiut się udał. Prezesi zawierali umowy z aktorami, a generalny gubernator je zatwierdzał lub odrzucał. Repertuar, proponowany przeważnie przez aktorów, musiał być kontrolowany i aprobowany przez prezesa. Od niego też zależało zwalnianie aktora z pracy. Generał-gubernator „dbał" o „porządek publiczny" w teatrze przy interwencyjnej pomocy policji i „opiekował się" cenzurą, która stała na straży „praworządności" carskiej [5]. Zarówno generał-gubernator, jak i mianowany przez niego prezes teatrów, mieli świadomość spełniania „misji kulturalnej" na terenie Królestwa, byli z tej funkcji dumni i może dlatego obchodzili się ze sprawami teatralnymi w sposób względnie „łaskawy". Zależało im na przychylnej opinii społeczeństwa polskiego, ponieważ uważali się za nosicieli wartości kulturalnych na najwyższych szczeblach hierarchii państwowej. Dzięki temu może na scenie panował (z wyjątkiem opery włoskiej) wszechwładnie język polski, wprowadzono też sporo pozycji ze współczesnego repertuaru polskiego, a Muchanow nigdy nie angażował do Warszawy zespołów rosyjskich, mimo iż teatr polski występował również w Rosji.

Nominacja Sergiusza Sergiejewicza Muchanowa na prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych nastąpiła 20 kwietnia 1868 roku. Niewiele ponad 30 lat liczący, pełnił już kilka oficjalnych poważnych funkcji, był zarządcą pałaców cesarskich w Królestwie, szambelanem dworu Aleksandra II, uzyskał też majorat w guberni piotrkowskiej. Posiadał wiele orderów za różne zasługi, które położył jako oberpolicmajster Warszawy, potem zaś dyrektor Zarządu Wyznań Obcych na terenie Królestwa Polskiego. Zostawszy prezesem Teatrów Rządowych, przeszedł do służby cywilnej. Jak pisze Kotarbiński, „mówił z lekkim rosyjskim akcentem po polsku, doskonale po francusku, sprawował swój urząd z godnością i spokojem. W obejściu z artystami, zwłaszcza z wybitnymi aktorkami, uprzejmy, dbający jednak zawsze o zachowanie powagi [...] Za jego rządów niewątpliwie stosunek artystów z władzami przybrał charakter kulturalny, europejski" [6].

Przyjazne obcowanie Muchanowa z aktorami potwierdza prywatna relacja Marii Faleńskiej, małżonki poety Felicjana, która, prowadząc przez wiele lat korespondencję z Estreicherami, mieszkającymi w Krakowie, zdawała sprawę z życia teatralnego w stolicy. Oto w rok po nominacji Muchanowa na prezesa tak opisywała przyjęcie wielkanocne, urządzone

dla aktorów [7]: „Święcone wydane dla artystów teatru przez p.p. Muchanow odbyło się bardzo licznie, brakowało na nim jednak kilku artystek pierwszych naszej sceny, a mianowicie Palińskiej i Bakałowiczowej". Prezes i artyści wznosili wzajemne toasty. „Szkoda by wielka była — stwierdza Faleńska — gdyby dyrekcja się zmieniła, bo przyznać trzeba, że chęci są najlepsze, a przy niektórych zmianach, które pewnie z czasem nastąpią, teatr o wiele może się podnieść". Były to więc wyrazy uznania przede wszystkim dla Muchanowa, którego rządy w teatrach warszawskich spowodowały ogromne zmiany na lepsze i rokowały duże nadzieje na najbliższą przyszłość.

Uznanie to należało się w dużej mierze także małżonce prezesa, Marii Kalergis-Muchanowowej [8], która przyczyniła się poważnie do jego nominacji. Była ona córką szefa warszawskiej żandarmerii, zrusyfikowanego Niemca Nesselrode, ożenionego z Polką. Po śmierci pierwszego męża wyszła za młodszego od siebie Muchanowa. Będąc w kontakcie z namiestnikiem, Fryderykiem Wilhelmem Bergiem, zabiegała o właściwe, jej zdaniem, stanowisko dla małżonka. Nie lubiła Warszawy, ale miała zainteresowania teatralne i muzyczne, zależało jej więc na wykorzystaniu stosunków u najwyższych władz. Zamieszkała w Warszawie i, choć schorowana, śledziła pilnie scenę i estradę, wywierając niemały wpływ na Muchanowa. Dzięki tym okolicznościom Berg, idąc na rękę pani Kalergis-Muchanowowej i popierając pierwszego Rosjanina na stanowisku prezesa teatrów, uzyskał u władz carskich subsydium dla Teatrów Rządowych, które mogło wyrównać niedobory finansowe, spowodowane dużymi kosztami przedstawień operowych i baletowych, a zwłaszcza wysokimi honorariami artystów włoskich.

W każdym razie publiczność ceniła wyjednane przez Muchanowa prawo odbywania się nadal przedstawień dramatycznych w języku polskim, z drugiej zaś strony — Muchanow czuwał nad „praworządnością" widowisk, przeciwdziałając jakimkolwiek manifestacjom o charakterze narodowym. Widownia w obronie przywilejów nadanych sztuce dramatycznej miała możliwość bojkotowania przedstawień, Muchanow zaś, stojąc na straży obowiązków wobec rządu — mógł grozić zamknięciem teatrów. Zasługi Muchanowa były niewątpliwe i wielostronne. Poza chyba najważniejszą sprawą utrzymania języka polskiego na scenie dbał o rozszerzenie sieci teatrów. Udało mu się więc uzyskać zgodę na sprowadzanie zespołów prowincjonalnych, grających w teatrach ogródkowych, popierał zakładanie nowych scen, po długich staraniach doprowadził do otwarcia Teatru na Wyspie w Łazienkach, 14 czerwca 1868 roku, i to właśnie

3. Wincenty Rapacki, 1866, mal. Benedick

dwoma polskimi widowiskami: *Verbum nobile* Moniuszki i *Weselem w Ojcowie* Kurpińskiego.

Muchanow zabiegał o doborowy zespół aktorski i reżyserski, nie szczędził więc funduszów na ten cel; poza stałym uposażeniem wyznaczał lepszym aktorom dodatkowe stawki od poszczególnych przedstawień, tzw. *feu*, znosił niejednokrotnie kaprysy cenionych artystów, byle ich utrzymać na scenie. Stąd też, orientując się dobrze, jak wielką siłę twórczą wnosi do teatru Modrzejewska, pozwolił jej wybierać pozycje repertuarowe, popierał wprowadzenie na scenę Szekspira, tłumaczonego z oryginału, nie zaś z przeróbek i dopuszczał nawet niektóre sztuki Słowackiego, bez ujawnienia całego nazwiska poety i, oczywiście, po dokonaniu pewnych zmian, koniecznych ze względu na surową cenzurę.

Muchanow, zapewniając sobie przychylność administracji teatralnej, usunął ze stanowiska dyrektora Florentyna Gwozdeckiego i powierzył je dobremu organizatorowi, Mikołajowi Bojanowskiemu. Po jego śmierci, w 1875 r., dyrektorem został Bogumił Foland, który od 1880 r. pełnił funkcję wiceprezesa, ale niewiele się przyczynił do rozwoju teatrów. Na reżysera dramatu Muchanow powołał Jana Chęcińskiego, działającego zresztą w ścisłym porozumieniu z Modrzejewską. Chęciński był „znakomitym informatorem dla aktorów i miał błyski prawdziwie twórczych po-

4. Kostium Heleny Modrzejewskiej do roli Beatrice w komedii *Wiele hałasu o nic* Szekspira

mysłów, które aktorowi rozświetlają charaktery przedstawianych osób" [9]. Niestety, sprawiał on Muchanowowi wiele kłopotów ze względu na dość trudny charakter [10]. Po jego śmierci mianowano reżyserem Wincentego Rapackiego, który funkcję tę pełnił półtora roku; po nim krótko i dość niefortunnie reżyserował Władysław Bogusławski, zastępcą jego był w ciągu dwóch lat Emil Deryng, a po jego ustąpieniu Jan Tatarkiewicz, łatwo umiejący się porozumieć z kolegami-aktorami i wprowadzający ciekawy repertuar na dość wysokim poziomie artystycznym.

Rok 1874 nie był zbyt szczęśliwy dla dziejów sceny polskiej w Królestwie. W tym to roku zmarł namiestnik, hr. Berg, który wprawdzie niezbyt się przysłużył sprawie polskiej, ale dbał bardziej o teatr niż jego następca, Paweł Kotzebue. Jemu to zresztą naraził się po kilku latach Muchanow i dlatego musiał ustąpić z zajmowanego stanowiska. W 1874 r. zmarła też główna protektorka aktorów Teatrów Rządowych, Maria Kalergis-Muchanow, a po jej śmierci osłabło znacznie zainteresowanie prezesa dramatem, wzrosło natomiast zamiłowanie do baletu. Był to również rok śmierci przywróconego do łask Jana Chęcińskiego.

Rządzenie teatrem przysparzało Muchanowowi wielu trudności, musiał bowiem lawirować między żądaniami władzy, zmierzającymi do wynarodowienia społeczeństwa polskiego, a publicznością, która przy pomocy dostępnych sobie środków broniła się przed metodami władz zaborczych. Już na początku swojej prezesury Muchanow zdecydowany był wycofać się z zajmowanego stanowiska wobec incydentów, które nie zawsze udawało mu się zażegnać. „Czas" z końca 1869 roku notuje zdarzenia [11]:

W balecie *Flick i Flock* pojawia się między innymi mazur, który 40 par tańczy. Publiczność grzmotem oklasków powitała taniec narodowy i nie poprzestała na tym, lecz zażądała powtórzenia. Powtórzono go dwa razy, lecz nie ustawały jeszcze wołania, wypróżniono galerię i paradyz, po czym około czterdziestu młodych ludzi aresztowano. Muchanow wydał do aktorów zakaz powtarzania pod karą pięćdziesięciu rubli, a plakatami rozlepionymi w teatrze zabronił żądania powtórzeń. Publiczność cywilna cicho się sprawiała, ale oficerowie rosyjscy nie czuli się w obowiązku usłuchania zakazu.

Innym znów razem

[...] Kiedy Dowiakowska wystąpiła w *Pięknej Helenie*, oficerowie po pierwszym jej śpiewie zaczęli wołać: bis. W teatrze wszczął się zgiełk, niewinni tym razem widze wyższych pięter zaczęli się wynosić [...]. Aktorka długo milczała, ale gdy krzyki nie ustawały, ośmieliła się i powtórzyła śpiew żądany. Ale nie mogła skończyć, bo zasłona spadła. Oficerowie zamiast 50 rubli posłali Muchanowowi 150 rubli na zapłacenie kary za śpiewaczkę. Nazajutrz Muchanow podał się do dymisji z dyrektorstwa, ale dymisji nie przyjęto.

Niezależnie od spraw artystyczno-administracyjnych Muchanow zabiegał o zapewnienie aktorom pomocy finansowej i stworzenie kasy pożyczkowej dla teatrów. Projekt ten przekazał władzom petersburskim na samym początku 1875 roku, ale i tu przyszła z pomocą Maria Kalergis, która pozostawiła zapis, przeznaczając na ten cel jako kapitał zakładowy 3000 rubli.

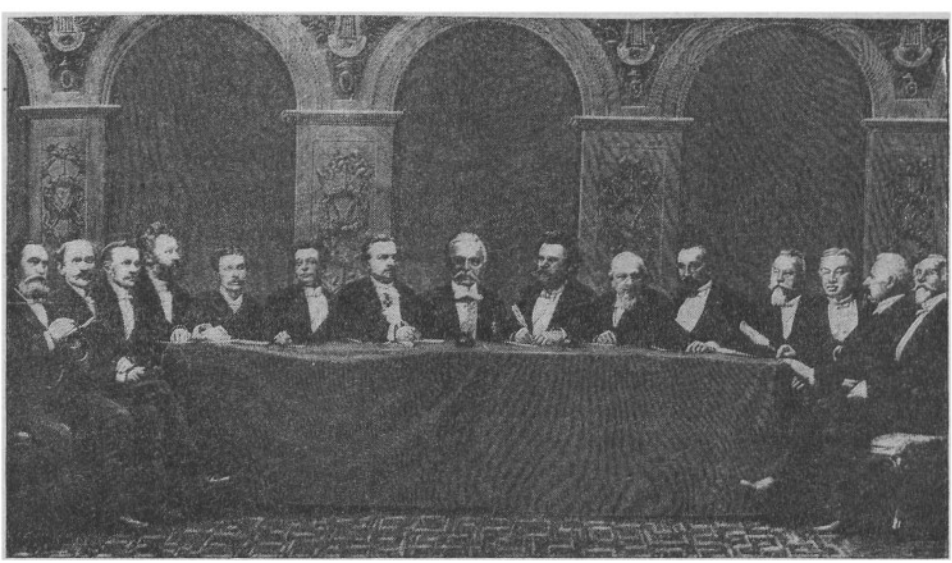
Był to jednak ostatni rok prawdziwej troski prezesa o rozwój teatrów w Królestwie. Wyjazd Modrzejewskiej w 1876 r. znacznie się przyczynił do obniżenia poziomu dramatycznej sceny warszawskiej. Epoka gwiazd miała się już ku końcowi, podał się do dymisji reżyser Rapacki, Władysław Bogusławski, następny reżyser mianowany przez Muchanowa, nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Od tej pory przedmiotem głównych zainteresowań prezesa stał się balet. Gdy w grudniu 1878 roku Modrzejewska wróciła do Warszawy na gościnne występy, widziano w jej osobie jedyny ratunek dla upadającego teatru. Artystka jednak, zyskawszy wielkie uznanie za oceanem, nie zdecydowała się zostać na stałe w kraju. Wkrótce zresztą generał-gubernator Kotzebue dołożył wszelkich starań, aby się pozbyć niewygodnego mu prezesa Muchanowa. Gdy na początku lutego 1879 r. utworzył Czasową Komisję Teatralną, Muchanow przeciwstawił się powołaniu komitetu reżyserskiego i mianowaniu kierownika artystycznego teatrów. Komisja poparła postulaty prezesa, domagając się rozszerzenia jego kompetencji. Kotzebue nie zatwierdził żadnej uchwały Komisji chcąc usunąć Muchanowa, zarzuty zaś skierował przeciwko niej. Doszło do protestów w prasie, ale niczym nie zrażony Kotzebue dokonał swego, uzyskując u najwyższej władzy carskiej dymisję dla Muchanowa, która nastąpiła 10 czerwca 1880 roku, gdy prezes przebywał w Petersburgu na pogrzebie carowej [12]. Po powrocie dowiedział się, że skończyły się jego rządy w teatrach.

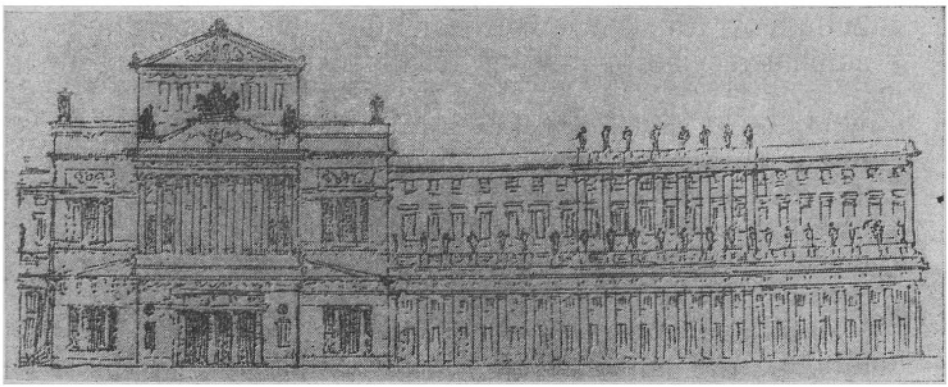
Następcą Muchanowa na stanowisku prezesa teatrów warszawskich został starszy łowczy dworu, Wsiewołod Wsiewołżski, który był urzędnikiem kancelarii generał-gubernatora Kotzebuego i jako członek Komisji Teatralnej brał udział w jej obradach. Sprawował władzę nad teatrami w ciągu półtora roku, do początku 1882. Nie brakowało mu zainteresowania teatrem, a nawet inwencji, wiele próbował zdziałać w tej dziedzinie, m.in. wyraził zgodę na utworzenie nowej sceny operetkowo-komediowej, zainicjowanej przez dyr. Folanda. Projektował też zbudowanie teatru operowo-baletowego na Placu Saskim, pragnąc przeznaczyć Teatr Wielki na przedstawienia dramatu i komedii, „lżejszą muzę" zaś przenieść z Teatru Małego do Rozmaitości. Plany te jednak do skutku nie doszły. Jak

wiadomo, Wsiewołożski powołał również do życia Komitet Artystyczno-Narodowy, który miał czuwać nad stroną wykonawczą dramatu i komedii, a także oddziaływać na właściwy wybór repertuaru teatralnego, ale w tej dziedzinie, mimo usiłowań, niewiele udało się dokonać. Prezes chciał uczynić „szeroki gest" w sprawowaniu rządów teatralnych, czego wynikiem stały się nie tyle konkretne osiągnięcia, co olbrzymie długi, doprowadzające teatry do katastrofalnej sytuacji. Wynosiły one około 85 000 rubli. Toteż władze, zorientowawszy się w jego sposobie gospodarowania finansami, już w połowie roku 1881 postanowiły „otoczyć go opieką", przydzielając mu do pomocy pułkownika Dymitra Palicyna.

Było jednak za późno, Wsiewołożski musiał ustąpić ze stanowiska na początku 1882 roku.

5. Dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych w r. 1890: pośrodku senator Longin Gudowski, b. prezes dyrekcji teatrów; na lewo od niego Bogumił Foland, wiceprezes; piąty od lewej Rufin Morozowicz, reżyser operetki; szósty od lewej Jan Tatarkiewicz, reżyser dramatu i komedii; pierwszy od prawej Jan Meller, nauczyciel chóru; drugi od prawej Adolf Kozieradzki, reżyser opery; czwarty od prawej Leopold Matuszyński, pierwszy reżyser opery; piąty od prawej Adam Münchheimer, dyrektor opery; szósty od prawej Jan Quattrini, dyrektor opery; pierwszy od lewej Hipolit Meunier (?), reżyser baletu; drugi od lewej Henryk Grubiński (?), reżyser farsy w Teatrze Małym; trzeci od lewej Stanisław Jasieński, główny mechanik teatrów; czwarty od lewej Karol Różalski (?), kapelmistrz operetki





6. Fronton Teatru Wielkiego, rys. W. Gerson

Jakkolwiek nowym prezesem został Polak, Longin Gudowski, zarządca kolei warszawsko-wiedeńskiej, senator, to jednak Palicyn nie opuścił teatru do 1885 r., ratując sytuację finansową polskiej sceny. Oszczędności i ograniczenia budżetowe pozwoliły mu nawet na podwyżkę pensji personelu teatralnego. Po pożarze Rozmaitości 11 VI 1883 r. Gudowski uzyskał pożyczkę w Towarzystwie Kredytowym Miejskim, obciążając nią własne nieruchomości i po siedmiu miesiącach, 15 I 1884, teatr był odbudowany. Jak stwierdza Władysław Krogulski, „pod spokojną i mniej przystępną na pozór powierzchownością ukrywał silne zainteresowanie się równie sztuką, jak i losem jej wykonawców" [18]. Za rządów Gudowskiego, ostatniego prezesa Polaka, powstała w 1884 r. Komisja Repertuarowa, ale działalność jej była znikoma. Po odbudowie Rozmaitości operetka raz na tydzień grała na dużej scenie, przenosząc się do tego teatru. Powstały też nowe projekty budowy i rozbudowy teatrów, ale nie doszły one do skutku. Za kadencji Gudowskiego odszedł na zawsze największy polski aktor tragiczny tych czasów — Jan Królikowski (11 IX 1886), niedługo zaś po ustąpieniu prezesa, który wytrwał na stanowisku do marca 1889 roku, rozstał się z życiem równie wielki aktor komediowy, Alojzy Żółkowski (25 XI 1889). Należy stwierdzić, że jakkolwiek pod względem artystycznym nie dało się zauważyć wyraźnych zmian na lepsze, to jednak ostatni polski prezes uratował byt polskiego teatru, podnosząc go z katastrofalnego upadku finansowo-administracyjnego.

Po ustąpieniu Gudowskiego stanowisko prezesa zajął, obznajmiony już z działalnością teatrów warszawskich, pułkownik Dymitr Palicyn, który sprawował rządy do 1892 roku.

## 2. Budynki teatralne. Oświetlenie. Organizacja i sprawy administracyjne. Propozycje reform. Szkolnictwo teatralne

W okresie od upadku powstania styczniowego do schyłku XIX wieku rządowe teatry na terenie Warszawy dysponowały około dziesięcioma scenami. Nie wszystkie, oczywiście, były czynne jednocześnie. Szczupłość budynków teatralnych skłaniała do budowy czy adaptacji nowych sal, wówczas gdy niektóre sceny przestawały działać wskutek złego stanu pomieszczeń bądź też z powodu pożaru.

Miejscem, w którym odbywało się wiele różnorodnych imprez scenicznych, od opery polskiej czy włoskiej począwszy, do dramatu, komedii i operetki — był Teatr Wielki. Grający na tej czołowej scenie zaliczali się do artystów rangi najwyższej. Z czasem przeznaczano poszczególne teatry na sztuki jednego rodzaju, mimo to jednak nie ograniczono sceny Teatru Wielkiego wyłącznie do przedstawień operowych. Teatr ten, zbudowany przez Antoniego Corazziego, otwarty 24 lutego 1833 roku, nie uległ zasadniczym zmianom strukturalnym, choć kilkakrotnie przebudowywano jego wnętrze. Dotrwał on w niezmienionym stanie do drugiej wojny światowej [14]. Stosunkowo największe prace budowlane przeprowadził w 1870 r., zgodnie z planem powstałym 4 lata wcześniej, budowniczy Władysław Rittendorf [15]. Trwały one zresztą dość krótko, bo niespełna cztery miesiące, a polegały głównie na powiększeniu widowni. Na ten czas przedstawienia przeniesiono do nowo zbudowanego Teatru Letniego. Następna przebudowa Teatru Wielkiego przypadła na lata 1890 - 1891, za rządów Palicyna, który uzyskał na ten cel kredyty w Petersburgu. Unowocześniono wtedy wnętrza, założono własną elektrownię, przyozdobiono poszczególne elementy widowni złoceniami na wzór opery paryskiej i wiedeńskiej. Plany jej przebudowy powstały zresztą także wcześniej, bo już w 1884 roku.

Gdy przystępowano do omówienia projektu nowego teatru na Placu Zielonym (dziś — Dąbrowskiego), utworzony został komitet budowy, w skład którego wchodzili: prezes Gudowski, pułkownik Palicyn, wiceprezes Foland, radca magistratu Pronaszko oraz budowniczowie — Rittendorf, Majewski, Sokolnicki, Cichocki i Żochowski. Na początku 1887 roku, w kronice teatralnej „Echa Muzycznego i Teatralnego", przypomniano wiadomość o gotowych planach przebudowy Teatru Wielkiego od strony ulic Wierzbowej — Trębackiej, gdzie miał powstać „Dom dochodowy", stanowiący zaplecze teatru. Zaznaczono jednakże, że brak funduszów uniemożliwia realizację tych planów [16].

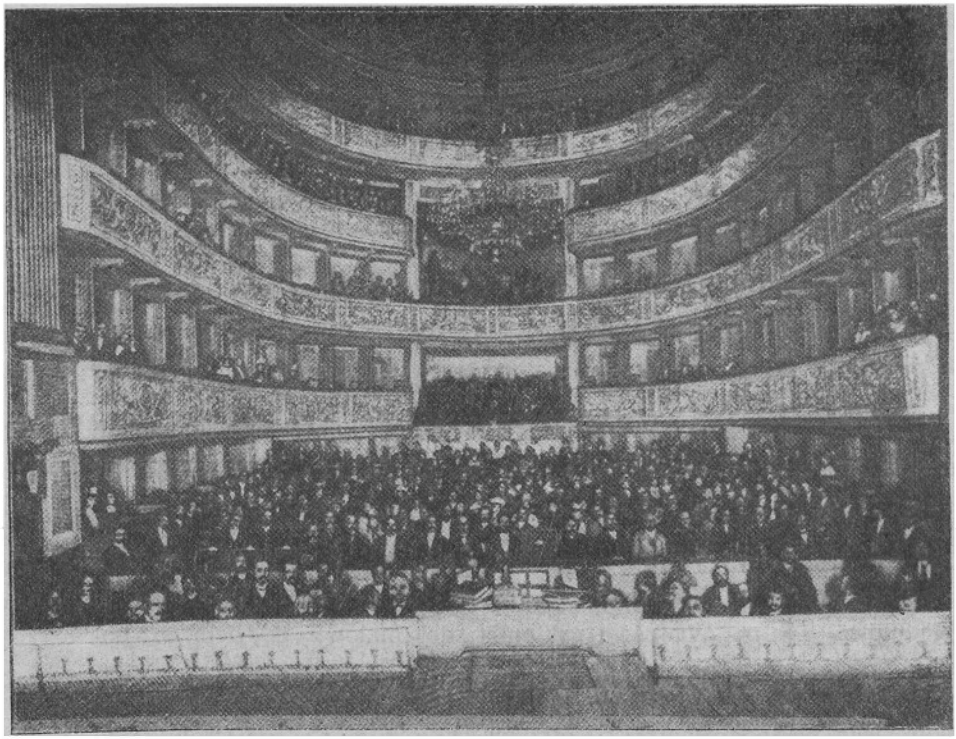


Na początku następnego roku o projekcie tym pisał Wojciech Gerson,

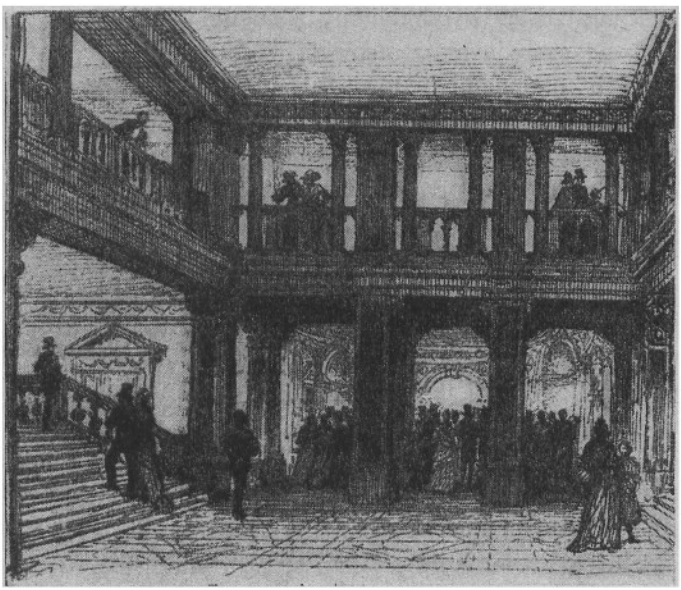
podając do wiadomości, ze „Dom dochodowy" teatrów warszawskich powstanie przy ulicy Trębackiej i przylegać będzie do Hotelu Angielskiego. Ten czteropiętrowy gmach, w którym znajdzie się mieszkanie dla prezesa dyrekcji teatrów, łączyć się będzie z budynkami administracyjnymi i użytkowymi, mieszczącymi garderobę męską i damską, archiwum, bibliotekę i salę przeznaczoną na szkołę dramatyczną. Malarnia i skład dekoracji miały się znajdować gdzie indziej. Projekt ten, jak stwierdza Gerson, wydawał się „najpraktyczniejszy i najtańszy" [17]. Sam teatr zostanie odnowiony, widownia zaś powiększona, loże wyposażone w gabinety, garderoby i foyer poszerzone o dwie dodatkowe sale, wreszcie dobuduje się salę prób i tańca, przy czym jednak „Dom dochodowy" ma być inwestycją nieco późniejszą. Nad całością czuwać będzie budowniczy Huss, który wygrał konkurs na przebudowę. Zapowiedziano również przeróbkę maszynerii teatralnej i zaprowadzenie światła elektrycznego. W rezultacie Teatr Wielki przebudowano według projektu architekta Bronisława Żochowskiego. Kurtynę wykonał Wandalin Strzałecki. Teatr w nowej szacie otwarto 11 września 1891 roku [18].

Szczupłość miejsc w Nowym Teatrze Rozmaitości, zajmującym Sale Redutowe Teatru Wielkiego, skłoniła do budowy oddzielnego pomieszczenia, przylegającego do prawego skrzydła tego teatru. Wybudowany w 1836 r. według planów Antoniego Corazziego i Aleksandra Kozubowskiego Teatr Rozmaitości, „otrzymał wejście główne od strony ulicy Wierzbowej i architektonicznie został wyodrębniony z całości gmachu. Trzy osie w układzie dwukondygnacyjnym, opracowane w formie monumentalnych arkad ozdobionych kolumnami, odpowiadały szerokości teatru i były logicznym odbiciem wewnętrznej treści nowego budynku". Architekci potrafili „znaleźć rozwiązanie odpowiadające charakterowi samodzielnego budynku teatralnego, jednocześnie nie naruszając bryły całego zespołu i jednorodności architektonicznej" [19].

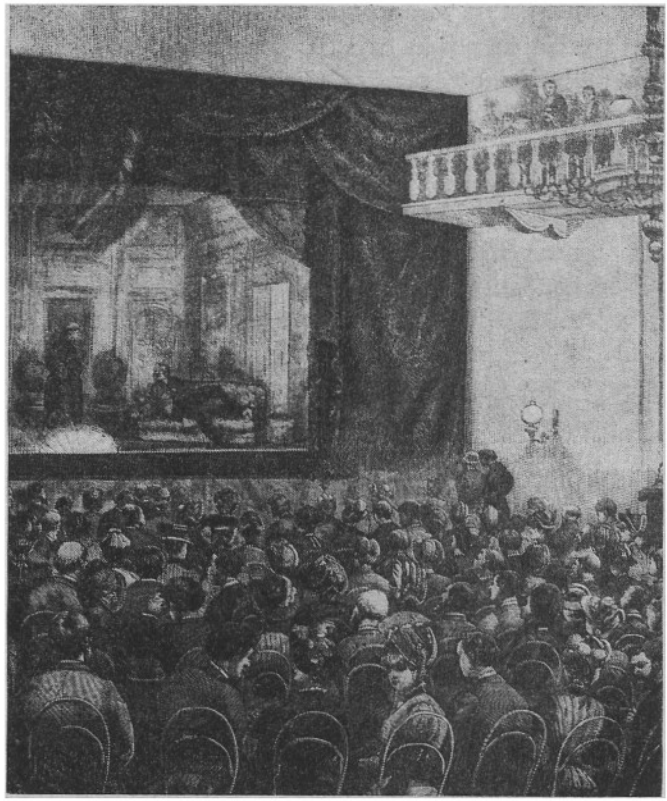
Pożar teatru, który wybuchł 11 czerwca 1883 roku, strawił jego wnętrze. Natychmiast po wypadku przystąpiono do odbudowy. Tempo było bardzo szybkie i przewidywano już otwarcie na 15 grudnia tego roku, przesunięto jednak inaugurację równo o jeden miesiąc. W okresie odbudowy zapowiedziano liczne ulepszenia. Kaloryfery i urządzenia wentylacyjne miało się sprowadzić z Bawarii, obiecywano też urządzić scenę bez kulis, odpowiednio ją wyposażając. Zamierzano wprowadzić oświetlenie elektryczne. W związku z tym mechanik teatralny Stanisław Jasieński miał wyjechać do Berlina i Amsterdamu. W siedem miesięcy po pożarze nowy Teatr Rozmaitości był gotów. „Sklepienie wzniosło się nad scenę i widownię,



7. Ostatnie widowisko w Teatrze Wielkim przed przebudową widowni



8. Westibul Teatru Wielkiego po przebudowie według planów Żochowskiego, rys. W. Gerson



9. Tymczasowy Teatr Rozmaitości w Salach Redutowych, rys. C. Jankowski

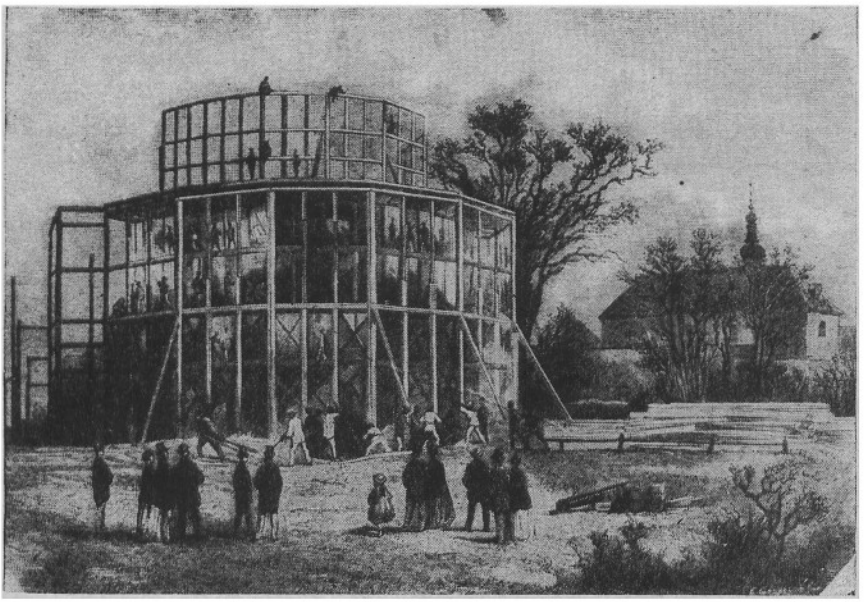
oparte na murach odrestaurowanych od strony Sal Redutowych, a znacznie podwyższonych na zewnątrz od dziedzińca teatralnego" [20]. Roboty malarskie prowadził Strzałecki. Skasowano mieszkania prywatne „mieszczące się na jednym poziomie z amfiteatrem spalonego gmachu". Wejście od Wierzbowej prowadziło na sam paradyz. Do krzeseł i lóż można było się dostać zarówno od Wierzbowej, jak i od strony Sal Redutowych. Korytarze i przejścia poszerzono. Urządzono foyer wraz z bufetem. Widownia otrzymała „tło białe z odcieniem błękitu" oraz ozdoby w postaci gzymsów i sztukaterii, parapety obrzeżone czerwonym pluszem, złocony żyrandol. Kaloryfery i urządzenia wentylacyjne umieszczono pod podłogą parteru. Teatr mógł pomieścić prawie 700 widzów. Nad całością budowy czuwał Rittendorf przy współudziale malarza Strzałeckiego. Ornamentacje zaprojektował Henryk Marconi, urządzeniami klimatyzacyjnymi opiekował się inż. Enderlin, sceną i oświetleniem — główny mechanik Jasieński.

„Tak więc odbudowany Teatr Rozmaitości — donosi EMTA — jest

pierwszym u nas przybytkiem wyższej sztuki, w którym publiczność warszawska powita czystość w harmonii z wygodą" [21]. W okresie przebudowy Rozmaitości przedstawienia przeniesiono do Teatru Letniego, jesienią zaś grano w Salach Redutowych. W tym też czasie duża liczba publiczności odpłynęła do nowo otworzonego cyrku przy ul. Ordynackiej, gdzie oprócz imprez cyrkowych Ciniselleго odbywały się również przedstawienia teatralne [22]. Na otwarcie odbudowanego Teatru Rozmaitości złożyły się fragmenty *Dam i huzarów* A. Fredry, *Miodu kasztelańskiego* J. Kraszewskiego, *Sztuki przypodobania się* J. Bayarda i Ph. Dumanoira w przekładzie J. T. S. Jasińskiego z muzyką J. Damsego oraz *Consilium facultatis* J. A. Fredry. Nazajutrz po inauguracji wystawiono *Skarb* F. Coppéego z Wisnowską i Grzywińskim oraz *Dom otwarty* M. Bałuckiego z udziałem Rapackiego, Wolskiego i Czakówny. W 1886 r. obchodzono jubileusz pięćdziesięciolecia Teatru Rozmaitości. Doniosło wtedy EMTA, że należy zrezygnować z niepraktycznych planów budowy nowego teatru dramatycznego przy placu Zielonym, czemu również przeciwstawia się społeczeństwo, ponieważ gmach zasłoniłby perspektywę placu, nierealna jest również propozycja połączenia sceny letniej z zimową w Alkazarze. Kompleks estetycznie rozmieszczonych budynków na Placu Teatralnym, a jak pisze EMTA: „budowla obszerna i piękna na Marywilu, trzecią tę scenę pomieścić może z łatwością w swym wnętrzu" [23].

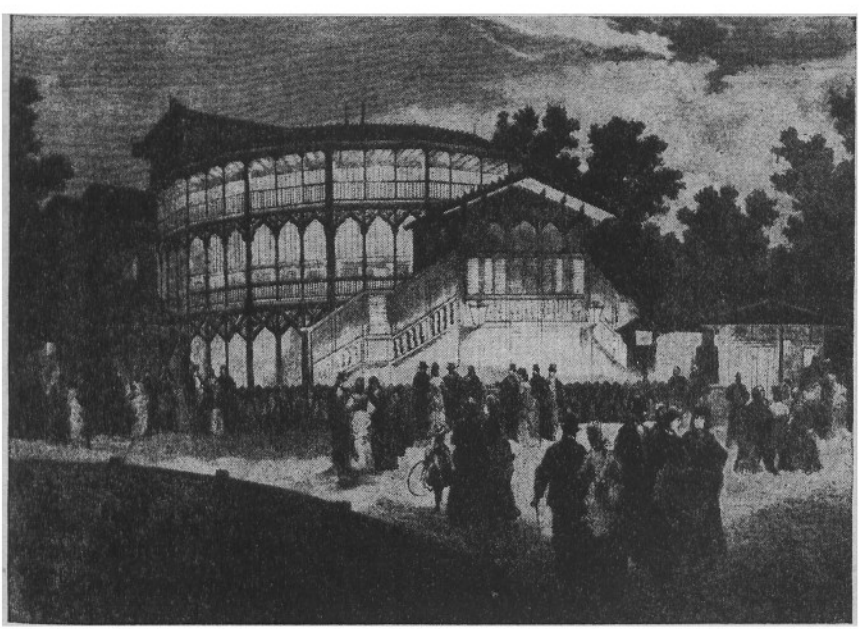
W związku z przebudową Teatru Wielkiego, trwającą od lipca do końca października 1870 roku, postawiono w tymże roku, pod kierunkiem budowniczego Aleksandra Zabierzowskiego, kosztem 60 000 rubli, „prowizoryczny" — drewniany, liczący około 1200 miejsc, Teatr Letni w Ogrodzie Saskim. Teatr — po przystosowaniu do warunków zimowych — mimo głosów protestu i niebezpieczeństwa pożaru przetrwał jednak wiele lat, bo aż do drugiej wojny światowej. Słynął on ze znakomitej akustyki, więc grano w nim opery, operetki, dramaty, komedie i farsy. Ciekawa wypowiedź Felicjana Faleńskiego z grudnia 1870 roku rzuca charakterystyczne światło na rolę tego teatru:

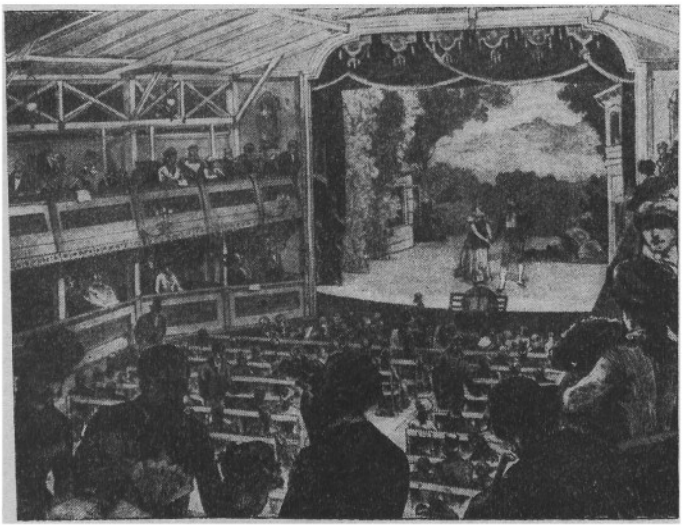
> Co do Letniego Teatru w Ogrodzie Saskim, to zdawało się chwilowo, że tę budę jarmarczną, która podobno dość umiarkowanie miała się cesarzowi podobać, tej jeszcze jesieni wyrzucą. Tymczasem przeciwnie, bardzo troskliwie opatrzono ją na zimę i zdaje się, że wiosną, stosownie do dawniejszego projektu, wyleją do niej asfaltem zajazd od Niecałej ulicy. Pomijając już, że jest jednym z najpośpieszniejszych sposobów zniszczenia ogrodu, że skutkiem swej dziurkowatości przedstawia istną fabrykę reumatyzmów równie dla publiczności, jak i dla aktorów (choroba Modrzejewskiej stamtąd poszła), błoga ta instytucja zalsca się jeszcze i odpowiednim, zwierzchności zaś policyjnej wielce pożądanym tonem [24].



10. Budowa Teatru Letniego, rys. Podbielski

11. Teatr Letni w Ogrodzie Saskim, rys. H. Pillati





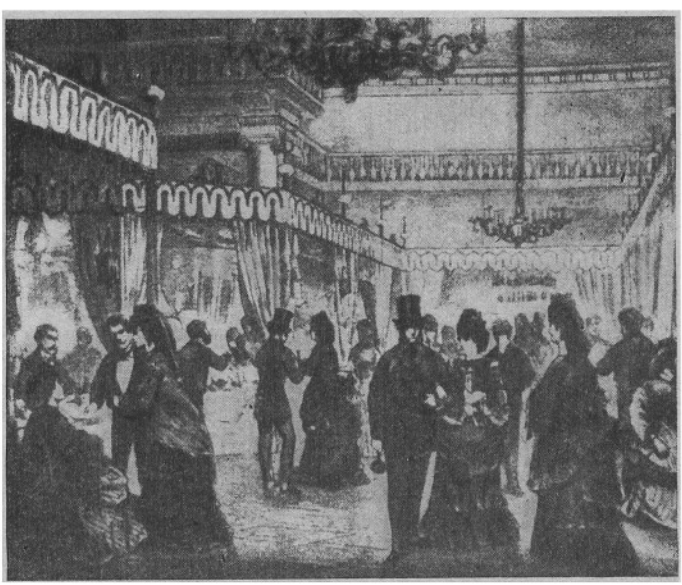
12. Teatr Nowy, 1881, rys. K. Pillati

Teatr Letni otwarto 14 lipca 1870 roku przedstawieniem *Pięknej Heleny*, przeniesionym z aktualnego repertuaru Teatru Wielkiego. Pierwsza premiera warszawska przypadła w tym teatrze na 22 lipca tegoż roku; była to *Kontrybucja pana Stefana* L. F. Clairville'a i H. Gilleta, później zaś, 19 sierpnia, wystawiono komedię *Gavaut Minard i Ska* E. Gondineta w przekładzie J. Chęcińskiego [25]. Warto też zaznaczyć, że tam właśnie odbyła się 5 lipca 1882 warszawska prapremiera *Carmen* G. Bizeta z Hermanówną w tytułowej roli.

Teatry Wielki, Rozmaitości i Letni pod koniec siedemdziesiątych lat nie wystarczały już, aby pomieścić warszawską publiczność, której gusty teatralne ulegały coraz większemu zróżnicowaniu. Zresztą moda na francuską farsę z paryskich bulwarów, a także umiłowanie lżejszej muzy w postaci operetki, skłaniały dyrekcję Teatrów Rządowych do założenia nowego teatru, który by objął sztuki „niższego gatunku" i wprowadził na scenę aktorów „drugiego rzędu". Decyzja ta miała jeszcze inną przyczynę. Teatry ogródkowe stanowiły coraz większą konkurencję dla Teatrów Rządowych, ściągając do siebie liczną publiczność, której odpowiadał „lżejszy repertuar". Teatr Mały miał więc odebrać, przynajmniej częściowo, ogródkom tę publiczność, która znalazłaby miłą sobie rozrywkę w repertuarze nowo kreowanej sceny rządowej. Dlatego Teatr Mały przy ulicy Daniłowiczowskiej, przerobiony z bóżnicy, powstał bardzo szybko. Zbudował go Kazimierz Granzow, właściciel posesji, według projektu Bronisława Żochowskiego. Teatr był istotnie nieduży i niewygodny, brak mu było odpo-

wiedniego zaplecza, mieścił poniżej 500 widzów na parterze i piętrze. Inauguracja odbyła się 25 listopada 1880 roku. Reżyserem teatru został Czesław Stromfeld. Cenzura, nie godząc się na wcześniej przygotowany program otwarcia, zaakceptowała *Odludków i poetę* i *Pana Beneta* Fredry oraz *Łobzowian* Anczyca. Przedstawienie poprzedził wiersz deklamowany przez Królikowskiego.

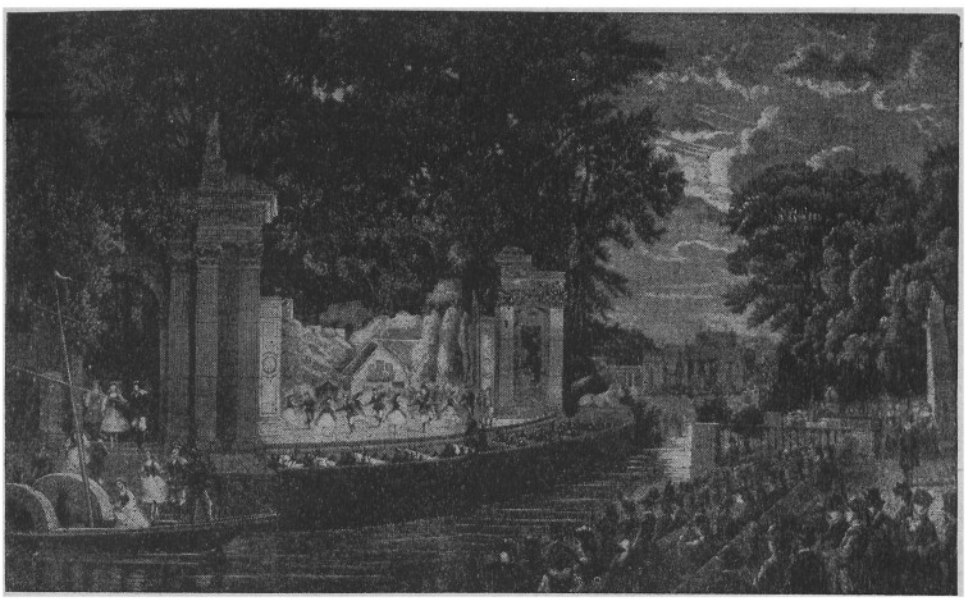
Prezes Wsiewołożski zdawał sobie niewątpliwie sprawę z niewygód i ciasnoty Teatru Małego, skoro projektował budowę nowego gmachu operowo-baletowego na Placu Saskim, zamierzając wtedy przenieść dramat i komedię do Teatru Wielkiego, przedstawienia zaś farsowo-operetkowe do Rozmaitości. Plan ten nie został jednak zrealizowany, choć narzekania na złe warunki Teatru Małego pogłębiały się z roku na rok. „Sala widzów niedogodna dla parteru — donosi EMTA — nie ma lóż i amfiteatru [...] scena zaś jest parodią sceny: małe to, niskie, ciasne, uniemożliwia wystawę najmniej nawet efektownych obrazów [...]" [26]. Toteż w 1885 r. zaczynają się pertraktacje dyrekcji z przedsiębiorcą Granzowem w sprawie przebudowy Teatru Małego. Niewiele jednak zdziałano. Pod koniec tegoż roku padają ostre słowa w prasie pod adresem sali przy ulicy Daniłowiczowskiej: „Wynieśmyż się raz, wynieśmy się prędko, jak najprędzej, z tego smutnego przybytku muz. Brudne to, gorące, niewygodne, ciasne, bez przejść — szkaradzieństwo jednym słowem!" [27].

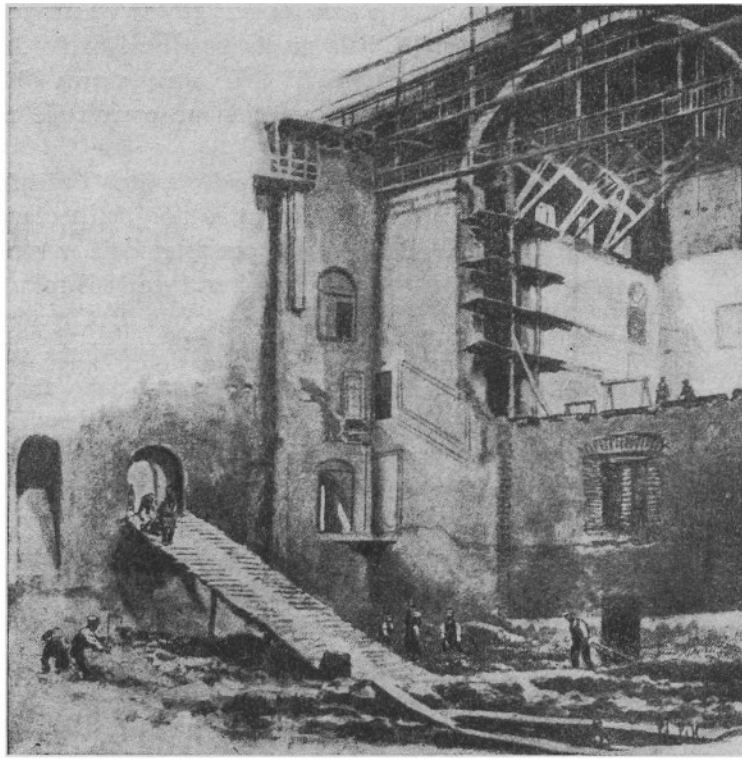


13. Sale Redutowe — Bazar dla ubogich, 1867, rys. K. Pillati

To powszechne niezadowolenie ze stanu Teatru Małego wywołuje dalsze dyskusje w sprawie budowy nowego gmachu, przy czym mówi się, że ma on powstać na miejsce dawnego Alkazaru przy ulicy Królewskiej, w pobliżu istniejącego od kilku lat Teatru Nowego, który ulegnie likwidacji. Na czas robót budowlanych zespół aktorski byłby przeniesiony do Rozmaitości i Teatru na Wyspie. Prasa donosi w połowie 1887 roku [28], że — niestety — sprawa lokalu na widowiska w sezonie zimowym w Teatrze Małym nie postępuje naprzód. Wreszcie w r. 1888 rzecz kończy się na pewnych przeróbkach i ulepszeniach, m.in. na założeniu kanalizacji. W tej postaci teatr przetrwał do r. 1901. W miesiącach letnich przedstawienia Teatru Małego przenoszono do Teatru Nowego, zbudowanego w roku 1881 przez Piltza, według projektu Józefa Zielińskiego, przy ulicy Królewskiej. Po Stromfeldzie objął reżyserię farsy Henryk Grubiński, operetka zaś miała własnego reżysera w osobie Adolfa Kozieradzkiego (do 1882), a potem Rufina Morozowicza. Zresztą, jeszcze przed budową Teatru Małego, działał w Teatrze Wielkim od 1874 do końca 1878 roku osobny reżyser operetki, Michał Andrzej Chodźko, który przybył z zespołem francuskim do Polski (śpiewał przedtem we Francji pod pseudonimem Noël).

14. Przedstawienie *Wesela w Ojcowie* Kurpińskiego, Teatr na Wyspie w Łazienkach, 1872, rys. K. Kozarski





15. Widok wnętrza Teatru Wielkiego podczas przebudowy

Teatr Nowy, budowany z drzewa, ozdobiony malowidłami i alegorycznymi sfinksami, miał na parterze i piętrze 700 miejsc, był więc znacznie większy od zimowej siedziby, choć rozporządzał niewielką sceną. Tam też wystawiano przeważnie operetki, ale również komedie, farsy i wodewile ludowe, od maja do października. Na inauguracji teatru, 3 września 1881, pokazano *Panią Podkomorzynę* K. Zalewskiego oraz jednoaktową komedię E. Plouviera w przekładzie J. Chęcińskiego pt. *Sama*. Teatr Nowy przetrwał do czasów pierwszej wojny światowej.

Inne teatry warszawskie działały dość krótko lub z dużymi przerwami. Wymienić tu należy przede wszystkim Sale Redutowe, gdzie odbywały się niektóre przedstawienia po pożarze Rozmaitości. „Na ten cel zajęta zostanie środkowa część sali — pisało EMTA. — Scena ustawiona będzie przy ścianie dotykającej teatru Rozmaitości, przez co artyści łatwy mieć będą przystęp do swoich ubieralni. Trzynaście rzędów krzeseł stanie *vis-à-vis*

estrady, a część szyi bocznej oraz galerie przeznaczone zostaną na tzw. miejsca stojące" [29]. Sala mogła pomieścić około 500 widzów, grano tam w okresie od 23 września 1883 do końca marca 1884 „lżejsze utwory komediowe i dramatyczne", przeniesione przeważnie z innych teatrów, głównie z Rozmaitości.

Jedyny w swoim rodzaju Teatr na Wyspie w Łazienkach od wielu lat nie był czynny do czasów Muchanowa, który na początku swoich rządów teatralnych uzyskał pozwolenie na przedstawienia w tym pięknym miejscu letnią porą. Inauguracja nastąpiła 14 czerwca 1868 roku. Wystawiono tam operę *Verbum nobile* Moniuszki do tekstu J. Chęcińskiego, oraz balet *Wesele w Ojcowie* K. Kurpińskiego. Przedstawienia odbywały się przeważnie w niedziele. Teatr w Pomarańczarni, jako zabytkowa pamiątka, zostaje dwukrotnie poddany konserwacji w siedemdziesiątych i osiemdziesiątych latach zeszłego stulecia. Do nowych budowli zaliczyć należy wspomniany już cyrk, zbudowany w 1883 r., gdzie występowały gościnnie prowincjonalne zespoły. Jedyną jego zaletą było to, że posiadał około 2000 miejsc, natomiast brakowało mu najpotrzebniejszych urządzeń teatralnych. Sporadycznie przedstawienia odbywały się też w różnych salach, nie przeznaczonych w zasadzie na widowiska teatralne. Przykładowo można by wymienić Salę Ratuszową na Placu Teatralnym bądź Salę Resursy Obywatelskiej na Krakowskim Przedmieściu; tam mieściła się też Sala Towarzystwa Dobroczynności, gdzie odbywały się przedstawienia amatorskie. Teatrzyk ten działał już od 1834 roku.

Przy organizowaniu scen warszawskich niebłahą sprawą było oświetlenie. Wiadomo dobrze, jak ważną rolę odgrywa światło w teatrze. Trudno sobie dziś wyobrazić scenę bez efektów świetlnych, które stały się swojego rodzaju sztuką. W 1864 r. w Teatrze Wielkim paliły się jeszcze lampy olejne. W odbudowanym po pożarze w 1883 roku Teatrze Rozmaitości zapowiadano — jako „zdobycz" nowoczesności — wprowadzenie oświetlenia elektrycznego. Aleksander Rajchman, redaktor „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego", krytyk teatralny, poświęcił w swoim piśmie kilka artykułów temu tematowi, przypominając w 1884 roku, że pierwszy raz „słońce elektryczne" zabłysło w operze paryskiej w 1849 roku, w nowym zaś gmachu operowym wybudowanym przez Ch. Garniera w 1875 r. wprowadzono światło elektryczne pod koniec 1881 roku, po czym już i inne teatry „dysponują machiną elektryczną". Pierwszy po Paryżu otrzymał oświetlenie elektryczne teatr w Brnie pod koniec 1882 roku, w następnym roku — Praga oraz włoskie teatry Manzoniego i La Scala, gdzie światło elektryczne rozbłysło 26 grudnia 1883 [30].

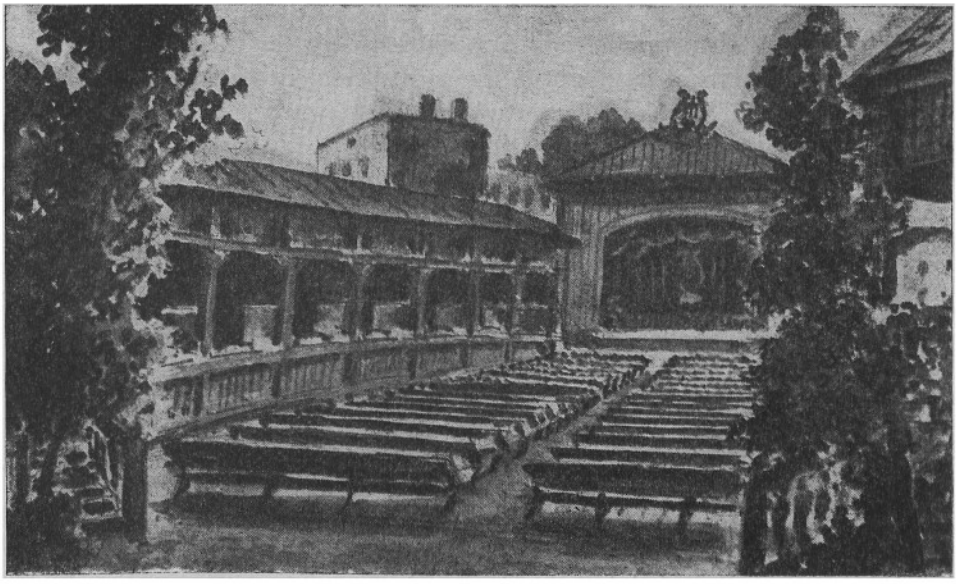
W warszawskim Teatrze Wielkim dopiero pod koniec 1888 r. obiecywano zaprowadzić elektryczność przy jego odbudowie, w innych teatrach długo jeszcze operowano oświetleniem gazowym. Prywatny teatrzyk Belle Vue zdobył się w 1887 roku na tę innowację. Traktowano ją jako „niespodziankę" ze strony dyrekcji i nie uważano efektów świetlnych, wydobytych przy pomocy elektryczności, za udane.

Ozdoba ta — pisze sprawozdawca teatralny — umiarkowanie użyta, mogłaby istotnie uświetnić wieczór, lecz nadużycie tego czynnika, jakie miało miejsce, zarówno nie licuje z powagą sztuki, jak i z higieną wzroku. Przez całe cztery godziny bowiem puszczano na scenę olbrzymie snopy światła, ustawicznie zmieniającego barwę z żółtej na niebieską lub czerwoną, z tej na fioletową itd. Jako „środeczek" rzecz taka uchodzi zaledwie w cyrku — jako rzecz fatalnie męcząca wzrok, nie powinna by być ze stanowiska higieny publicznej tolerowaną [31].

Jak na początek, niewątpliwie przesadzono w operowaniu światłem i niczym nieuzasadnionymi zmianami barw, nie posiadając w tym względzie ani doświadczenia, ani umiejętności. Z drugiej jednak strony dziwić dzisiaj może, iż znający się na rzeczy obserwatorzy teatralni nie dostrzegli możliwości osiągnięć artystycznych w operowaniu światłem. W każdym razie — teatr ogródkowy i w dziedzinie technicznej starał się wyprzedzić Teatry Rządowe.

Jakkolwiek sprawy organizacyjne Teatrów Rządowych podlegały władzy centralnej prezesa, poszczególne sceny miały własną administrację, która podporządkowywała się ustalonym odgórnie rygorom. Pewne zmiany czy reformy, narzucane teatrom przy zachowaniu pozorów samodzielności, obejmowały zarówno sprawy administracyjne, jak i stronę artystyczną. Wprawdzie Komitet do reorganizacji teatrów warszawskich niewiele miał do powiedzenia, ale nie pozostał całkiem bez wpływu na później tworzące się władze opiekuńczo-kierownicze. Powołany do życia w 1880 r. Komitet Artystyczno-Narodowy miał czuwać nad stroną wykonawczą w zakresie dramatu i komedii. W skład Komitetu wchodzili literaci i dziennikarze: Władysław Bogusławski, Kazimierz Kaszewski, Edward Lubowski, Zygmunt Sarnecki, Henryk Sienkiewicz. Teatr reprezentowali Bogumił Foland i Jan Tatarkiewicz.

Prezes Wsiewołożski doprowadził i tak już nadwerężoną gospodarkę teatru do ruiny. Generał Palicyn starał się ratować finanse warszawskich teatrów, prezes Gudowski zaś powołał w 1884 r. komisję repertuarową, która również niewiele dokonała i szybko musiała się rozwiązać. Ale dyskusja merytoryczna, dotycząca właściwych kompetencji ludzi, tworzących życie artystyczne w teatrze, zaczęła się nieco wcześniej. Pod



16. Teatrzyk Belle Vue, 1877

koniec lat siedemdziesiątych udano się do Modrzejewskiej z prośbą o ratunek, aby nie pozostawiała polskiego teatru bez swej artystycznej opieki. Sienkiewicz, wróciwszy z Ameryki, opiewał sukcesy polskiej gwiazdy za oceanem i zwracał uwagę, że wysoki poziom teatru może być podtrzymywany przez wielkie aktorstwo. Powołanie przez generał-gubernatora Kotzebuego na początku lutego 1879 roku Czasowej Komisji Teatralnej, pod przewodnictwem generała Feuchtnera, mającej na celu utworzenie komitetu reżyserskiego i mianowanie kierownika artystycznego, było upozorowaniem zwykłej intrygi, która mogła doprowadzić do strącenia z prezesury niewygodnego Kotzebuemu Muchanowa.

Komisja i prasa wypowiedziały się jednak przeciw postulatom Kotzebuego i wzięły w obronę prezesa za jego lojalny stosunek do polskości, co pozwoliło generał-gubernatorowi przerzucić odpowiedzialność za usunięcie Muchanowa na Komisję, przeciwstawiającą się reformie. W ten sposób Muchanow musiał ustąpić ze swego stanowiska na korzyść Wsiewołożskiego. Pierwsze więc próby zmian w dziedzinie reżyserii i dramaturgii zostały obrócone przeciw reformom a na rzecz propagowania carskiej, antypolskiej polityki z ramienia zarządcy Królestwa Kongresowego [32].

Mimo pewnych swobód, zwłaszcza dotyczących języka polskiego na scenie, los ludzi teatru pod rządami prezesów nie był godny pozazdroszczenia. W latach siedemdziesiątych zawieszono emerytury pracownikom teatralnym, otrzymali je tylko ci, „którzy dawniej opłacali składkę" [33]. Natomiast w 1883 r. zorganizowano, wcześniej już przez Muchanowa zaprojektowaną, kasę pożyczkową, która w 1886 r. zamieniona została na „kasę zaliczkowo-wkładową" dla artystów, obwarowaną zresztą różnymi rygorami. Na czele komitetu stanął Bogumił Foland. Sprawa emerytur wróciła i weszła w fazę nowego opracowywania pod koniec 1885 roku. W tym samym czasie nastąpiły ze względów oszczędnościowych liczne zwolnienia w operze. W związku z taką sytuacją kasa pożyczkowa miała częściowo zastąpić fundusz emerytalny. Ogólne zebranie członków kasy wyznaczono na 13 lutego 1887 roku w Salach Redutowych, pod przewodnictwem Ostrowskiego. Sekretarzem został Kotarbiński, na asesorów powołano Kozieradzkiego, Münchheimera, Ładnowskiego, Prażmowskiego i Szymanowskiego. Sprawozdanie przedstawił wiceprezes teatrów, Foland. Złożono podziękowanie prezesowi Gudowskiemu za starania wobec władz miejscowych, po czym ofiarowano mu godność honorowego opiekuna kasy zaliczkowo-wkładowej. Zgromadzone przed pięciu laty fundusze w wysokości 30 000 rubli za zgodą władz przelano na dobro kasy, określono też wysokość składki na 5 procent od otrzymywanych poborów. Zezwolono na cztery przedstawienia rocznie na rzecz kasy, bez prawa pobierania procentów od *feu* aktorskiego. Ustalono skład komitetu, złożonego z 9 osób reprezentujących poszczególne działy teatrów. Do komisji rewizyjnej weszły trzy osoby. Pieniądze, poza sumą przeznaczoną na bieżące potrzeby, postanowiono przechowywać w kasie Banku Państwa w papierach rządowych bądź też w bankach prywatnych. Jak stwierdzało EMTA, „najczynniej pilnują swych praw i interesów chórzyści i członkowie orkiestry", najmniej — wybitniejsi artyści, kobiety zaś „prawie wcale". Na zebraniach zjawia się ich bardzo mało i żadna nie zabiera głosu [34].

Ciężką sytuację sceny pogłębiał kryzys ekonomiczny kraju, niezależnie od gospodarki wewnętrznej w teatrach. EMTA donosiło w lipcu 1886 roku, że ogólny krach finansowy doprowadził też do upadku scen prowincjonalnych. Autor notatki stwierdzał, iż tylko dwa, najwyżej trzy miasta, poza Warszawą, „zdolne są utrzymywać teatrą w przeciągu paru zaledwie miesięcy". Budżety teatralne nie wytrzymują ciągłych objazdów i podróży, w Warszawie zaś trzeba trafić na odpowiednią sztukę, by nie przyniosła deficytu. Niewłaściwy układ repertuaru i brak porozumienia między poszczególnymi dyrekcjami doprowadzają np. do takiej sytuacji, że trzy

teatrzyki prywatne i rządowy Teatr Nowy grają niemal jednocześnie *Piękną Helenę* [35].

Niepokojąco również przedstawiała się sytuacja budżetowa opery warszawskiej, obciążonej ogromnymi sumami pokrywającymi występy sprowadzanych gościnnie trup włoskich. Stąd też pochodzi propozycja „Echa", by — ze względu na pogłębiający się deficyt — ograniczyć spektakle operowe do półrocznego sezonu, zwłaszcza że w sezonie letnim dużą konkurencję dla Teatrów Rządowych stanowią „ogródki". Takie rozwiązanie mogłoby polepszyć warunki egzystencji śpiewaków krajowych i pokryć wydatki na sprowadzanie artystów zagranicznych. Umowy z artystami należałoby w takim wypadku zawierać na pół roku. W drugim półroczu chór i orkiestra przygotowywałyby kilka nowych pozycji, a dyrekcja podawałaby do wiadomości, z jakim programem wystąpi opera. Ten system pozwoliłby na wprowadzenie abonamentów, zapewniłby frekwencję na widowni i mógłby zapobiec chaosowi repertuarowemu. Można by wtedy nawet pomyśleć o pewnej obniżce cen biletów na poszczególne przedstawienia. Trzeba jednak do tego „dobrej woli, pracy i staranności", zaangażowania odpowiednich aktorów, kapelmistrzów i reżyserów. Opera „chyli się do upadku" i koniecznością staje się jej gruntowna reforma [36].

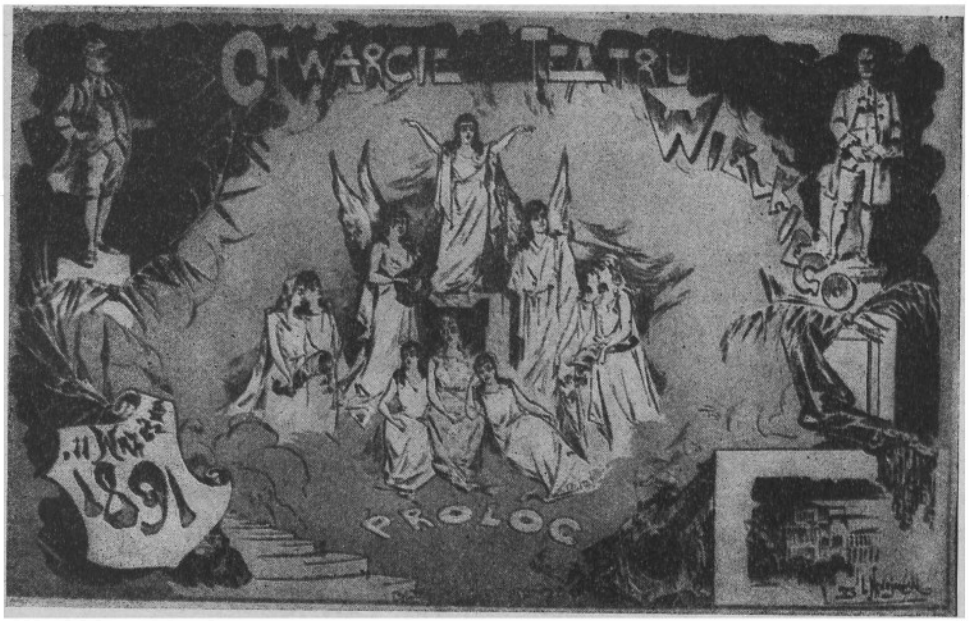
Jakkolwiek mówi się o dużym zainteresowaniu publiczności teatrem warszawskim w latach 1868 - 1883 i zwraca się uwagę na coraz to zwiększającą się frekwencję (W. Bogusławski, M. Rulikowski), to jednak ostatnie badania wykazują na podstawie statystyki zjawisko wręcz odwrotne. Nie należy zapominać, że ludność Warszawy szybko wzrastała i w tym stosunku procent widzów teatralnych stawał się z roku na rok mniejszy. W roku 1876 nastąpiła ogólna podwyżka cen. Teatry Rządowe, znacznie droższe niż ogródkowe, swoim repertuarem i aktorstwem nie przedstawiały takiej atrakcji jak dawniej, gdy grała stale Modrzejewska. „Takie były zasadnicze przyczyny niezwykłego na pozór zjawiska — pisze Józef Szczublewski — że dziesięć lat gwałtownego rozrostu miasta, dziesięć lat panowania teatromanii w Warszawie i najświetniejsza w historii epoka polskiego teatru zdołały doprowadzić ilość publiczności do tego stanu, jaki istniał w 1871 roku" [37]. W tej sytuacji trudno się dziwić, że w 1883 r., w czasie jubileuszu pięćdziesięciolecia Teatru Wielkiego, miejsca w lożach świeciły pustkami. Surowe restrykcje ze strony władz, zniesienie emerytur, dymisje wśród aktorów opery, faworyzowanie drogo opłacanych aktorów włoskich i baletu na niekorzyść widowisk w języku polskim — wszystko to prowadziło do upadku sceny warszawskiej, jedynej przecież trybuny polskości.

Władze rosyjskie uważały, że teatry dramatyczne powinny przynieść

dochód, który pokryłby niedobory w budżecie opery i baletu. Taki stan rzeczy prowadził do obniżenia artystycznego poziomu repertuaru, który dobierano z myślą o kasowości sztuki. Poza tym ostra cenzura stawała na straży „lojalności" wobec władz, nie dopuszczając na scenę utworów, które — jej zdaniem — przejawiałyby jakiekolwiek tendencje czy aluzje natury patriotycznej. Koźmian przytacza znamienny fakt niedopuszczenia na scenę warszawską pod koniec lat sześćdziesiątych *Fircyka w zalotach*, ponieważ „ogólne wrażenie, jakie by rzecz sprawiła na widzach, mogłoby się okazać niepożądane, jako że całkiem jasno rysuje się w niej położenie Polski niepodległej od morza do morza" [38]. Zdarzały się też na tym tle, jak wiadomo, różne incydenty w czasie przedstawienia; policja, „roztaczając opiekę" nad publicznością, interweniowała w podobnych wypadkach, co niejednokrotnie prowadziło do przykrych konsekwencji w postaci wydawania różnych zakazów, a nawet do aresztowań. Kotarbiński wspomina, że gdy w r. 1874 miano wystawić *Pozytywnych* Narzymskiego, cenzura „pastwiła się nad tą komedią", skreślając wszystkie aluzje do romantyzmu [39].

Jednym z przejawów polityki wynaradawiania stały się też, począwszy od zapowiedzi występu włoskiej opery z 22 marca 1867 roku, dwujęzyczne, polsko-rosyjskie afisze z podwójnymi datami. Zamknięcie Szkoły Dramatycznej w Warszawie 13 stycznia r. 1868 ograniczyło w dużym stopniu dopływ wyszkolonych aktorów do teatrów.

W 1878 roku otrzymał zezwolenie na otwarcie prywatnej Praktycznej Szkoły Dramatycznej, grający w Wilnie do zamknięcia teatru w r. 1864 — Emil Deryng. Szkoła mieściła się w sali teatralnej Towarzystwa Dobroczynności. Wprowadził on do nauki sześć przedmiotów: ćwiczenia w czytaniu, zasady deklamacji, kostiumologię, mimikę, charakteryzację, „teorię uczuć, czyli wrażeń w praktycznym zastosowaniu przykładów". Na kursie wyższym studiowano następujące przedmioty: deklamację, tragedię, dramat, komedię, farsę i taniec salonowy. Inauguracja szkoły odbyła się 24 sierpnia 1878. Wykładowcami byli: Emil Deryng, Henryk Grubiński (praktyka), Wojciech Gerson (kostiumologia), Piotr Chmielowski i Bogumił Aspis (literatura), Józef Kotarbiński (historia dramatu), Kazimierz Zalewski (wykłady o Molierze). W połowie r. 1879 odbył się pierwszy popis szkolny w lokalu późniejszego Teatru Małego (Teatr Granzowa). Deryng dla poprawienia finansów szkoły urządzał z uczniami występy na prowincji. Jednakże, borykając się z trudnościami, w r. 1883 musiał zamknąć szkołę. Ze szkoły Derynga wyszli m.in. Józef Chmieliński, Mieczysław Frenkiel, Antoni Siemaszko.




17. Pamiątka otwarcia Teatru Wielkiego po przebudowie w 1891 roku

Władysław Bogusławski napisał szkic o powstaniu Szkoły Dramatycznej, ogłosił go pierwotnie w „Kurierze Warszawskim" (nr 194 - 196 z r. 1878) i przedrukował w *Siłach i środkach naszej sceny* [40]. Zamieszczone tam postulaty oparte zostały na pracach Georga Köberle i Heinricha Marra, co stwierdza sam autor. Przytoczone w tym projekcie trzy zasady powinny być zastosowane, według Bogusławskiego, „gdyby kiedyś myśl szkoły dramatycznej jako filii nowej sceny miała wejść w życie". Chodzi mianowicie o roczne angażowanie aktorów z prawem odnawiania umów, o skasowanie suflerskiej budki i o zniesienie monopoli ról, z obowiązkiem przyjmowania przez aktorów zadań powierzonych im przez dyrekcję. Celem wprowadzenia tych zasad było wzmożenie gorliwości w zawodzie aktorskim i przeciwstawienie się dyktatorskim aspiracjom „gwiazd".

Władysław Bogusławski dopominał się, po likwidacji szkoły Derynga, o przywrócenie studiów aktorskich, proponował też przekształcenie Teatru Małego na „praktyczną szkołę przygotowującą poważniejszym naszym scenom młodych artystów" [41]. Kierownictwo szkolnego teatru chciał powierzyć Józefowi Rychterowi, który zresztą na początku 1885 roku, za-

ledwie kilka miesięcy przed śmiercią, otrzymał zezwolenie na prowadzenie prywatnego kursu dramatycznego; ale projekt Bogusławskiego nie doszedł do skutku.

Edward Lubowski w 1886 roku stwierdzał, że szkoła dla aktorów jest konieczna, choć niektóre wielkie talenty mogą się bez niej obejść. Przypominał, że ostatnim jej dyrektorem był nie żyjący już Jan Chęciński. Z niej wyszły takie osobowości artystyczne, jak Bakałowiczowa czy Palińska. Zaznaczał, że braki systematycznego kształcenia występują często nawet u aktorów utalentowanych, bo tylko w szkole można nauczyć się poprawnej wymowy. Artykuł Lubowskiego kończył się apelem pod adresem prezesa o wskrzeszenie szkoły dramatycznej [42]. Niestety, głos pisarza dramatycznego i krytyka pozostał bez echa. Podobnie w 1887 r. upominał się o szkołę dramatyczną Wincenty Rapacki, głosząc w swym odczycie na dochód Osad Rolnych, iż

> [...] talentów tych aktorskich dostarczyły prowincjonalne teatra i wtedy to urosło owo mylne przekonanie, że szkoła u nas niepotrzebna, bo je zawsze znaleźć można na scenach lwowskiej i krakowskiej. Zapomnieli tylko ci, co wyrzucali owo potępienie, że wszystkie talenta, jakie się znalazły na warszawskiej scenie z prowincjonalnych teatrów, pochodziły właśnie ze szkoły i że nić tradycji, jakkolwiek coraz cieńsza i słabsza, wiąże ich przecie z wielkim ogniwem, które zadzierzgnął twórca tej sceny — Wojciech Bogusławski.

Wreszcie konkluduje, wyrażając swój niepokój z powodu od tylu lat zamkniętej uczelni i apelując o jej przywrócenie: „Rzucam te słowa myślącemu ogółowi, prasie naszej i dyrekcji teatrów, dbałej o wzrost instytucji" [43].

W roku 1888 EMTA odwołuje się już tylko do faktów z terenu Paryża, podając do wiadomości publicznej, że powstał tam Teatr Szkolny (Théâtre d'Application), na czele którego stanęli znakomici aktorzy z Komedii Francuskiej, jak Bodinier (dyrektor) oraz Got, Worms, Maubant; dyrektorem artystycznym został Delaunay. Przedstawienia szkolne będą się odbywać trzy razy w tygodniu w małej salce przy ulicy St. Lazare. Dotąd utalentowani absolwenci konserwatorium występowali w Comédie Française lub Odeonie, obecnie zaś będą mieli własny teatr, który da im szersze możliwości grania w odpowiednio dobranym repertuarze współczesnym. Sprawa godna pozazdroszczenia!

Jeżeli więc mimo nieistnienia szkoły mówić można o sukcesie polskiego teatru i wysokim poziomie artystycznym w „epoce gwiazd", jest to niewątpliwie wielka zasługa utalentowanych ludzi teatru, którzy z niemałym

wysiłkiem, stojąc na straży kunsztu aktorskiego, starali się utrzymać wysoką rangę swej sztuki w tak trudnej i nie sprzyjającej ich zadaniom sytuacji politycznej.

## 3. Repertuar i obsada

Jedną ze spraw najistotniejszych dla teatru warszawskiego po powstaniu styczniowym stało się kształtowanie repertuaru. Nie było to łatwe ani proste. Wiele czynników składało się na jego różnorodność i wielogatunkowość, trudno więc mówić o jakiejś określonej z góry linii repertuarowej. O programie decydowali przede wszystkim aktorzy, następnie zaś dyrekcja i czynniki rządowe. Niemały wpływ miały tu zainteresowania słabo zresztą wyrobionej publiczności, prądy z Zachodu, szczególnie zaś bulwarowy teatr francuski, a także sytuacja polityczna i ustrojowa Polski, wytyczająca drogę nowemu dramatowi i komedii rodzimej. Zresztą — przekonanie o nienaruszalności tekstu dramatycznego i o znikomej roli reżysera, ograniczającej się do zadań techniczno-administracyjnych, nie dopuszczało myśli o jego twórczej interwencji. W tekście dramatycznym szukano wartości literackich, problematyki społecznej, tendencji ideowej, motywów psychologicznych, względnie sytuacji komicznych, lekceważono zaś to wszystko, co pozwalało na jakąkolwiek inicjatywę twórczą realizatorowi scenicznemu opracowywanej sztuki.

Zaprotestował przeciw tej postawie Józef Kotarbiński: „Dramat nie żyje bez sceny" — powiedział pod koniec 1888 roku, trzy lata po występach Meiningeńczyków w teatrze warszawskim [44]. „W książce albo w rękopisie jest dziełem połowicznym i dopiero w grze aktorów na tle wystawy malowniczej drga pełnią artystycznego ruchu". Stąd autor artykułu wyprowadza wniosek, że rozwój dramatopisarstwa idzie w parze z rozwojem teatru. Wreszcie dochodzi do konkluzji, że nasza literatura stała się „półrealistyczną", gdy w Rosji ma charakter realistyczny.

Podobnym ewolucjom ulegała sztuka aktorska, która przechodziła przemiany „od akademickiego patosu i komizmu w starym stylu do dzisiejszej naturalności", rzadko tylko wpadając „w jaskrawy naturalizm". Wyrażone tu poglądy odbiją się żywym echem w dyskusji krytycznej nad grą aktorską, gdy na scenę warszawską wejdzie Bolesław Leszczyński interpretując Szekspirowskiego Otella.

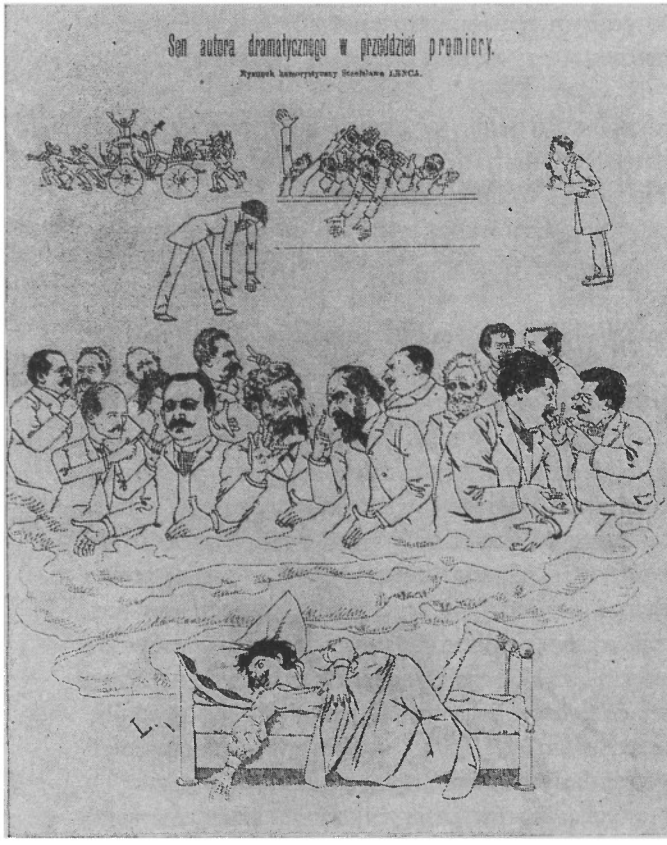
Przechodząc do szczegółów zatrzymuje się Kotarbiński przy komedii, przede wszystkim francuskiej, i twierdzi, że Scribe „obniżył typ komedii

wyższej", natomiast podniósł i wydoskonalił jej mechanizm. Sardou zadbał o jej zewnętrzny realizm, wirtuozami zaś stylu komediowego zostali Augier, Feuillet, Dumas-syn. Autorzy ci jednak nie potrafili wykroczyć poza banalność tematyki. W polskiej komedii współczesnej dostrzega autor „zlekceważenie formy literackiej", zwrot do „naturalności", często zaś retorykę i morał, wywodzące się od Ponsarda. Przykładowo wymienia twórczość S. Bogusławskiego, W. Szymanowskiego i J. Chęcińskiego. Od współczesnej komedii żąda Kotarbiński „większego stopnia realizmu, odbicia rzeczywistości, dobrego wystudiowania szczegółów". Toteż ośrodkiem zainteresowania stają się komedie Bałuckiego, Blizińskiego, Fredry-syna, Lubowskiego, Sarneckiego i Zalewskiego. Wiele w nich znajdujemy prawdy i obserwacji przy jednoczesnych niedostatkach stylu, co powoduje, iż często dopiero na deskach scenicznych sztuki te zyskują powodzenie. Kotarbiński zgłasza na zakończenie swoich wywodów ciekawy dezyderat, zastrzegając się, że jest on jednak trudny do urzeczywistnienia: ostateczna ocena w konkursie dramatycznym powinna następować dopiero po realizacji scenicznej, po sprawdzeniu, czy sztuka osiągnęła swój właściwy cel na scenie.

Ponieważ teatr warszawski, szczególnie w okresie prezesury Sergiusza Muchanowa, dysponował wielkimi indywidualnościami, musiały one, bez wątpienia, wpływać na repertuar. Wchodziły tu w grę przede wszystkim własne zainteresowania i ambicje osobiste aktorów co do wyboru popisowych ról, które mogłyby najlepiej ukazać ich walory artystyczne. Tak więc Modrzejewska i Królikowski decydowali o wystawieniu dramatów, Żółkowski zaś miał głos zasadniczy w sprawie utworów komediowych i fars.

Na kształtowanie repertuaru usiłowała również wpłynąć krytyka. Wypowiadano się w tej sprawie często na łamach czasopism, cóż z tego jednak, gdy krytycy byli również dalecy od jednolitego poglądu na sztukę. W zasadzie więc aktor pozostał „panem w teatrze", krytycy zaś nie ośmielali się go atakować [45], zwłaszcza że potrafił się bronić, sam biorąc często pióro do ręki. Chęciński np. ostro napadał na krytyków w swojej sztuce z r. 1875 pod tymże tytułem. Rozwinęła się zresztą cała kampania w prasie na temat kompetencji aktora. Autor felietonu *Echa warszawskie* w „Przeglądzie Tygodniowym" z 1871 roku sugerował pogląd, że aktor jest tylko wykonawcą, nie zaś twórcą, odgrywając jedynie rolę pośrednika „pomiędzy poetą a społeczeństwem" [46]. Był to akt obrony przedstawicieli dramatopisarstwa przed ewentualną dowolnością zmian wprowadzanych na scenę przez wszechwładnych aktorów przy znikomym głosie reżysera,

zajmującego się stroną techniczną przedstawienia. I znowu „Przegląd Tygodniowy" z 1872 r. proponuje, w obawie przed zbytnimi wpływami teatru na utwór sceniczny, powołanie komitetu reżyserskiego, który by się składał z „jednego lub dwóch inteligentnych artystów i dwóch lub trzech literatów znających się specjalnie na poezji dramatycznej i sztuce aktorskiej" i obradował pod przewodnictwem wybranego reżysera [47]. Nowe kierunki w sztuce, dążenia głoszone przez pozytywistów, nakładały na teatr i jego repertuar obowiązek pożyteczności: „instytucja ta miała kształcić publiczność, miała urabiać jej poglądy, budować wartości życia, i w tym według nich leżała głównie siła społeczna teatru" [48]. Takie właśnie zasady wypowiadał Kotarbiński, przeciwstawiając się idealistom [49]. Nic też dziwnego, że — jak czytamy w „Nowinach" z 1877 r., w artykule o *Upadku dramatu* — „jedynym wyjściem z tego błędnego koła byłoby zaczęcie pracy u podstaw w dziedzinie dramatu naszego" [50].




18. Sen autora dramatycznego w przeddzień premiery, rys. S. Lenc

Aktorzy i kierownicy teatralni, występując we własnym interesie, nie godzili się jednak na utworzenie Komitetu, który by im odbierał swobodę działania. Powołany w maju 1876 roku przez Muchanowa na stanowisko reżysera krytyk, Władysław Bogusławski, nie mógł więc wzbudzić zaufania wśród aktorów, ale i dziennikarze pozytywiści nie obdarzali go zbytnią sympatią, szukał bowiem wyjścia kompromisowego między realizmem a idealizmem:

> Nie należę bynajmniej — wyznawał — do entuzjastów, stawiających twórczość aktora, który gra Hamleta, na równi z twórczością Szekspira [...] nie podzielam jednak surowości krytyków, odmawiających aktorom w zupełności wszelkiej siły twórczej. Twórczość aktora, zdolność odtwarzania raczej, aniżeli tworzenia, niższą jest niewątpliwie od samorzutnej energii, która sama w sobie ma przyczynę i cel, ale choć niższa — istnieje przecież i tylko o ile w aktorze istnieje, o tyle go podnosi do godności artysty [51].

Oceniając grę artystów, Bogusławski najsilniej zaatakował W. Rapackiego i B. Leszczyńskiego za „realizm". Proponował też powołanie funkcji kierownika artystycznego, wyższego rangą od reżysera, który by czuwał nad nienaruszalnością tekstu dramatycznego.

Komitet reżyserski pod nazwą „artystyczno-narodowego" wraz z funkcją dyrektora artystycznego został stworzony za prezesury Wsiewołożskiego [52]. Pierwsze posiedzenie odbyło się 1 listopada 1880. Komitet ten jednak nie ukształtował repertuaru, którego nie wypuścili ze swoich rąk aktorzy. W końcu, nie mogąc wiele dokonać, rozwiązał się w połowie roku 1883. Krytyka rozdzielona na dwa obozy była wciąż za słaba, by zapanować nad sprawą kształtowania repertuaru. Sytuacja uległa zmianie dopiero w 1893 r., kiedy teatry warszawskie otrzymały stałe kierownictwo literackie. W okresie wcześniejszym repertuar był więc dość przypadkowy i jeżeli należałoby mówić o podnoszeniu jego poziomu, to wyłącznie w wyniku artystycznych ambicji aktorów, dzięki którym wprowadzono na scenę wartościowe sztuki z klasyki światowej i rodzimej, a także utwory współczesne. Lata bezpośrednio po powstaniu, jak wiadomo, niewiele pod tym względem przyniosły nowego, przeważały raczej wznowienia lub powtórzenia przedstawień wcześniejszych.

Korzystne zmiany repertuarowe przypadły dopiero na początek rządów Muchanowa, a więc na okres od chwili pojawienia się Modrzejewskiej w warszawskim teatrze — aż do jej wyjazdu do Ameryki. Lata 1865 - 1868 były jakby wstępem, niewiele jeszcze zapowiadającym, do epoki widowisk ambitnych, w których mogli się zaprezentować wielcy aktorzy scen warszawskich. W roku 1865 kontynuowano repertuar lat poprzed-

nich, choć wprowadzono kilka nowości polskich i obcych. Nie można pominąć faktu, że Sale Redutowe przedstawiły w formie kantaty — „sceny liryczne" z II części *Dziadów* Mickiewicza do muzyki Moniuszki, pt. *Widma*. Dnia 28 marca 1877 ukazano *Widma* na scenie Teatru Wielkiego w postaci żywych obrazów skomponowanych przez W. Gersona w układzie scenicznym Meuniera. Długo jeszcze Warszawa będzie czekać, nim ujrzy po raz pierwszy w 1897 r. lwowskie przedstawienie *Widm* w gmachu cyrku, a własne w 1900 r. w Teatrze Wielkim w układzie J. Chodakowskiego. Poza wznowieniami takich sztuk, jak: *Pan Geldhab* A. Fredry czy *Pierwej mama* J. Korzeniowskiego, wprowadzono na scenę cztery polskie premiery o tematyce współczesnej: *Separację* A. Ładnowskiego, *Sztukę i handel* K. Kaszewskiego, *Porządnych ludzi* J. Chęcińskiego, oraz *Punkt i dwukropek* J. T. S. Jasińskiego. Spośród popularnych autorów francuskich nie brakowało też E. Scribe'a (*Miłość urojona*), V. Sardou (*Ćwiartka papieru*), E. About (*Morderca*), T. Barrière'a (*Pożar w klasztorze*), O. Feuilleta (*Popielnica*) i innych. Sztuki francuskie przekładali: J. Chęciński, J. T. S. Jasiński, K. Kaszewski, Z. Mellerowa, W. Świeszewski, A. Walewski. Grano też nie po raz pierwszy *Marię Stuart* F. Schillera w klasycystycznej przeróbce Piotra Lebrun, w przekładzie B. Kicińskiego, z Rakiewiczową w tytułowej roli. Dopiero pierwsza Modrzejewska po kilku latach, grając w tym dramacie i chcąc zbliżyć tekst do autentycznego, skompilowała przekład Kicińskiego i nowe, bliższe oryginałowi tłumaczenie M. Budzyńskiego.

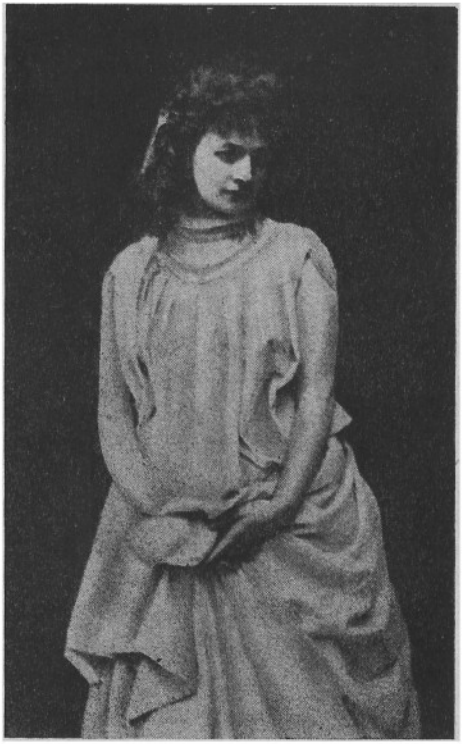
Następny rok przyniósł więcej premier polskich, choć nie należały one do wybitnych. Były to przeważnie sztuki realistyczne o aktualnej tematyce społecznej, a więc J. Chęcińskiego *Poświęcenie*, W. Szymanowskiego *Dzieje serca*, A. Fredry *Przyjaciele*, J. Korzeniowskiego *Narzeczona*, a także dwa monodramy: S. Bogusławskiego *Blagier* i A. Urbańskiego *Chcesz się żenić, przyjacielu, to się żeń*. Wśród pozycji obcych dużym powodzeniem cieszył się *Syn Giboyera* Augiera w przekładzie G. Gwozdeckiej, grano komedie E. Labiche'a, E. de Najaca, P. Bertona, L. Gozlana i wielu innych, powtarzano też fragmenty *Zbójców* F. Schillera w przekładzie M. Budzyńskiego.

Jeszcze więcej premier polskich przypadło na rok 1867. Odbyło się ich siedem. Do głosu doszli jako autorzy komedii: J. Chęciński (*Cicha woda brzegi rwie*), E. Lubowski (*Żony uczonych*), Z. Mellerowa (*Złote runo*), S. Bogusławski (*Złoty młodzieniec*), W. Maleszewski (*Jam bogaty*), i J. A. Fredro z dwiema komediami: *Piosnką wujaszka*, cieszącą się ogromnym powodzeniem i *Przed śniadaniem*. Obok nich wprowadzono

19. Mieczysław Frenkiel w roli tytułowej w *Panu Geldhabie* Fredry

na scenę wiele sztuk francuskich, jak V. Sardou *Rodzina Benoiton*, E. Gondineta *Ofiary majątku*, Paillerona *On będzie moim*, Meilhaca i Halévy'ego *Klucz Metelli*, O. Feuilleta *Skrupuł sumienia* i inne. Tłumaczami byli: K. Kaszewski, J. Czernicki, K. Lubomirski, G. Gwozdecka. Wypada też wspomnieć o melodramacie pt. *Młodość muszkieterów* przerobionym przez A. Macqueta z powieści Dumasa-ojca w przekładzie F. Gwozdeckiego, granym w Teatrze Wielkim na benefis Bakałowiczowej, a także o premierze *Lizetki* Musseta, przełożonej przez W. Szymanowskiego.

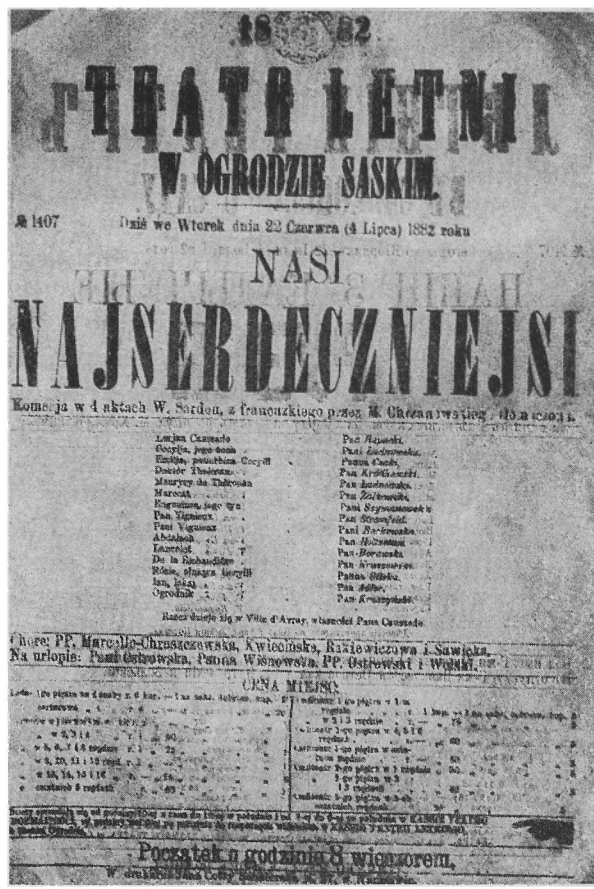
W roku 1868 Teatry Rządowe nie rezygnują w dalszym ciągu z dra-



20. Helena Modrzejewska jako Ofelia w *Hamlecie* Szekspira, Teatr Wielki, 24 marca 1871

matu mieszczańskiego i salonowej komedii bądź polskiej, bądź importowanej z bulwarowych teatrów paryskich. Wchodzą więc na afisz *Mistrz Guérin* Augiera, *Motylica* Sardou, *Biały krawat* Gondineta, *Bogaty w miłości* F. Duverta i N. Lausanne i inne, z polskich zaś nowości tylko cztery: Lubowskiego *Ubodzy w salonie*, sztuka naszpikowana morałami, *Stara panna* i *Lekcja śpiewu* — jednoaktówki F. Szobera, oraz zabawna farsa J. A. Fredry *Drzemka pana Prospera*, która zyskała ogromny sukces dzięki kreacji Żółkowskiego. Wznowienia *Ślubów panieńskich* A. Fredry i *Panny mężatki* J. Korzeniowskiego związane są z występami Heleny Modrzejewskiej, która ukazała się na scenie warszawskiej po raz pierwszy 4 X 1868 w efektownej roli aktorki Adrianny Lecouvreur z dramatu Scribe'a i Legouvégo pod tymże tytułem, w przekładzie L. Halpertowej. Był to jeden z jej gościnnych występów na scenie warszawskiej, po którym od września 1869 roku weszła do zespołu stałego. Od pierwszego występu Modrzejewskiej repertuar warszawski zaczął się kształtować stosownie do wymagań wielkiej aktorki. W ten sposób, jeszcze w 1868 r.

zagrała w *Narcyzie* A. E. Brachvogla, w *Pojęciach pani Aubrey* Dumasa-syna, a także wystąpiła w *Marii Stuart* Schillera. Dla Królikowskiego i na jego benefis wznowiono 24 X 1868 *Zbójców* Schillera, w siedemnastowiecznych kostiumach. Przedstawienie odniosło wielki sukces nie tylko ze względu na osobę benefisanta, lecz również z powodu „bujności romantycznej tragedii" [33], która przypadła do gustu warszawskiej publiczności, słabo znającej ze sceny romantyczny dramat. Wyrazem większych ambicji teatralnych było wystawienie w Teatrze Wielkim w grudniu 1869 r. *Parii*, opery z muzyką Moniuszki, librettem Chęcińskiego, przerobionym z dramatu Delavigne'a, o egzotycznej tematyce hinduskiej. W dwa lata po wizycie Meiningeńczyków w Warszawie, w 1887 r. utwór został wznowiony w swojej wersji pierwotnej jako dramat widowiskowy w przekładzie W. Szymanowskiego, z muzyką chóralną Moniuszki.


1882
TEATR LETNI
W OGRODZIE SASKIM.
№ 1407 Dziś we Wtorek dnia 22 Czerwca (4 Lipca) 1882 roku
NASI
NAJSERDECZNIEJSI
Komedja w 4 aktach W. Sardou, z francuzkiego przez M. Chrzanowskiego, 4 aktów.
Początek o godzinie 8 wieczorem.

21. Afisz *Naszych najserdeczniejszych* Sardou, Teatr Letni, 1882

Modrzejewska zakończyła gościnne występy 30 listopada 1868 roku; recenzje prasowe w tym okresie odnosiły się przede wszystkim do gry wielkiej aktorki. W. Szymanowski zamieścił sprawozdanie w „Tygodniku Ilustrowanym" z 10 X 1868 r. pt. *Teatr Wielki, Adrianna Lecouvreur, pierwsze wystąpienie Modrzejewskiej*, „Gazeta Polska" rozwodziła się szeroko nad występami aktorki (w jedenastu numerach pisma z tegoż roku, począwszy od nru 218 z przerwami do nru 263). Z analizy repertuaru wynika niedwuznacznie, że już w 1868 roku układał się on dość wyraźnie pod kątem „wielkich gwiazd", które wybierały sztuki według własnego uznania, z myślą o popisowych dla siebie rolach.

Łatwo można zauważyć mimo wszystko, że wybór ten staje się ambitniejszy niż dawniej, skrojony na miarę sił i środków, jakimi władają aktorzy. Premier sztuk polskich wystawia się więcej niż do tej pory. Na rok 1869 i 1874 przypada ich po dziewięć, zaś na rok 1875 aż jedenaście. Prócz pozycji przeciętnych, rozpoczynających polskie premiery 1869 roku *Postanowieniami* Mellerowej, a wkrótce potem jednoaktówką M. Dzikowskiego *Kartka wycięta*, pojawiają się sztuki ciekawsze, bardziej oryginalne. Do nich należy dramat S. Rzętkowskiego *Livia Quintilla, Zemsta pani hrabiny* Sarneckiego, dwa debiuty Bałuckiego na scenie warszawskiej: *Radcy pana radcy* ze znakomitym, gościnnie występującym Wincentym Rapackim i *Polowanie na męża* oraz debiut Zalewskiego jednoaktówką *Bez posagu*. Nie odniosły sukcesu *Ostatnie chwile Kopernika* W. Szymanowskiego, końcową zaś pozycją polską w listopadzie tegoż roku była krotochwila ze śpiewami W. L. Anczyca *Błażek opętany*.

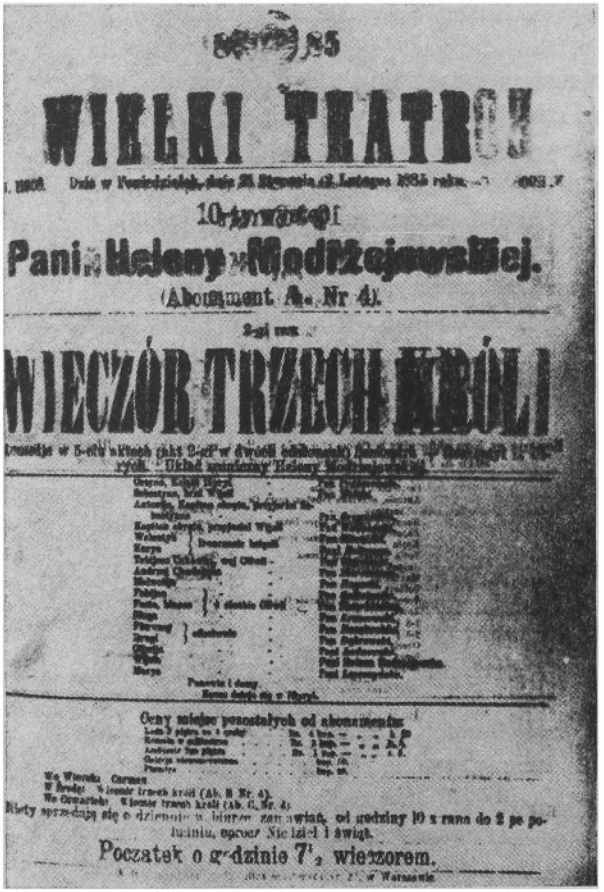
Wśród sztuk obcych ukazał się 17 marca tegoż roku na scenie Teatru Wielkiego po raz pierwszy w Warszawie *Kupiec wenecki* Szekspira. Była to nieoryginalna wersja tragedii Szekspira w przeróbce niemieckiej A. W. Schlegla, w przekładzie A. Jeskego, z muzyką Moniuszki i baletem. Porcję grała H. Palińska, Shyloka — J. Królikowski, obok nich zaś J. Surewicz, J. Chęciński, J. Tatarkiewicz oraz cała plejada znanych aktorów scen warszawskich. W kwietniu Królikowskiego zastąpił gościnnie W. Rapacki, a w 1875 r., po wielu wznowieniach, w roli Porcji wystąpiła Modrzejewska, która przywróciła nie grane przedtem fragmenty V aktu. W 1869 r. artystka wzięła również udział w przedstawieniu sztuki Dumasa-ojca, napisanej wspólnie z późniejszym ministrem spraw zagranicznych Napoleona III, Aleksandrem Colonna-Walewskim, w przekładzie A. Przezdzieckiego pt. *Panna de Belle-Isle*, a także w *Naszych najserdeczniejszych* Sardou, przełożonych przez M. Chrzanowskiego. W grudniu tegoż roku odbyła się premiera *Donny Diany*, komedii A. Moreto y Caban

według Calderona w tłumaczeniu K. Kaszewskiego, także z udziałem Modrzejewskiej.

Jak łatwo zauważyć, zakres tematyki dramatów stawał się coraz szerszy, brano pod uwagę zarówno sztuki rodzime, zwłaszcza nowe, jak i te, które wymagają bogatszej oprawy dekoracyjnej i kostiumowej. Wprowadza się na scenę nie grane dotąd sztuki Szekspira, otwierając drogę wielkim kreacjom Szekspirowskim w latach następnych. I właśnie inauguracyjną premierą roku 1870 jest *Romeo i Julia*, tragedia wystawiona 12 stycznia na benefis Modrzejewskiej (grana w Warszawie po raz ostatni w 1824 roku, według przeróbki francuskiej L. S. Merciera, w przekładzie J. Kossakowskiego, pt. *Groby Werony*). Tekst polski miał charakter kompilacyjny. Z tłumaczenia J. Paszkowskiego układu dokonał S. Rzętkowski, scenę balkonową dano w przekładzie Mickiewicza, dialogi zaś Romea i Julii zaadaptował w formie wierszowanej J. Kotarbiński, który sam przyznawał, że scenariusz składał się „z różnych kawałków", wskutek czego „brakło całości wykonania właściwego tonu i polotu fantazji południowej" [54]. Obok Modrzejewskiej, która odniosła wielki sukces, w roli Romea wystąpił S. Wardzyński, Montekia grał J. Surewicz, Kapuleta — J. Grzywiński, Benvolia — W. Szymanowski, Panią Kapulet — W. Niewiarowska, Ojca Laurentego — J. Chęciński, Tybalta — W. Piasecki. Sztuka stała się trwałą pozycją warszawskiego teatru, wznawiano ją corocznie. W następnym już roku rolę Romea objął J. Tatarkiewicz, a po wyjeździe Modrzejewskiej (1877) Julię kreowała Maria Deryng.

Do najwyżej cenionych należała inscenizacja *Safandułów* V. Sardou, w przekładzie J. Czernickiego, których premiera odbyła się 30 marca. Jak stwierdza Kotarbiński, sztuka odniosła większy sukces w Warszawie niż w Paryżu. Na jej powodzenie złożyło się kilka czynników. Przede wszystkim należy ona do sztuk „dobrze skrojonych" (*pièces bien faites*), z doskonale zarysowanymi postaciami, ciekawie rozwijającą się intrygą i zawsze aktualną tendencją (walka z zacofaniem), poza tym została obsadzona najlepszymi aktorami, którzy stworzyli wielkie kreacje. Grali w niej: Modrzejewska, Rapacki, Żółkowski, a obok nich Micińska, Ostrowski, Szymanowski. „Pierwszy raz — pisał Kotarbiński — ujrzano wtedy na scenie świetną całość z tercetem wirtuozów na czele i zespołem, który potem nabrał uroku teatralnej legendy" [55].

Z obcych sztuk wystawiono m.in. komedie O. Feuilleta i E. Labiche'a, dla Królikowskiego wprowadzono na scenę *Doktora Didier* P. Bertona w przekładzie Z. Sarneckiego, dla Romany Popiel wznowiono *Pociechę rodziny*, komedię A. Bourgeois i A. Decourcelle'a, tłumaczoną przez Ja-


WIELKI TEATR
Pani Heleny Modrzejewskiej.
(Abonament A. Nr 4).
WIECZÓR TRZECH KRÓLI
Początek o godzinie 7½ wieczorem.

22. Afisz *Wieczoru Trzech Króli* Szekspira, Teatr Wielki, 21 stycznia 1885. Helena Modrzejewska w roli Violi

sińskiego. Z nowości polskich pokazano dwie sztuki o tematyce żydowskiej: *Żyda* E. Lubowskiego, dramat nagrodzony w konkursie im. Fredry we Lwowie, i *Salomona* W. Szymanowskiego z Modrzejewską. Obie sztuki, po kilku zaledwie przedstawieniach, zeszły z afisza. Niewiele dłużej utrzymała się na scenie *Wanda* Z. Mellerowej, głosząca emancypację kobiet, temat coraz częściej poruszany w dramacie i w powieści; nie powiodło się też drugiej sztuce K. Zalewskiego, *Wycieczka za granicę*, natomiast długo utrzymała się w repertuarze wesoła komedia J. A. Fredry, *Posażna jedynaczka*, w której główną rolę męską kreował A. Żółkowski. Do słabszych należał też obrazek ludowy, pt. *Dwa wesela*, A. Borkowskiego.

Repertuar świeżo otwartego Teatru Letniego przedstawiał się dość skromnie. Po przeniesieniu z Teatru Wielkiego *Pięknej Heleny* Offenba-

cha na inaugurację (14 lipca 1870), do końca roku odbyły się trzy premiery: 22 lipca wystawiono po raz pierwszy *Kontrybucję pana Stefana*, komedię L. Clairville'a i H. Gilleta w przekładzie J. Belejowskiej, 5 sierpnia wznowiono *Skąpca* Moliera z W. Rapackim, wreszcie 19 sierpnia weszła na scenę komedia E. Gondineta *Gavaut, Minard i Ska* w tłumaczeniu Chęcińskiego.

Repertuar 1871 roku jest wyraźnym świadectwem, że układano go z myślą o wielkich aktorach, jakimi dysponowała Warszawa. Toteż nie silono się na poszukiwania nowych sztuk, a z polskich ukazały się tylko dwie, i to w końcu roku: komedia F. Szobera *Znakomici* oraz J. A. Fredry *Mentor*, z Feliksem Bendą sprowadzonym z Krakowa, obie grane zaledwie po kilka razy bez większego powodzenia. Natomiast na początku roku weszły na scenę dwie komedie George Sand: *Margrabina de Villemer* w przekładzie J. Keniga, w której popisywali się Palińska i Żółkowski, oraz *Małżeństwo Wiktoryny* w tłumaczeniu Chęcińskiego, wystawione dla Bakałowiczowej. 15 lutego odbyła się premiera komedii *Frou-frou* Meilhaca i Halévy'ego, spolszczonej przez S. Goślickiego, z Modrzejewską w roli Gilberty, nieszczęśliwej, naiwnej kobiety, budzącej wzruszenie i współczucie widowni. „Nie umiem ci powiedzieć — pisał 23 lutego 1871 Felicjan Faleński do Karola Estreichera — z jakim zapałem ją witano na pierwszym jej wystąpieniu, nic podobnego jeszcze nie widziałem, o mało się nie rozpłakała ze wzruszenia, scena zasypana była kwiatami, których coraz przybywało przez cały ciąg przedstawienia" [50]. Znakomitej aktorce sekundowali Królikowski, Żółkowski, Świeszewski. Wystąpiła ona również w innych wielkich rolach, w sztukach takich, jak *Powieści królowej Navarry* Scribe'a i Legouvégo, w asyście Rapackiego, Świeszewskiego, Popielówny, Tatarkiewicza, a także we wznowionej *Dalili* Feuilleta, w otoczeniu Królikowskiego, Rapackiego, Tatarkiewicza i Popielówny. Po raz pierwszy ukazała się na scenie warszawskiej *Serafina* Sardou, komedia wymierzona przeciw bigoterii, w koncertowej obsadzie, z Popielówną, Królikowskim, Ostrowskim, Żółkowskim. *Panią de Chamblay* Dumasa-ojca w przekładzie W. Bogusławskiego wystawiono dla Rakiewiczowej. *Poczwarkę* pani H. Birch-Pfeiffer według noweli G. Sand wprowadzono na scenę dla Romany Popiel.

Wiele jeszcze sztuk, zwłaszcza błahych jednoaktówek, ujrzało światło rampy teatrów warszawskich, ale wydarzeniem największej wagi stał się Szekspirowski *Hamlet*, nie grany w Warszawie od r. 1831. Nowa premiera odbyła się 24 marca 1871 roku, z inicjatywy i na benefis Modrzejewskiej, która kreowała rolę Ofelii obok Królikowskiego (Hamlet),

Żółkowskiego (Poloniusz), Tatarkiewicza (Laertes), Stolpego (Klaudiusz), Niewiarowskiej (Gertruda) i wielu innych. Tym razem wybrano, za sprawą Królikowskiego, przekład Krystyna Ostrowskiego, muzykę napisał Moniuszko. To osobliwe spolszczenie *Hamleta*, w którym Poloniusz i jego dzieci są Polakami na dworze duńskim, przypadło widocznie do gustu znanemu z patriotycznych uniesień Królikowskiemu, grającemu Hamleta po raz pierwszy we Lwowie 5 marca 1871, w tymże tłumaczeniu, mimo iż najlepszy z dotychczasowych przekład Józefa Paszkowskiego ukazał się drukiem w „Bibliotece Warszawskiej" w r. 1862. Możliwe też, że zapobiegliwy Ostrowski, autor kilku dramatów polskich i francuskich, stale przebywający w Paryżu, wywarł swój przemożny wpływ na dyrekcję teatru, a może i na aktorów, skoro nawet Modrzejewska, znając swą rolę w przekładzie Paszkowskiego, zgodziła się na tę zmianę [57]. W każdym razie Chęciński jako reżyser włożył niemało trudu, aby tekst Ostrowskiego okroić i złagodzić patetyczne tyrady Poloniusza i Laertesa, szczycących się polskością. Dekoracje wzięto z różnych przedstawień operowych. I znowu wielki sukces odniosła Modrzejewska, która — jak zapewniał Franciszek Lewestam —

[...] użyła wszystkich barw i półtonów z bogatego skarbca swoich wdzięków i swojego talentu, aby wycieniować z zamiłowaniem w najdrobniejszych szczegółach rzucone przez poetę kontury; więc też spotężniała ta rola pod ręką naszej artystki i wyrosła na postać najsilniej wpływową. Ofelia Pani Modrzejewskiej jest triumfem dla niej od początku do końca. Nad scenę jej obłąkania nic nie ma wyższego w dziedzinie sztuki scenicznej [58].

Cały spektakl został oceniony znacznie lepiej niż poprzednio grane dramaty Szekspira: *Kupiec wenecki* oraz *Romeo i Julia*. Silono się na widowiskowość w wielkim stylu, wprowadzając kilkudziesięciu statystów, tworzących „tło" dramatyczne. Z najostrzejszą krytyką przedstawienia, a właściwie aktorów, wystąpiła sama Modrzejewska, okryta laurami chwały za rolę Ofelii, nie szczędząc nagan szczególnie Żółkowskiemu, który ujął Poloniusza jako postać szlachetną i spaczył w ten sposób intencje autora. „Lepiej być czasem tylko miernym wykonawcą niż tworzyć fałszywie" — stwierdzała artystka [59]. Na usprawiedliwienie Żółkowskiego należy dodać, że dużo winy ponosił tłumacz, który przemieniając przebiegłego Poloniusza w dostojnego Polonusa, kazał mu wygłaszać pełne patosu tyrady w duchu patriotycznym. Żółkowski, z natury komik, musiał wbrew samemu sobie deklamować tekst z majestatycznym uniesieniem i powagą [60]. Także Królikowski za swą marzycielską ociężałość spotkał się z dość ostrą oceną krytyki.

23. Scena z *Mazepy* Słowackiego, akt IV, sc. 6, Teatr Wielki, 1873. Król — Wincenty Rapacki, Mazepa — Edward Wolski, Wojewoda — Jan Królikowski, Zbigniew — Jan Tatarkiewicz, Amelia — Helena Modrzejewska

W następnych dwóch latach kilka wydarzeń w Warszawskich Teatrach Rządowych jest godnych zanotowania. Przede wszystkim wchodzą na scenę cztery nowe sztuki polskie, przeważnie o tematyce współczesnej: *Bezinteresowni* Z. Sarneckiego, komedia o łowcach posagu, grana jest w styczniu 1872 roku z Modrzejewską w otoczeniu Bakałowiczowej, Popielówny, Tatarkiewicza, Świeszewskiego i innych, w końcu marca M. Bałucki prezentuje nową komedię, *Pracowici próżniacy*, w kwietniu Żółkowski rozśmiesza publiczność w *Consilium facultatis* J. A. Fredry, komedii typu molierowskiego, ukazującej w karykaturze postać „szlachcica starych obyczajów". Najcenniejszą nową pozycją polską jest *Epidemia* J. Narzymskiego, wprowadzona do Teatru Letniego we wrześniu 1872 roku. Grali w niej główne role: Bakałowiczowa, Palińska, Królikowski, Żółkowski. Dramat ten, wykazujący zgubność ryzykownych operacji giełdowych, uważał Kotarbiński z perspektywy lat za „dzieło związane z prądami przemijającymi", które „prędko się przeżyło, ale w swoim czasie

24. Helena Modrzejewska w roli tytułowej w *Marii Stuart* Schillera, 1868

odegrało ważną rolę jako łącznik teatru z palącymi zagadnieniami życia" [61].

Najważniejszym wszakże zjawiskiem teatralnym roku 1872 staje się wprowadzony po raz pierwszy na warszawską scenę dramat Słowackiego, a mianowicie *Maria Stuart*, którą ukazano 1 maja na benefis Modrzejewskiej, występującej w tytułowej roli, w towarzystwie Królikowskiego (Nick), Bakałowiczowej (Paź), Świeszewskiego (Botwel), Wolskiego (Rizzio), Chęcińskiego (Darnlej), Stolpego (Duglas). Nazwiska Słowackiego ze względów cenzuralnych nie ujawniono na afiszu, pozostawiając tylko inicjały J. S. Premiera odbyła się w Teatrze Wielkim, przedstawienie przewędrowało jednak w tym samym miesiącu do Rozmaitości i Letniego, by w październiku znowu wrócić do Teatru Wielkiego. Niestety, nie było ono najlepsze. Kotarbiński zaś uważa, że „połowa ról dramatycznych przepadła w słabym wykonaniu" [62].

Po *Marii Stuart*, jeszcze w tym samym miesiącu, weszły na scenę Teatru Wielkiego fragmenty *Mazepy*, 12 maja odegrano niecały III akt, uzupełniając go dwiema scenami z II aktu, dwa dni później publiczność ujrzała akt III w całości. Amelię grała Modrzejewska, Wojewodę Króli-

25. Helena Modrzejewska w roli tytułowej w *Marii Stuart* Słowackiego, 1872

kowski, Zbigniewa Dłużewski. Po niespełna roku (26 IV 1873) *Mazepa* był grany bez skrótów na scenie warszawskiej na benefis Królikowskiego. Wykonawcy pozostali ci sami, w roli króla Jana Kazimierza, przemienionego za sprawą cenzury w księcia, wystąpił Rapacki, Wolski objął rolę Mazepy, Niewiarowska — Kasztelanowej. Po kilku miesiącach rolę Mazepy przejął Bolesław Leszczyński. Po wyjeździe Modrzejewskiej z kraju Amelię grała Derynżanka. O *Mazepie* z 1873 r. krytyka wypowiadała się bez entuzjazmu, może w obawie przed podrażnieniem władz, które zgodziły się, za sprawą pani Kalergis, na wprowadzenie Słowackiego do teatru, może też dlatego, że stając po stronie idei pozytywistycznych, popierała przede wszystkim realistyczny dramat mieszczański i nie chciała ponosić odpowiedzialności za wystawianie dramatu romantycznego. Kotarbiński, oceniając przedstawienie, określił reżyserię jako przeciętną, grę natomiast nazwał „potęgą aktorską". W każdym razie niewątpliwą zasługą Modrzejewskiej stało się także pierwsze zetknięcie warszawskiej publiczności z nie znanym dotąd teatrem Słowackiego.

Spośród sztuk obcych należałoby jeszcze wymienić graną w 1872 r. *Fedrę* G. Conrada w przekładzie Anczyca, z muzyką Moniuszki, wysta-

1873.

WIELKI TEATR.

9014 Dziś w Poniedziałek dnia 29 Października (10 Listopada) 1873 roku

Drugi raz:

OTELLO

TRAGEDJA Szekspira w 5-ciu aktach (8 obrazach), przełożona z oryginału przez J. Paszkowskiego.

CENA MIEJSC

Początek o godzinie 7½.

26. Afisz *Otella* Szekspira, Teatr Wielki, 29 października 1873. Helena Modrzejewska w roli Desdemony, Bolesław Leszczyński w roli Otella

wioną na benefis Modrzejewskiej, która kreowała rolę tytułową, oraz *Księżnę Jerzową* Dumasa-syna w tłumaczeniu W. Sabowskiego. Modrzejewska w roli Seweryny zapanowała nad całym zespołem.

Artystka napełnia sobą scenę, teatr cały — pisał sprawozdawca z „Dziennika Warszawskiego" — i jeśli się godzi tak wyrazić, przenika ona fibry całej masy oczarowanych widzów. Pod jej grą potężną nikną nawet wszystkie psychiczne pustki i przeskoki w sztuce i wygładzają się wszystkie jej chropowatości, sytuacje naciągnięte stają się naturalnymi, niemożliwe na możebne się zamieniają [63].

Wśród licznych wznowień znajduje się jeszcze wiele pozycji mniej interesujących, importowanych z Paryża. Powtarzają się tu nazwiska Paillerona, Labiche'a, Bénédixa, Hennequina i innych.

W tymże roku na scenie Teatru Wielkiego pojawia się nie grany w Warszawie od 1862 r. Szekspirowski *Otello* w przekładzie Paszkowskiego. Wy-

stawiony w Teatrze Wielkim 14 grudnia 1872 roku piąty akt dramatu wiąże się z pierwszym gościnnym występem w Warszawie Bolesława Leszczyńskiego, który później zostanie tu na stałe ściągnięty z zespołu Koźmiana w Krakowie. Premiera całego dramatu, w którym wystąpi również Modrzejewska, odbędzie się po niespełna roku, 7 listopada 1873. Jakkolwiek artystka wzbudzała, jak zwykle, zachwyt w roli Desdemony, uwagę krytyki przyciągał przede wszystkim Leszczyński, który kreował Otella. Kotarbiński stwierdzał, że przedstawienie było staranne, choć bez wybitnych pomysłów reżyserskich, podkreślał znakomitą grę aktorów z Modrzejewską, Leszczyńskim i Rapackim (Jago) na czele. Modrzejewska, jak donosił sprawozdawca „Dziennika Warszawskiego", „wzięła sobie za cel przeciwstawić sile i gwałtowności gry Otella — łagodność niewieścią i ciszę anielską. We wszystkich scenach Desdemona w kreacji pani Modrzejewskiej zachowała taki uroczy charakter ofiary poświęconej niewinnie, ponoszącej męczeńską śmierć z rąk męża, którego ukochała za jego bohaterstwo i szlachetność" [64]. Gra Bolesława Leszczyńskiego, już po pierwszym występie, zwróciła uwagę krytyki, która oceniła go jako znakomitego aktora.

> Głos artysty zmieniał się w jakieś głuche, przytłumione wezwanie, przerywane od czasu do czasu groźniejszym okrzykiem — rykiem rozbestwienia. A kiedy potem padł zrozpaczony na trupa niewinnej małżonki, gdy zanosi się od płaczu jęcząc konwulsyjnie i wijąc się z boleści, gdy obłąkany szałem, kołysał na rękach martwe ciało — dreszcz przerażenia przebiegł nam po żyłach.

Leszczyński bowiem „stara się bardziej o dobitność i prawdę jak o poprawność artystyczną" [65]. Józef Kotarbiński z gry Leszczyńskiego wysnuwał następujący wniosek: „Czas już, by na naszej scenie bohaterowie tragiczni mówili prawdziwie. Czas na «realizm tragiczny»" [66]. Realistyczny sposób gry Leszczyńskiego stał się przedmiotem sporu zwolenników starego i nowego stylu interpretacyjnego, przy okazji zaś dostało się Królikowskiemu za deklamacyjny patos.

*Otello* nie był jedyną sztuką Szekspira, która weszła na scenę warszawską w 1873 roku. Poprzedziła go prapremiera polska *Poskromienia złośnicy* w przekładzie W. Sabowskiego (pod kryptonimem A. B.), którą 26 czerwca wystawił Teatr Letni z Romaną Popiel w roli Katarzyny i Bolesławem Leszczyńskim jako Petrucchiem. W tym samym roku ukazała się Modrzejewska w kilku jeszcze rolach dramatycznych, rozpoczynając od benefisu w *Marion Delorme* Wiktora Hugo w przekładzie W. Szymanowskiego. Usiłowała wzruszyć publiczność łagodnością i tkliwością charakteru upadłej kobiety. Jak twierdzi Lewestam, „olśniewała

prawdą sytuacji odrębnych, przez jakie dusza dziwnej bohaterki przechodzi" [67]. Podziwiano ją też w roli Jolanty w *Córce króla René*, duńskiej sztuce H. Hertza w przekładzie Lewestama. Sprawozdawca „Dziennika Warszawskiego" stwierdzał, że była to pozycja słaba, ale „wdzięczni jesteśmy dyrekcji za jej wystawienie", ponieważ „sztuka ta dała Pani Modrzejewskiej sposobność do okazania nam nowej jeszcze strony jej nieporównanego talentu" [68].

Dla Leszczyńskiego wystawiono w Teatrze Letnim O. Feuilleta *Miłość ubogiego młodzieńca*, gdzie królował jako amant, dla Królikowskiego wprowadzono na scenę *Hansa Mathisa* E. Chatriana i A. Erckmanna z muzyką Moniuszki. Grano wiele jeszcze współczesnych komedii i fars francuskich, m.in. Sardou, Sandeau, Daudeta, Meilhaca i Halévy'ego. Bénédixa, Plouviera, Dumanoira. Repertuar rozrywkowy cieszył się niemałym, choć krótkotrwałym powodzeniem. Spośród nowych sztuk z repertuaru rodzimego największy sukces spotkał *Marcowego kawalera* Blizińskiego z Bakałowiczową i Żółkowskim, komedię nazwaną przez Kotarbińskiego „arcydziełem rodzajowym". Do słabszych należała tegoż autora *Przezorna mama*, ale o powodzeniu decydował znakomity Żółkowski, obok niego zaś Mazurowska. Grano jeszcze *Kuzynki* J. S. Jasińskiego i wznowiono *Ostatnie chwile Kopernika* W. Szymanowskiego.

Bogato przedstawiał się plon roku 1874. Należy tu zanotować wprowadzenie kilku nowych pozycji wielkiego repertuaru europejskiego. Szekspir pojawił się co prawda na scenie tylko we wznowieniu: 10 czerwca zagrano w Teatrze Letnim *Kupca weneckiego* w tradycyjnym opracowaniu H. Schlegla i przekładzie A. Jeskego, z ilustracją muzyczną Moniuszki, w znakomitej obsadzie: z Modrzejewską w roli Porcji, Królikowskim — Shylokiem, Ostrowską, Prażmowskim, Wolskim, Szymanowskim. W listopadzie z minimalną zmianą obsady przeniesiono to przedstawienie do Teatru Wielkiego.

Modrzejewska brała udział w kilku premierach. Na jej benefis 28 lutego wystawiono *Don Carlosa* Schillera. Wystąpiła w roli księżniczki Eboli, Tatarkiewicz był Don Carlosem, Królikowski — Filipem II, Leszczyński — Pozą. Mimo znakomitej obsady przedstawienie nie należało do najlepszych. Wpłynęły na to liczne okrojenia cenzury, a także słaby przekład N. Sokołowskiej i K. Frytschego, niepotrzebnie zastosowany, skoro istniał znacznie lepszy, pióra M. Budzyńskiego. Kotarbiński uważał, że Modrzejewska stworzyła swoją grą arcydzieło. Dla niej też wprowadzono na scenę kilka jeszcze sztuk, a więc na samym początku roku *Czarne diabły* Sardou, w których wystąpili również: Popielówna, Leszczyński, Żół-

27. Michał Chomiński jako Papkin w *Zemście* Fredry

kowski, Chomiński, w lutym *Przechodnia* E. Coppéego, w kwietniu — *Kaprysy Marianny* Musseta w przekładzie Lubowskiego z Leszczyńskim i Tatarkiewiczem, wreszcie w październiku *Sfinksa* Feuilleta z udziałem Popielówny, Rapackiego, Leszczyńskiego i Modrzejewskiej, której kunszt krytyka oceniła bardzo wysoko: „Była to gra prawdziwie mistrzowska, głęboko obmyślana, oszlifowana misternie, a tak idealna, głęboka i bogata, że zasługiwałaby na osobne studium" [69]. Sztuka szła na zmianę w Teatrze Wielkim i Rozmaitości.

Rok 1874 obfitował w nowości polskie. Wystawiono ich aż dziesięć, niektóre przetrwały dłuższy czas na scenie. Na pierwszy ogień poszły 28 stycznia *Emancypowane* Bałuckiego, którego Kotarbiński nazwał „konserwatystą nieco zaściankowym", 2 maja odbyła się premiera *Pozytywnych* Narzymskiego, z Rapackim, który „stworzył sympatycznego, dziarskiego i chwytającego za serce litewskiego szlachcica, Dowgiełłę" [70]. Konflikty ukazane między romantykami a pozytywistami straciły na sile wymowy ze względu na okrojenia tekstu przez cenzurę. Szybko zszedł ze sceny Teatru Letniego, wystawiony 2 czerwca *Zyzio* Mellerowej, krytykujący „na paniczyków wychowaną młodzież". 1 lipca na benefis

J. Chomińskiego odbyła się premiera *Starego męża* J. Korzeniowskiego. Wreszcie 21 listopada wprowadzono na scenę nową komedię K. Zalewskiego *Z postępem*, rok później wystawioną we Lwowie, w którym to mieście toczy się jej akcja. Należała ona do serii współczesnych sztuk, zbliżonych tematyką do *Epidemii* Narzymskiego, ukazujących walkę z gorączką dorabiania się na różnych spekulacjach, doprowadzających ostatecznie do ruiny finansowej i bankructwa. Poza sztukami pełnospektaklowymi w repertuarze Teatrów Rządowych uwzględniono kilka jednoaktówek polskich, jak np. W. Szymanowskiego (*Na ulicy*), czy J. Blizińskiego (*Ojczulek*). a także wznowienia. Oczywiście nie pominięto modnych komedii i fars francuskich. Wystawiono też dwie komedie Molierowskie: *Sganarela* w przekładzie W. Szymanowskiego w Teatrze Wielkim 10 września i po dwóch tygodniach w Teatrze Letnim, *Świętoszka* w słabym przekładzie K. Podwysockiego. W przedstawieniu chwalono jedynie Bakałowiczową w roli Doryny.

Nie mniejsza ilość premier polskich przypadła na rok 1875. Najwcześniej, bo już na początku stycznia, wystawiono *Nietoperzy* E. Lubowskiego. Utwór otrzymał wysoką ocenę krytyki. W *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej* znalazła się notatka, która stwierdzała, że sztuka ta zdobyła „olśniewający sukces", albowiem „jest to znakomita komedia obyczajowa, wymierzona przeciw oszczerstwu, jego działaniu i skutkom". Sienkiewicz również nie szczędzi pochwał Lubowskiemu, przyznając w „Niwie", że „przyzwyczajeni do konwencjonalnych figur na naszej scenie lub do idei ludzkimi nazwiskami przeznaczonych, z przyjemnością patrzymy na te postacie tryskające zdrowym realizmem i prawdą, na gorącym uczynku pochwyconą" [71]. Sztuka o rozprzestrzenianiu szkalującej plotki przez odrzuconego konkurenta do ręki młodej panny, wzbudziła tym większą sensację, że Władysław Szymanowski w roli Żmijskiego naśladował męża Modrzejewskiej, Karola Chłapowskiego, za co — jak pisze Faleński do Estreichera — „ofiarowano mu kwiaty i pierścień brylantowy" [72] na przedstawieniu w dwa i pół miesiąca po premierze.

Następnie weszli na scenę *Krytycy* J. Chęcińskiego. Prezes Teatrów Rządowych podtrzymywał najwyraźniej racje aktorów skierowane przeciwko krytykom, skoro nie sprzeciwił się wystawieniu tej sztuki. Chęciński nie doczekał się jednak premiery, zmarł bowiem 30 grudnia 1874; po jego śmierci wprowadził *Krytyków* na scenę Rapacki, 18 lutego 1875 roku. Z kolei pełnospektaklową polską sztuką był *Wit Stwosz* Rapackiego, wystawiony w Teatrze Wielkim 19 kwietnia, grany w maju i czerwcu w Teatrze Letnim. Kotarbiński oceniał bardzo wysoko zarówno dramat,

28. Wicenty Rapacki w dziesięciu rolach teatralnych

jak i samo przedstawienie. Sztuka, która na szerokim tle historycznym przedstawiała walkę z zawiścią ludzką, „nosiła piętno retorycznego stylu schyłkowej doby romantyzmu w Niemczech", a bogata wystawa i wprowadzenie mas ludowych zapowiadały „jakby przeczuwając, późniejszą metodę meiningeńską" [73]. Istotnie, w widowisku brał udział najlepszy zespół aktorski z Modrzejewską (Beata), Królikowskim (Wit Stwosz), Leszczyńskim, Żółkowskim, Rakiewiczową, Rapackim (Żebrak), Tatarkiewiczem, Chomińskim, Szymanowskim, Ostrowskim na czele. Dekoracje projektował Aleksander Lesser, kostiumy Jan Matejko, ilustrację muzyczną skomponował Władysław Żeleński, reżyserował autor. Zawistni krytycy usiłowali wykazać słabość sztuki Rapackiego, spektakl pozostał jednak w opinii publiczności jako najlepsze dzieło swoich czasów, łączące wartości dramatyczne, inscenizacyjne i wykonawcze. Był to prawdziwy sukces Rapackiego, który wystąpił w potrójnej roli: autora, aktora i reżysera.

Pod koniec roku weszły na scenę trzy dalsze nowości polskie. Pierwszą z nich byli *Niewinni* W. Okońskiego (Aleksandra Świętochowskiego) z Modrzejewską, Popielówną, Leszczyńskim, Rapackim i Tatarkiewiczem. Kotarbiński słusznie zauważył, że „autor ujawnił nie spotykany dotąd w dramatopisarstwie polskim poziom kultury literackiej i naukowej", choć z wyczuciem wytrawnego człowieka teatru stwierdzał, że postaciom brakuje „pulsującej krwi i ciała" [74]. Te cechy, charakterystyczne dla twórczości Świętochowskiego, wystąpiły wyraźnie w jego dalszych dramatach.

Sztuka miała jednak powodzenie i była wznowiona w latach osiemdziesiątych.

Po niespełna miesiącu, 20 listopada 1875, zagrano Z. Sarneckiego *Febris aurea*, której prapremiera odbyła się trzy miesiące wcześniej w ogródkowym teatrze Eldorado. Komedię tę, napisaną w r. 1869, ukazującą problem gorączki bogacenia się, zadedykował autor „jako pamiątkę przyjaźni" — Janowi A. Fredrze. Wreszcie 11 grudnia, miesiąc po prapremierze krakowskiej, weszła na scenę uwieńczona pierwszą nagrodą w konkursie lwowskim pięcioaktowa komedia K. Zalewskiego *Przed ślubem* z Niewiarowską, Popielówną, Grzywińskim, Królikowskim, Leszczyńskim, Chomińskim, Tatarkiewiczem, Ostrowskim. Komedia, oparta na wzorach francuskich, należała do „dobrze skrojonych", traktowała, wbrew schematom sztuk mieszczańskich, o bezinteresownej miłości. Jeden z recenzentów pisał, iż „sztuka pomimo swych pięciu aktów od początku do końca utrzymuje jak najżywsze zajęcie widza", oraz „zawiązuje się i rozwiązuje prawidłowo" [75]. Wystawiono również kilka jednoaktówek: Kraszewskiego *Kosa i kamień*, Anczyca *Flisacy*, Jordana-Wieniawskiego *Koneserzy*, Łagowskiego *Jakoś to będzie*, Koziebrodzkiego *W jesieni*. Wznowiono też *Młodą wdowę* Korzeniowskiego z Modrzejewską i Leszczyńskim oraz *Starą romantyczkę* S. Bogusławskiego z Żółkowskim.

W 1875 roku Modrzejewska miała benefis w *Intrydze i miłości* Schillera, kreując rolę Luizy (Ludwiki), w otoczeniu samych „gwiazd": Królikowskiego jako Millera, Rapackiego w roli Wurma, Leszczyńskiego — Ferdynanda, Rakiewiczowej — Lady Milford. Dla Modrzejewskiej wznawiano niemal corocznie *Adriannę Lecouvreur* oraz *Romea i Julię*. Z nowych sztuk obcych pojawiła się w końcu lutego na scenie warszawskiej *Filiberta* Augiera w przekładzie K. Kaszewskiego, w lipcu zagrano *Na łasce poczciwców* tegoż autora w tłumaczeniu Józefa Dzierzkowskiego. W Teatrze Letnim, gdzie dawano na ogół utwory „lekkiego repertuaru" i sztuki przenoszone często z Teatru Wielkiego lub Rozmaitości, wprowadzono w lipcu na scenę *Fausta* Goethego w przekładzie A. Krajewskiego i L. Jenikego z ilustracją muzyczną Antoniego Radziwiłła. W roli Małgorzaty wystąpiła gościnnie przybyła ze Lwowa Maria Deryng, kreowana na nową gwiazdę scen warszawskich.

W ostatnim roku występów Modrzejewskiej w Warszawie przed jej wyjazdem za ocean Teatry Rządowe zaprezentowały znów kilka polskich nowości. Pierwszą spośród nich była poetycka jednoaktówka Asnyka *Gałązka heliotropu*, grana już w 1869 roku w Krakowie przez zespół amatorski, z którym wystąpiła Modrzejewska, tym razem nie biorąc

29. Helena Modrzejewska jako Kleopatra w *Antoniuszu i Kleopatrze* Szekspira, 1880

30. Helena Modrzejewska jako lady Macbeth w *Makbecie* Szekspira, ok. 1890

udziału w przedstawieniu warszawskim. Wkrótce jednak, 18 maja 1876, na scenie ukazały się *Przesądy* Lubowskiego z Modrzejewską w roli Julii, jak zazwyczaj w otoczeniu najlepszych sił warszawskiej sceny: Leszczyńskiego, Rapackiego, Żółkowskiego i innych. Premiera odbyła się w Rozmaitościach, po czym przedstawienie przeniesiono do Teatru Wielkiego i Letniego. Ostatnią premierą polską, w której Modrzejewska wzięła udział przed wyjazdem, był grany w Teatrze Letnim 14 czerwca pięcioaktowy dramat historyczny Juliusza Falkowskiego *Koniec Stuartów*. W tej kostiumowej sztuce wystąpiła ona w roli córki księcia Karola wraz z Królikowskim jako Karolem Edwardem Stuartem i Leszczyńskim jako Alfierim.

W tymże roku Modrzejewska wzięła jeszcze udział w kilku sztukach obcych, poczynając od wystawionego na początku roku *Angela Malipieri — tyrana Padwy* Wiktora Hugo w nowym przekładzie J. Keniga. Grała Thisbe, rolę tytułową kreował Królikowski. Kotarbiński dostrzegał w tej sztuce romantyczny patos i widział w niej „purpurowy odblask

gasnącego kierunku poezji" [76]. W marcu wystąpiła jako Maria w *Marii i Magdalenie* P. Lindaua, razem z Rakiewiczową (Magdalena), Leszczyńskim i Tatarkiewiczem, na początku maja ukazała się na scenie jako Beatrice w *Wiele hałasu o nic* w przekładzie Koźmiana, w otoczeniu Leszczyńskiego, Rapackiego, Wolskiego, Mazurowskiej, której oddała kreowaną w Krakowie rolę Hero. Komedia wystawiona dość konwencjonalnie nie odniosła wielkiego sukcesu. W kwietniu, dwa tygodnie przed premierą *Przesądów*, zagrała w łzawej jednoaktówce A. J. Coppéego *Dwie boleści* w przekładzie F. Szobera, 21 czerwca żegnała się na długo z warszawską publicznością w Teatrze Letnim, występując w najlepszych swoich rolach: jako Aniela w *Ślubach panieńskich*, Ofelia w *Hamlecie* (scena obłąkania), Julia w *Romeo i Julii* (scena balkonowa) i Adrianna Lecouvreur (akt V). Publiczność zgotowała jej niebywałą owację, towarzysząc do bram Ogrodu Saskiego. Kotarbiński oceniał to ostatnie przedstawienie przed jej wyjazdem do Ameryki jako „ucztę arcykunsztu scenicznego, oddanego na usługi poezji", uważając, że pożegnanie Modrzejewskiej z Warszawą kończyło „świetną epokę gwiazd, na zawsze pamiętną w dziejach sceny i sztuki aktorskiej w Polsce" [77].

Zresztą, jak wiadomo, Modrzejewska z chwilą wyjazdu za granicę nie zerwała więzów z krajem. Co dwa - trzy lata zjawiała się na terenie Polski, występując w różnych miastach. Inni wielcy aktorzy warszawskiej sceny wytrwali na niej niemal do końca swego życia. Kotarbiński tak był zafascynowany wielkością sztuki Heleny Modrzejewskiej, że — jakkolwiek doceniał artyzm innych „gwiazd" — uważał, iż z chwilą jej wyjazdu nastąpiła na firmamencie warszawskiej sceny nowa era „gry zespołowej mistrzów". Wydaje się jednak, że „gwiazdy" nie wygasły do końca lat osiemdziesiątych, mimo iż repertuar obniżył swoje loty.

Po wyjeździe Modrzejewskiej wznowiono *Opiekę wojskową* S. Bogusławskiego, przeniesiono z ogródków na scenę rządową *Pozłacaną młodzież* Bałuckiego, wystawiono nowy dramat Z. Sarneckiego *Dworacy niedoli*, ukazujący konflikt „dobrych" ze „złymi" na tle nieczystych interesów handlowych i zabiegów o zdobycie majątku drogą kojarzenia małżeństw. Typowa to sztuka z tezą, zaczynająca się pogrzebem, kończąca się śmiercią, która „bywa dobrodziejstwem niekiedy [...] a może czasem wymiarem sprawiedliwości — w oczach ludzi przynajmniej" [78], bo — jak głosi morał — „w poświęceniu tkwi cudów potęga" [79]. Weszła jeszcze na scenę Rozmaitości jednoaktówka Z. Mellerowej *Fałszywe blaski*, uwieńczona drugą nagrodą w konkursie warszawskim. Wznowiono też *Wieśniaka i aktorkę* Narcisse Fourniera w nowym przekładzie Wacława Karczew-

skiego, sztukę graną w Rozmaitościach po raz pierwszy w 1842 r., przy czym, jak donosi Kotarbiński, w przedstawieniu na scenie Teatru Wielkiego wystąpiła gościnnie gwiazda krakowskiej sceny, Antonina Hoffmann.

Niewątpliwie, działalność Modrzejewskiej na scenach warszawskich, a potem jej wyjazd z kraju, zaciążyły na jakości repertuaru, ale nie zdecydowało to w sposób zasadniczy ani o jego wzlotach, ani o upadku. Przede wszystkim nie odeszli od razu ze sceny warszawskiej inni jej mistrzowie, a repertuar kształtował się przecież pod ich naciskiem i z troską o odpowiednie dla nich role. A więc, jak pisze Krzemiński, „młody Fredro pozostałby wiecznie tylko synem starego Fredry, gdyby nie Żółkowski" [80]. Asnyk tworzył z myślą o Popielównie, Bałucki — o Rapackim, Modrzejewska szukała dla siebie repertuaru monumentalnego, rzadziej grała we współczesnym dramacie polskim, nie dającym większej okazji do aktorskiego blasku. Królikowski wybierał wielkie role tragiczne. Warszawska scena — jak może zbyt emfatycznie zauważył Kotarbiński — „przeważnie dzięki znakomitym artystkom i artystom, spełniała swoje doniosłe posłannictwo, niosła ukojenie, otuchę i pociechę wśród bezwładu, ciemnoty, nicości życia społecznego i jałowości obyczajów" [81].

Warto jednak przypomnieć, że coraz ostrzejsza interwencja cenzury musiała wpływać na znaczne obniżenie poziomu repertuarowego. Organizowane konkursy na nowe polskie sztuki nie mogły przynieść bogatego plonu artystycznego, skoro o nagrodach decydował przede wszystkim przewodniczący konkursowej komisji warszawskiej, którym był sam Muchanow, mimo że jej członkami w 1875 roku zostali: Bogusławski, Modrzejewska, Kaszewski, Kenig, Kossakowski, Królikowski, Leo, Popielówna, Rapacki i Szymanowski. Karol Estreicher pisał z Krakowa do Felicjana Faleńskiego 25 lutego 1875, że konkurs warszawski „mniej ma szansy powodzenia z powodów cenzuralnych. U was autor musi się krępować [...] Mogą mieć powodzenie sztuki bezbarwne, chłodne, deklamujące na czczo, jakimi są roboty rzemieślnicze dziś tak przechwalanego Chęcińskiego [...]" [82].

Ostatnie lata prezesury Muchanowa nie przyniosły wielkich wydarzeń repertuarowych, niemniej trzeba zwrócić uwagę na fakt, że powiększyła się znacznie ilość premier, szczególnie sztuk polskich. 15 lipca 1876 roku zmarł największy nasz komediopisarz, Aleksander Fredro, otworzyły się wtedy możliwości wystawiania jego komedii, napisanych po okresie trzynastoletniego milczenia (a więc po 1852 roku), na których ujawnienie za życia nie godził się autor [83]. Do stałego repertuaru warszawskich scen

należały *Damy i huzary*, *Pan Geldhab* z Żółkowskim, grającym rolę tytułową przez prawie 25 lat, *Pan Jowialski* z Rychterem i Rapackim. *Śluby panieńskie* corocznie wznawiano w najlepszych obsadach. Anielę grywała prócz Modrzejewskiej Maria Deryng, Jadwiga Czaki; Klarę — Wiktoryna Bakałowiczowa, Romana Popiel, Irena Trapszo; Radosta — Józef Rychter, Józef Grzywiński, Wincenty Rapacki; Albina — Jan Tatarkiewicz, Bolesław Ładnowski; Gustawa — Władysław Świeszewski, Edward Wolski; Panią Dobrójską — Magdalena Micińska, Waleria Niewiarowska.

Wreszcie wymienić należy *Dożywocie* z Rapackim, który „starał się Łatkę zrobić nieco zwyczajniejszym, bliższym nas", przez co stworzył „znakomitą kreację, trafną zarówno co do zasadniczego pomysłu, jak i szczegółów" [84]. *Zemstę*, nie graną od r. 1875, wznowiono dopiero w 1880. Z wczesnych utworów Fredry pojawiały się też na scenie *Odludki i poeta*. Spośród nieznanych jego komedii wystawiono w 1877 r. cztery — najwcześniej ukazał się *Wielki człowiek do małych interesów*. Grany w styczniu we Lwowie i Krakowie, w Warszawie trafił 26 kwietnia na scenę Rozmaitości (a potem Letniego). Był to koncert gry aktorskiej. W przedstawieniu brali udział najznakomitsi aktorzy Teatrów Rządowych: Żółkowski jako Jenialkiewicz, Popielówna jako Matylda, Derynżanka — Aniela, Leszczyński — Leon, Szymanowski — Karol, Tatarkiewicz — Dolski, a obok nich Ostrowski, Prażmowski, Grzywiński, Chomiński i Rapacki (jako Pan Ignacy). „O podobnie doskonałej grze autor może nie marzył nawet" — relacjonował Władysław Noskowski. O Żółkowskim recenzent wyrażał się z entuzjazmem, stwierdzając, iż „każdy ruch, każdy wyraz artysty wskazywały, że jest to człowiek najgłębiej przekonany o swojej wielkości, wszystko tam wykończone i subtelnie obmyślane [...]" [85]. Innym wykonawcom sztuki też nie szczędził pochwał i zachwytów.

*Dwie blizny*, wystawione w lutym w Krakowie i Lwowie, weszły na scenę warszawskich Rozmaitości 24 maja tegoż roku. Komedia przyjęta została również z uznaniem. S. Rzętkowski podkreślał w sprawozdaniu, że „dowcip jest tu wszystkim", zarówno w dialogach, jak i w intrydze. „Fraszka to, która literatury scenicznej nie bogaci, lecz repertuarowi teatru zapewnia jedną więcej pozycję korzystną. Całość gry wyborna, lecz prym trzymali pani Niewiarowska i pan Tatarkiewicz" [86]. Obok nich wystąpili Popielówna i Szymanowski.

28 czerwca Teatr Letni wystawił jednego wieczoru dwie jednoaktówki Fredry: *Świeczka zgasła* oraz *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*. W pierwszej znakomity dialog Pani i Pana odtworzyli Popielówna i Tatarkiewicz (we wrześniu 1884 roku role te objęli: Zofia Lebrun i Józef

Rychter). Druga — mimo gry najlepszych aktorów — nie zyskała wśród krytyków pochlebnej oceny. W. Noskowski zarzucał Fredrze, że „autor usunął na drugi plan akcję, węzeł dramatyczny, prawdę nakreślonych postaci, poświęcając to wszystko dla jednego tylko celu, wywołania śmiechu". Publiczność jednak dobrze się bawiła, dzięki znakomitej grze Żółkowskiego, Popielówny, Niewiarowskiej, Ostrowskiego, Szymanowskiego. Obie te komedie grane były po raz pierwszy, również w ciągu jednego wieczoru, 11 lutego we Lwowie, po tygodniu zaś w Krakowie.

W następnym roku Warszawa ujrzała (8 lutego) inną nie znaną dotąd komedię Fredry, pt. *Jestem zabójcą*, wystawioną nieco wcześniej w Krakowie i Lwowie. Choć utrzymała się na warszawskiej scenie długo, bo przez osiem lat, recenzenci odnieśli się do niej krytycznie, chwaląc jednak wykonawców, przede wszystkim — Żółkowskiego. „Dla tej gry — donosił Wł. Bogusławski — pełnej niezrównanie misternych szczegółów, zapomina się o słabych stronach sztuki i puszcza się wodze wesołości, nie troszcząc się zbytnio o jej źródło" [87]. Wystawiony po raz pierwszy w 1833 roku we Lwowie *Dyliżans*, pochodzący z wcześniejszego okresu twórczości poety, doczekał się warszawskiej prapremiery dopiero 14 lipca 1879 w ogródkowej Alhambrze i nie był zbyt przychylnie przyjęty przez krytykę, jakkolwiek doceniano w nim elementy Fredrowskiego humoru. Ze znacznie większym uznaniem spotkała się jednoaktowa komedia, *Pan Benet*, znana już ze sceny krakowskiej i lwowskiej, po raz pierwszy w Warszawie zaprezentowana w Teatrze Letnim 2 sierpnia 1880 roku. Na premierze w tytułowej roli wystąpił gościnnie Józef Rychter, który w Krakowie zdobył sobie tą kreacją duże uznanie. Po jego powrocie do Krakowa rolę Pana Beneta objął Alojzy Żółkowski, który „stworzył znakomitą odmianę szlacheckiego typu kwietyzmu i wygodnictwa", jak to określił Józef Kotarbiński [88]. Żółkowskiemu towarzyszył Jan Tatarkiewicz jako Zdzisław i Józef Grzywiński jako Pułkownik.

*Ożenić się nie mogę* i *Wychowanka*, komedie, które weszły na sceny krakowską i lwowską w roku 1877, dopiero w 1881 pojawiły się kolejno w czerwcu i lipcu w warszawskiej Alhambrze, przy czym pierwsza została po kilku miesiącach przeniesiona na deski nowo otwartego Teatru Małego. Krytyka zachwalała grę aktorów, akcentowała Fredrowski humor sztuki, której zalety „wychodzą na jaw i pobudzają do serdecznej wesołości słuchaczów" [89]. *Wychowanka*, od czasu warszawskiej premiery w wykonaniu zespołu Puchniewskiego i premiery poznańskiej w 1883 r., długie lata nie wchodziła na sceny polskie. Podobny los spotkał dwie inne komedie Fredry, po raz pierwszy wystawione w Warszawie w 1882 roku. *Lita et*

*Compagnie*, grana przez zespół A. Sonnenfelda i J. Szymborskiego w ogródku Nowy Świat, nie miała szczególnego powodzenia i nieprędko została wznowiona, *Ostatnia wola* zaś, nie należąca do najlepszych utworów Fredry, pokazana w 1878 r. w Krakowie i Lwowie, weszła na scenę Teatru Nowego 13 lipca. Brali w niej udział m.in. Maria Borkowska, Czesław Stromfeld, Antoni Siemaszko. Krytycy potraktowali komedię, ze względu na osobę Fredry, z lekkim pobłażaniem. W ten sposób na przestrzeni 6 lat, począwszy od 1877 r., Warszawa zobaczyła na scenie 11 nie znanych dotąd komedii Fredry, z których tylko trzy pozostały w teatrzykach ogródkowych, inne szły również w Rozmaitościach i w Letnim, a także w Małym i Nowym, z udziałem najlepszych sił, jakimi dysponowały Teatry Rządowe.

Obok komedii Aleksandra Fredry ukazywały się na scenach warszawskich komedie Jana Aleksandra Fredry. Nie osiągnęły one rangi artystycznej sztuk ojca. Były dość płaskie, naiwne, okraszone niewybrednym humorem, ale odpowiadały gustom ówczesnej publiczności, ceniącej niefrasobliwą zabawę. W 1878 roku Teatr Letni wystawił dwie jego jednoaktówki: *Kalosze* 23 września i *Poznaj, nim pokochasz* — 9 listopada. W następnym roku również dwie jego sztuki znalazły się na scenach warszawskich: w Teatrze Letnim *Próba przedstawienia amatorskiego* 9 listopada i po trzech tygodniach *Trzy domina* w Rozmaitościach. W r. 1880 na początku sierpnia odbyła się premiera dwuaktowej sztuki *Ubogi czy bogaty*, po trzech prawie latach publiczność warszawska mogła oglądać w Teatrze Letnim czteroaktową komedię *Oj młody, młody*, wreszcie 12 lutego 1890 Teatr Rozmaitości wystawił jednoaktową komedię *Hypnotyzm*.

Trzeba stwierdzić, że corocznie przybywało wiele premier sztuk polskich, choć poziom ich był bardzo nierówny: od błahych sztuczek do niewielu utworów wartościowych, które utrwaliły swój byt na scenach polskich. Warto zestawić dla przykładu kilka cyfr. Tak więc w r. 1877 na 26 premier przypadło 12 sztuk polskich. W r. 1880 na 18 premier — 9 polskich, a więc połowa. W następnych latach premier przybywa, ponieważ wchodzą w grę dwa świeżo otwarte teatry: Mały i Nowy, trzeba więc przygotować repertuar dla pięciu teatrów. Rok 1881 jest pod tym względem rekordowy. Wystawia się 39 nie granych dotąd sztuk, w tym 27 polskich. Rok 1882 przynosi aż 46 premier, z czego 22 to sztuki polskie. W następnych latach ilość nowych sztuk rodzimych nieco się zmniejsza (pożar Rozmaitości), ale w każdym sezonie jest ich kilkanaście, z wyjątkiem r. 1887, gdy nowości polskich ukazuje się tylko 9 (na 30). Zwiększająca się proporcjonalnie ilość sztuk polskich świadczy o pewnej trosce, by — mimo przeszkód ze

strony władz — zapoznawać z nimi widzów i stanowi w jakimś stopniu wyrównanie strat powodowanych uszczupleniem wielkiego repertuaru europejskiego, który wprowadzała na scenę Modrzejewska.

W teatrach warszawskich pojawiają się liczne utwory czołowych pisarzy okresu pozytywizmu. Należy do nich przede wszystkim krakowski autor, Michał Bałucki. We wrześniu 1877 roku Teatr Letni wystawia, rok po premierze krakowskiej, dwuaktową jego komedię, *Teatr amatorski*. W następnym roku, wkrótce po prapremierze krakowskiej, publiczność warszawska ogląda 30 kwietnia w Rozmaitościach trzyaktową komedię *Po śmierci cioci*. W r. 1880 Teatr Wielki wystawia *Krewniaków*, po ogródkowej, o rok wcześniejszej prapremierze w Eldorado. W r. 1881 aż trzy utwory Bałuckiego wchodzą na sceny rządowe: pięcioaktowa komedia *Rodzina Dylskich*, grana już w r. 1871 w ogródku Belle Vue — do Teatru Małego, *Sąsiedzi*, czteroaktowa sztuka, przeniesiona również z Eldorado do Rozmaitości, z Żółkowskim, Ostrowskim, Leszczyńskim, Czakówną; wreszcie *Grube ryby*, których prapremiera odbyła się w Belle Vue 27 sierpnia, a już po trzech miesiącach, 2 grudnia — grane na deskach Teatru Małego, dwa miesiące po premierze krakowskiej i lwowskiej.

Inna znakomicie napisana komedia, równie popularna jak poprzednie, *Dom otwarty*, przeniesiona z ogródkowego teatru Nowy Świat, gdzie była prezentowana pod koniec kwietnia 1883 r., wchodzi do Rozmaitości 16 stycznia 1884. Udział w niej biorą: Rapacki jako Wicherkowski, Wolski jako Fikalski, Ostrowska, Czaki, Galasiewicz, Tatarkiewicz i inni. Bronisław Zawadzki, sprawozdawca EMTA, uważa to przedstawienie za „triumf teatru". Pod koniec kwietnia tegoż roku Teatr Letni daje pięcioaktową komedię *Gęsi i gąski*. W następnych latach ukażą się nowe, choć słabsze komedie Bałuckiego: w kwietniu 1885 r. w Rozmaitościach jednoaktowy *Bilecik miłosny*, w lipcu 1886 — czteroaktowa *Piękna żonka* w Teatrze Letnim, w kwietniu 1888 — *Nowy dziennik* w Rozmaitościach, w maju 1889 — jednoaktówka *O Józię* w Rozmaitościach, w ostatnich zaś miesiącach tegoż roku trzyaktowa komedia *Ciężkie czasy*, również w Rozmaitościach, wreszcie *Kuzynek* jako prapremiera w Teatrze Wielkim, w następnym roku grana w Poznaniu, a jeszcze później we Lwowie, Krakowie i Łodzi.

Obok Bałuckiego należy wymienić innego współczesnego mu komediopisarza, Józefa Blizińskiego, którego utwory cieszyły się równie dużym powodzeniem na warszawskiej scenie. Po dość słabej jednoaktówce *Mąż od biedy*, wystawionej w połowie czerwca 1878 w Teatrze Letnim, w tymże teatrze po miesiącu ujrzała światło rampy znakomita czteroaktowa ko-

media *Pan Damazy*, nagrodzona w konkursie krakowskim w r. 1877. Sztuka obsadzona była najlepszymi aktorami sceny polskiej. Rolę tytułową kreował Żółkowski, Bajdalskiego grał Rapacki, Helenę — Popielówna, Mańkę — Derynżanka, Seweryna — Leszczyński, Antoniego — Tatarkiewicz, Genia — Szymanowski, Żegocinę — Ostrowska, Tykalską — Miciński. Z Popielówną grała na zmianę Czakówna, a w 1880 roku rolę Mańki objęła Aleksandra Lüde. Wkrótce po premierze warszawskiej sztukę wysoko ocenił sprawozdawca „Tygodnika Ilustrowanego", Władysław Noskowski, który pisał: „Bliziński jest realistą; malując nie wygładza zmarszczek, nie prostuje konturów i dlatego postaci przezeń kreślone pociągają ku sobie nie przez swoją wartość etyczną, ale przez prawdę życiową, schwytaną na gorącym uczynku" [90]. W maju 1881 roku ukazały się w Rozmaitościach *Mośkowe swaty*, zatytułowane pierwotnie *Chleb ludzi bodzie*. Prapremiera tej jednoaktówki odbyła się już w sierpniu 1875 w Eldorado, po miesiącu grano ją w Alhambrze, a następnie — w teatrach Lwowa i Krakowa.

4 kwietnia 1882 Teatr Rozmaitości wystawił najlepszą sztukę Blizińskiego, *Rozbitki*, nazwaną przez Zapolską „najwspanialszą tragedią ludzkiej podłości" [91]. Prapremiera odbyła się w maju 1881 roku w Krakowie, a już na początku lipca tego samego roku dramat znalazł się na deskach ogródkowego Belle Vue w Warszawie. Konserwatywny sprawozdawca z „Kuriera Warszawskiego", ubolewając nad losem „rozbitej" współczesnej arystokracji polskiej, przyznaje, że Bliziński „tworzył z modeli żywych, nie dodał też nic ani też nic nie ujął — przedstawił rozbitków takimi, jakimi są [...] Figury jego żyją, płynie w nich krew" [92]. W listopadzie 1888 Teatr Rozmaitości wystawił jednoaktówkę *Ciotka na wydaniu*, graną jeszcze w 1886 r. w teatrzyku Nowy Świat, trzy lata po premierze krakowskiej i lwowskiej; w 1889 roku zaś Warszawa oglądała czteroaktową komedię Blizińskiego *Szach i mat*, której prapremiera odbyła się w 1885 r. we Lwowie pod tytułem *Karierowicz*.

Przez sceny Teatrów Rządowych przewinęło się też w latach 1877 - 1890 wiele komedii współczesnych dramatopisarzy warszawskich, reprezentujących mieszczański realizm okresu pozytywizmu. Nie przetrwały one poza swój czas, ukazując środowisko i ideały ówczesnego mieszczaństwa.

Głównymi dostawcami tego rodzaju sztuk byli — prócz wymienianego już wcześniej Zygmunta Sarneckiego — Edward Lubowski i Kazimierz Zalewski. W lutym 1877 Rozmaitości wystawiły *Złe ziarno* Zalewskiego, które otrzymało najlepszą obsadę. W głównej roli Hrabiego Fajtaszki wy-

stąpił Żółkowski, sekundowali mu Popielówna, Rakiewiczowa, Królikowski, Leszczyński, Szymanowski, Tatarkiewicz, Wolski. W następnym roku dwie komedie przedstawił Lubowski: na początku roku *Pogodzonych z losem* i na końcu — *Czarnokwit* z Żółkowskim, Rapackim i Ostrowskim. Wszystkie te komedie z tezą atakują zdegenerowaną arystokrację, broniąc pozycji mieszczańskich i ukazując pozytywnego bohatera. W kwietniu 1880 roku grano w Rozmaitościach pięcioaktową komedię Lubowskiego *Sąd honorowy* z Żółkowskim, Rapackim, Leszczyńskim, Ostrowskim, Tatarkiewiczem, Chomińskim, Prażmowskim, Czakówną, w listopadzie zaś tegoż roku i na tej samej scenie — *Artykuł 264* Zalewskiego. Komedia ta ośmiesza pieniactwo, zawieranie małżeństw dla pieniędzy, bierze natomiast w obronę honor zawodu aktora. Rejent, jeden z wykpionych bohaterów sztuki, wpada w pasję, gdy się dowiaduje, że jego syn — miłośnik teatru — „znalazł sobie posadę błazna w ogródku. Kajdaniarz!" [93].

W pierwszym dniu 1881 roku Rozmaitości prezentują obrazek sceniczny Sarneckiego *Nad ranem*, grany przed dziesięciu laty w warszawskim ogródku Tivoli, w lipcu Teatr Letni pokazuje *Panią Podkomorzynę* Zalewskiego, 30 stycznia 1882 roku Teatr Wielki wystawia *Damę treflową* tegoż autora z gościnnie występującą Modrzejewską oraz z Wisnowską, Żółkowskim, Rapackim, Tatarkiewiczem, Ostrowskim i innymi. W grudniu zaś wchodzi na scenę Rozmaitości jedna z najlepszych komedii Lubowskiego, *Jacuś*, z Ostrowską, Lüdową, Czakówną, Ostrowskim, Rapackim, Tatarkiewiczem oraz Wolskim w roli tytułowej, w otoczeniu całej plejady innych aktorów. Autor ukazuje tu naiwnego młodzieńca, przybywającego ze wsi do miasta i ulegającego złym wpływom miejskich krwiopijców, czyhających na domniemany majątek, odziedziczony przez przybysza. „Nikczemny świat! — mówi jedna z osób dramatu — wszyscy dla pozyskania bogactwa gotowi do największych podłości i podstępów" [94].

11 kwietnia 1885 Zalewski przedstawia w Rozmaitościach najlepszą swoją sztukę, pięcioaktową *Friebe*, traktującą o problemie niemieckim na ziemiach polskich w okresie zaborów. Sztukę prezentują najwybitniejsi aktorzy teatrów warszawskich: Rapacki, Ładnowski, Tatarkiewicz, Kotarbiński, Prażmowski, Leszczyński, Ostrowski, Śliwiński, Wolski, Rakiewiczowa, Marcello, Lüdowa, Manowska. W następnych latach pojawiają się nowe utwory obu pisarzy. Zalewski w 1886 r. wprowadza do Teatru Letniego *Naszych zięciów* z Żółkowskim (Stockfindel), Rapackim, Tatarkiewiczem, Ostrowskim, Ładnowską, Lüdową, Ostrowską, Czakówną

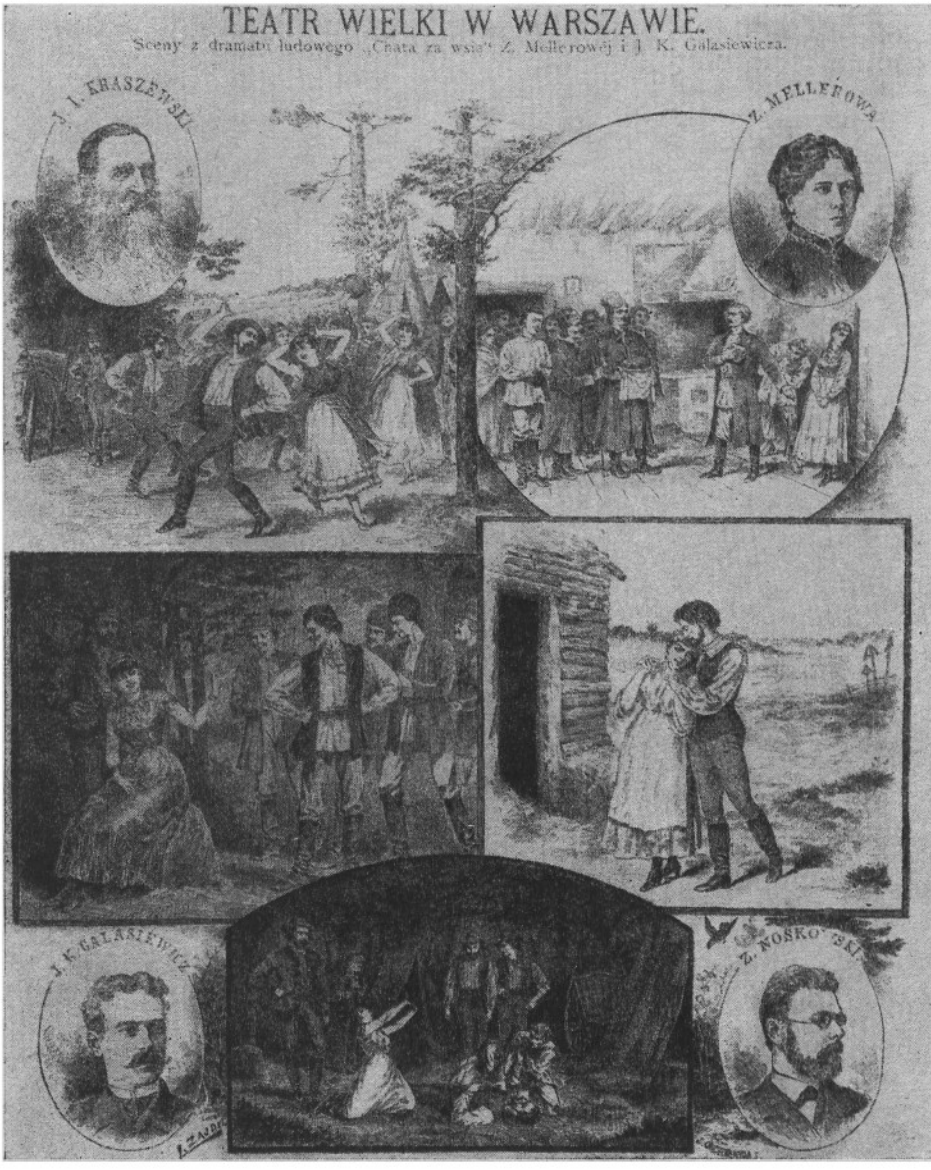
31. Scena z *Małżeństwa Apfel* Zalewskiego, Teatr Rozmaitości, 1887. Od lewej: Bolesław Ładnowski, Maria Wisnowska, Jan Tatarkiewicz; rys. K. Pillati

i początkującą aktorką, Bronisławą Chraszczewską; Lubowski w Rozmaitościach pokazuje *Osaczonego* z Rapackim i Tatarkiewiczem. Recenzenci chwalą komedię za świetnie nakreślone charaktery, wzorem mistrzów francuskich. W r. 1887 w Rozmaitościach Lubowski występuje z pięcioaktową komedią *My się kochamy*, odznaczoną w konkursie im. W. Bogusławskiego, z udziałem Marcello, Lüdowej, Leszczyńskiego, a w Letnim — Zalewski z czteroaktową sztuką *Małżeństwo Apfel*, w której udział bierze Żółkowski jako Czaputkiewicz, oraz Ładnowski, Tatarkiewicz, Prażmowski, Ostrowski, Wisnowska, Niewiarowska, Lüdowa i inni. Warto zaznaczyć, że w następnym roku debiutują w tej sztuce A. Siemaszko i J. Chmie-

liński na miejsce Ostrowskiego i Ładnowskiego. W 1889 r. Rozmaitości dają premierę sztuki Zalewskiego *Lis w kurniku*, granej znacznie wcześniej, bo w sierpniu 1885 r., w warszawskim ogródku Eldorado, a w sezonie wiosennym 1890 wchodzi na deski Teatru Letniego czteroaktowa krotochwila Zalewskiego *Oj, mężczyźni, mężczyźni*, która długie lata przetrwała na warszawskich scenach. W tym też roku odbyły się w Rozmaitościach prapremiery dwóch komedii Lubowskiego: w marcu weszła na scenę pięcioaktowa *Przyjaciółka żon*, w grudniu zaś jednoaktówka *Przez wdzięczność*. Jeszcze przez wiele lat obaj pisarze będą zasilali scenę warszawską nowymi sztukami.

Jak łatwo zauważyć, zdarzało się dość często, że nowe sztuki polskich pisarzy trafiały najpierw do „ogródków" i jeżeli tam przeszły pomyślnie

32. Scena z *Barkaroli* Gawalewicza, rys. C. Jankowski




33. Sceny z *Chaty za wsią* Mellerowej i Galasiewicza

34. Sceny z *Dziewczęcia z chaty za wsią* Mellerowej i Galasiewicza

„ogniową próbę", wychwytywane były przez Teatry Rządowe, co oczywiście podważało byt warszawskich teatrzyków prywatnych.

Prócz wyżej wymienionych pisarzy, w latach 1877 - 1890 na scenach warszawskich pojawiło się około 70 autorów polskich. Dzisiaj niektóre nazwiska niewiele już mówią, a spośród niespełna setki nowych utworów zaledwie część utrzymała się dłużej na scenach, trwałość zaś zyskało sobie nie więcej niż kilka komedii. Niektóre dostały się do teatrów amatorskich, tylko nieliczne były drukowane, inne zaginęły w rękopisach. Nie były to oczywiście sztuki wysokiego lotu. Błahe, naiwne, pozwoliły o sobie i o ich twórcach szybko zapomnieć. Warto jednakże wymienić kilka nazwisk, które dziś jeszcze nie brzmią pustym dźwiękiem, choć się coraz rzadziej o nich słyszy.

A więc Felicjan Faleński, znany już z korespondencji w sprawach teatralnych z Karolem Estreicherem. Napisał kilkanaście interesujących sztuk teatralnych, ale nie miał szczęścia do sceny. Warszawa wystawiła tylko jedną jego fraszkę sceniczną w 1877 r. w Rozmaitościach, jednakże jego dramaty przetrwały do naszych czasów. Jeden z nich, *Althea*, był wystawiony przed samą wojną, w 1939 roku, jako warsztat teatralny PIST-u, drugi, pt. *Na drabinie*, doczekał się realizacji scenicznej w warszawskim Teatrze Kameralnym w 1961 roku. Był wystawiany w teatrze J. I. Kraszewski, bądź jako autor oryginalnych utworów scenicznych, bądź powieści zaadaptowanych przez Galasiewicza i Mellerową (*Chata za wsią*, *Dziewczę z chaty za wsią*), sztuki pisali aktorzy i reżyserzy, jak Emil Deryng, J. K. Galasiewicz, W. Rapacki (wcześniej — Chęciński), A. Ładnowski, a także poeci i powieściopisarze (Asnyk, Sienkiewicz, Jordan), kilkakrotnie wystawiał interesujące dramaty Aleksander Świętochowski pod pseudonimem Władysław Okoński (*Piękna*, *Antea*, *Niewinni*), powodzenie zdobył Stanisław Dobrzański (*Złoty cielec*, przeniesiony z Alhambry do Teatru Małego, *Wujaszek Alfonsa*), największy sukces odniosła jego krotochwila, która cieszy się popularnością i w naszych czasach — *Żołnierz królowej Madagaskaru*, grany już wcześniej we Lwowie i Krakowie, a w 1880 r. w warszawskim ogródku Eldorado, skąd przeszedł w 1883 do Teatru Małego. Nie mniejszy poklask zdobył Zygmunt Przybylski, autor przez długie lata chętnie grywanej komedii *Wicek i Wacek*, wystawionej w Alhambrze w 1886 r. i w tym samym roku przeniesionej do Rozmaitości [95], a także — najczęściej piszący wspólnie — Adolf Abrahamowicz i Ryszard Ruszkowski, autorzy dawanej w 1885 r. w Teatrze Letnim popularnej komedii *Mąż z grzeczności*, wznowionej w Teatrze

Polskim w 1931. Na osobną uwagę zasługują pokazywane też często sztuki autorów „ludowych", którym przewodził W. L. Anczyc.

Wielkie polskie dramaty romantyczne w zasadzie nie były dopuszczane na scenę warszawską. Fragmenty II części *Dziadów* pojawiły się pt. *Widma* jako kantata z muzyką Moniuszki jeszcze w styczniu 1865 w sali Redutowej, gdzie powtórzono je kilkakrotnie. W 1868 r. *Widma* były znów grane, jako „sceny liryczne", w ramach koncertu na dochód Moniuszki, z udziałem Modrzejewskiej, Palińskiej i Chęcińskiego, dwukrotnie też wznowiono je w latach następnych. 28 marca 1877 ukazały się w Teatrze Wielkim jako „Żywe obrazy", według pomysłu Wojciecha Gersona, w układzie sceniczno-baletowym H. Meuniera, wreszcie zezwolono na wykonanie *Widm* jeszcze raz jeden — 29 grudnia 1889, na poranku na rzecz Kasy Pożyczkowej Artystów Warszawskich. Nieco większe szczęście miał Słowacki. Najczęściej, od czasów premiery warszawskiej w r. 1872, grywano *Mazepę*, bo prawie w każdym sezonie w latach 1877 - 1890. *Maria Stuart* pokazała się na scenie w 1877, a potem w 1883 roku. 24 kwietnia 1882 na poranku benefisowym W. Rapackiego publiczność warszawska ujrzała po raz pierwszy fragmenty *Balladyny* w Teatrze Wielkim. Powtórzono je po miesiącu na benefis Rychtera, w 1888 r. na benefis Tatarkiewicza a w następnym — W. Niewiarowskiej. I to już wszystko. Najwybitniejsze więc dzieła polskiego romantyzmu długo musiały czekać, nim Warszawa mogła je zobaczyć i podziwiać w całej ich krasie i piękności.

Repertuar klasyczny obcy nie był reprezentowany zbyt obficie na scenach warszawskich. Pojawiały się co pewien czas wznowienia i premiery, które osiągnęły swoje apogeum w r. 1885, po czym żadna już premiera klasycznego dramatu nie odbyła się w osiemdziesiątych latach w warszawskim teatrze. Bodźcem do wprowadzenia w r. 1878 i 1879 na warszawską scenę Szekspira były gościnne występy trupy włoskiej Ernesto Rossiego, przybyłej do Warszawy w połowie maja 1877. Rossi zaprezentował w Teatrze Wielkim cztery sztuki Szekspirowskie: *Otella, Hamleta, Króla Leara* i *Romea i Julię*. W roku następnym aktor włoski znowu przybył do Warszawy ze swoim zespołem w połowie czerwca, wystawiając, prócz sztuk granych w poprzednim roku, *Ryszarda III, Makbeta, Kupca weneckiego* i *Koriolana*. 4 grudnia 1878 odbyła się w Warszawie polska prapremiera *Makbeta* w przekładzie J. Paszkowskiego. Makbeta grał Leszczyński, Dunkana — Grzywiński, Malcolma — Tatarkiewicz, Macduffa — Kotarbiński, Banka — Rapacki, Lady Makbet — Rakiewiczowa. Przedstawienie

35. Bolcsław Ładnowski w roli tytułowej w *Królu Learze* Szekspira, Teatr Letni, 1893

nie należało do udanych, Leszczyńskiemu zarzucano, że naśladował Rossiego. Władysław Bogusławski, pełniąc w 1876 r. (od 4 maja do 30 listopada) funkcję reżysera, naraził się swemu poprzednikowi, Wincentemu Rapackiemu, gdy powierzył tytułową rolę Leszczyńskiemu. Spowodowało to dymisję Bogusławskiego i powołanie na stanowisko reżysera Emila Derynga, który w połowie czerwca 1878 odstąpił swoją funkcję Janowi Tatarkiewiczowi. Gdy w r. 1884 wznowiono *Makbeta*, tym razem z Bolesławem Ładnowskim, Bogusławski w swojej recenzji niezbyt pochlebnie ocenił jego występ:

Przede wszystkim nie widziałem w interpretacji p. Ładnowskiego rycerza, nie dostrzegłem męskiej, na pół dzikiej, na poły szlachetnej natury, ulegającej z pewnym majestatem najpierw ambitnym, później zbrodniczym podszeptom. Makbet p. Ładnowskiego był to mężczyzna miękki, słaby, nerwowy; wahanie jego wyglądało raczej na pospolite tchórzostwo, aniżeli na imponującą walkę energii wojownika z siłami wyższymi wielkich namiętności, a znajdowanie się biednego bohatera

36. Bolesław Ładnowski jako Hamlet, Teatr Wielki, premiera 29 marca 1878

wobec lady Makbet przypominało — nie ową pierwotną uległość silnego barbarzyńcy dla kobiety — ale stosunek dzisiejszego męża trzymanego przez żonę pod pantoflem [...] Nikłość tej kreacji jeszcze bardziej na jaw wychodziła wobec nastroju, który pani Rakiewiczowa, jako małżonka bohatera, utrzymywała w całej roli [96].

Na początku reżyserskiej działalności Tatarkiewicza wystąpił Rossi ze swą trupą w *Hamlecie*, po roku zaś, 21 lipca 1879, wznowiono tragedię w obsadzie polskiej z gościnnym występem B. Ładnowskiego w tytułowej roli. Ofelię grała M. Derynżanka. W roku 1880 Hamletem był F. Waliszewski, rolę Ofelii objęła H. Marcello, a po niej w 1883 H. Ładnowska, Poloniuszem zaś Żółkowski, który i tym razem nie spotkał się z przychylną opinią krytyki. Gdy wznowiono *Hamleta* w październiku 1888 r., w okresie „batalii o doskonałość wystawiania" tej tragedii we Francji, Ładnowski grał znowu rolę tytułową. Aleksander Rajchman, redaktor EMTA, stwierdzał, że Hamlet „nie dorósł do swego warszawskiego pierwowzoru". Ładnowski „borykał się z dykcją". Po Modrzejewskiej nie ma kto grać

Ofelli: ani Marcello, ani Noiret, ani Wisnowska. W interpretacji tej ostatniej „spokój Ofelii raził atmosferą salonowego dialogu", brak było poetyckości w scenie obłąkania. Inni grali bezbarwnie i miernie. Oprawa sceniczna nie należała również do najlepszych [97].

*Otella* wznowiono — po występach Rossiego — 30 lipca 1879, z Ładnowskim w tytułowej roli, C. Stromfeldem jako Jagonem i M. Derynżanką — Desdemoną. W połowie sierpnia wszedł na scenę Teatru Letniego *Król Lear*, również z Ładnowskim. Gonerylą była Rakiewiczowa, Reganą — M. Nowakowska, Kornelią — Derynżanka, zastąpiona w 1882 r. przez H. Ładnowską. Tragedię tę wystawiano często, jednak dopiero w 1890 otrzymała ona zupełnie nową obsadę, z Bolesławem Leszczyńskim i Wandą Barszczewską. Oczywiście dramat *Romeo i Julia* nie schodził ze sceny; po występach Rossiego nastąpiło w 1879 r. wznowienie z Ładnowskim i Derynżanką. Przyjechawszy zza oceanu do Warszawy na występy Modrzejewska grała w 1880 Julię, Romea — J. Kotarbiński na zmianę z Ładnowskim. *Kupca weneckiego* od premiery w 1869 r. wznawiano prawie w każdym sezonie aż do 1879, gdy rolę Shyloka po Królikowskim objął Rapacki. Tak więc z ośmiu sztuk Szekspirowskich granych w 1878 przez trupę E. Rossiego pokazano w 1879 roku w polskim wykonaniu wszystkie poza *Koriolanem* i *Ryszardem III*. Zespół włoski miał, jak widać, niewątpliwy wpływ na ukształtowanie repertuaru warszawskich Teatrów Rządowych, wysuwając tragedie Szekspirowskie na ważne miejsce.

Teatr Szekspira pojawił się nowy i odświeżony dzięki inspiracji zagranicznych gości przybyłych do Warszawy w r. 1885. Podczas krótkiego pobytu w Warszawie Modrzejewska wystawiła 2 lutego we własnej adaptacji, z przekładu L. Ulricha, *Wieczór trzech króli* w Teatrze Wielkim, pt. *Noc trzech króli*. Sama kreowała Violę. W przedstawieniu wzięli udział: Prażmowski, Wolski, Grzywiński, Waliszewski, Czkawkę grał Ostrowski, Chudogębę — Rufin Morozowicz, Malvolia — Rapacki, poza nimi Śliwiński, Holtzman, Galasiewicz, Tatarkiewicz i inni. Oliwią była Ładnowska, Marią — Honorata Leszczyńska. Jak pisze Bronisław Zawadzki, „przedstawienie *Wieczoru trzech króli* należało pod względem pokierowanej przez Modrzejewską *mise-en scène* — do najwytworniejszych, jakie ukazała nam kiedykolwiek scena warszawska" [98]. Na ocenie przedstawienia zaważył przede wszystkim urok osobowości Modrzejewskiej, na którą „patrzą wtedy oczy amfiteatru, ale ona jego nie widzi, bo jak mistrz z improwizacji Adama, ona śpiewa wtedy samemu sobie i naturze; jeżeli o każdym aktorze mamy prawo powiedzieć, iż kształty dane przez życie odtwarza, to Modrzejewska należy do tej bardzo drobnej liczebnie plejady

artystów, którzy robią coś więcej, bo powtarzają życie w jego zupełnej, do dna wyczerpanej osnowie" [99]. Kilka miesięcy po premierze *Wieczoru trzech króli* przybyła do Warszawy trupa Meiningeńczyków, wystawiając trzy sztuki Szekspirowskie w nowym, własnym układzie inscenizacyjnym: *Juliusza Cezara*, *Opowieść zimową* i *Wieczór trzech króli*. Przedstawienia odbywały się od 9 maja do końca miesiąca.

Poza Szekspirem, inspirowanym przez Modrzejewską i przez wizyty obcych trup, dość skąpo prezentował się repertuar klasyczny między 1877 a 1890 rokiem. Z ważniejszych pozycji warto wymienić *Fedrę* Racine'a, której akt II grano w lutym 1880 w Teatrze Wielkim z Modrzejewską. Sekundowali jej Kotarbiński jako Hipolit i Leszczyński w roli Teramena. W następnym roku weszli na scenę *Horacjusze* Corneille'a w przekładzie Ludwika Osińskiego, w roku 1882 pokazano fragmenty *Cyda* w klasycystycznym przekładzie tegoż tłumacza, na benefis Rapackiego; wystawiono też jedną antyczną tragedię, Sofoklesa *Edypa w Kolonie* w przekładzie K. Kaszewskiego. W 1882 r. Teatr Wielki zaprezentował *Jerzego Dandin* (*Georges Dandin*) Moliera w przekładzie Z. Sarneckiego, w 1884 *Szkołę kobiet* w przekładzie K. Zalewskiego, w 1885 *Chorego z urojenia*, a także *Piccolominiego* F. Schillera; na poranku jubileuszowym ku czci B. Ładnowskiego, w marcu tegoż roku, Marcello i Kotarbiński odegrali fragment *Judyty* F. Hebbla, wtedy też Modrzejewska powtórzyła scenę obłąkania Ofelii. Jak pisze B. Zawadzki, „był to najczystszy poemat szaleństwa, któremu brakowało może tylko nieco podkładu realnego fizycznej agonii" [100]. W spektaklu brał udział jubilat, który „ze szczerym przejęciem i zrozumieniem wygłosił wśród melancholijnej scenerii Mickiewiczowskiego Gustawa" [101]. Odegrano także I akt Molierowskiego *Mizantropa* w przekładzie W. Szymanowskiego. Takie składanki repertuarowe towarzyszyły najczęściej jubileuszom i benefisom aktorskim.

Rzadko na scenie warszawskiej pojawia się Musset. Do zanotowania mamy zaledwie dwie pozycje: *Nie igra się z miłością*, której premiera, w przekładzie W. Borzęckiego, odbyła się w Rozmaitościach pod koniec r. 1877 i *O czym marzą panienki*. Sztuka ta wchodzi na tę samą scenę w maju 1885, cztery lata po występach gościnnych trupy francuskiej. W 1878 r. wystawia się w Teatrze Wielkim *Ludwika XI* C. Delavigne'a, w tłumaczeniu K. Ostrowskiego, w 1880 — niezależnie od wersji operowej i baletowej — Teatr Wielki, a potem Letni, prezentuje *Fausta* Goethego w przekładzie A. Krajewskiego i L. Jenikego, z ilustracją muzyczną A. Radziwiłła.

Poza tym reprezentowana jest najczęściej współczesna komedia i farsa

francuska, jak w latach poprzednich. Wiele tu utworów błahych, o płaskim humorze sytuacyjnym i słownym. Często już same tytuły mówią o charakterze sztuk i ich treści; przytoczmy kilkanaście spośród nich dla przykładu: *Chrapanie z rozkazu* — E. Baste i L. Thiboust (Rozmaitości 1877), *Pieszczoszek* — E. Najac i A. Hennequin (T. Letni 1878), *Świat zabawy* — E. Pailleron (Rozmaitości 1882), *Numer o dwu łóżkach* — M. Lefevre i V. Varin (T. Mały 1884), *Słomkowy kapelusz* — E. Labiche (T. Nowy 1882), *Zmykajmy* — A. Hennequin i H. Bocage (Rozmaitości 1887), *Krawiec damski* — A. Valabrègue i G. Feydeau (T. Nowy 1888), *Cocard i Bicoquet, czyli Uwielbiany morderca* — H. Raymond i M. Boucheron (T. Mały 1889), *Oj, kobiety, kobiety* — Ph. Dumanoir (T. Letni 1889)[102]. Zdarzały się też utwory określające już w tytule miejsce akcji: *Ubodzy w Paryżu* — E. Brisebarre i E. Nus (T. Mały 1883), *Plac Pigalle* — A. Bisson (T. Nowy 1883), *Romans paryski* — O. Feuillet (Rozmaitości 1886). Grano również i inne sztuki autorów francuskich o nazwiskach bardziej wyrobionych, arabitniejsze, dobrze napisane, niektóre o wyższej randze artystycznej.

Największą popularnością cieszył się Sardou, który w latach 1877 - 1890 doczekał się 12 premier w warszawskich Teatrach Rządowych. Najac, Delandes i Barrière współpracowali z nim kolejno przy trzech sztukach. Do często grywanych zaliczał się Labiche, piszący przeważnie w spółce z innymi autorami; aż 14 jego komedii weszło na warszawską scenę. Pailleron, Augier, Dumas-syn oraz spółka autorska Meilhac i Halévy osiągnęli po sześć premier. Do popularnych autorów należeli też m.in.: Barrière, Feuillet, Scribe, Legouvé, Gondinet, Ohnet, Hennequin, Coppée. Poza francuskimi wystawiano autorów niemieckich i austriackich, jak Schönthana, Mosera, Laubego i zaledwie kilku spośród innych narodowości.

Sztuki te miały na ogół znakomite obsady. Grała w nich również Modrzejewska, gdy kilkakrotnie odwiedzała Warszawę. 16 grudnia 1879 ukazała się w wystawionej już w 1877 r. pięcioaktowej komedii Dumasa-syna *Cudzoziemka*, w której objęła gościnnie rolę Mistress Clarkson po Derynżance. Obok niej wystąpili: Popielówna, Niewiarowska, Żółkowski (Clarkson), Rapacki, Leszczyński, Tatarkiewicz, Prażmowski, a więc najlepszy zespół, jakim dysponowała warszawska scena. Warto zaznaczyć, że aktorzy grali swe role w przekładzie Wł. Bogusławskiego, natomiast Modrzejewska posługiwała się przekładem W. Sabowskiego. W 1877 r. weszła na scenę Rozmaitości *Nitka jedwabiu* Sardou, ciesząca się dużym powodzeniem, wznowiona w 1879. Sztuka zawdzięczała swój sukces prze-

de wszystkim zgranemu zespołowi, na czele z Żółkowskim, któremu sekundowali: Popielówna, Niewiarowska, Ostrowski, Leszczyński i Wolski. W 1878 roku wystawiono *Poczciwych wieśniaków* tegoż autora w Teatrze Letnim z Żółkowskim w popisowej roli Morrissona, w otoczeniu Królikowskiego, Popielówny, Tatarkiewicza, Ostrowskiego, Szymanowskiego i Mireckiej. Żółkowski kreował tę postać do końca życia, przy zmieniającej się obsadzie. W następnym roku Żółkowski z Popielówną i Leszczyńskim zagrali w jednoaktówce Meilhaca i Halévy'ego *Dom do sprzedania*. Komedia przez wiele lat nie schodziła ze sceny w różnych obsadach. Do kreacji wielkiego komika należały też główne role w *Dziedzictwie pana Plumet*, komedii Barrière'a i Capendu i *Wróblach* Labiche'a i Delacoura w tymże roku wystawionych w Rozmaitościach. Wznowienie *Dalili* Feuilleta w styczniu 1880 w Teatrze Wielkim było świadectwem doskonalenia się wspaniałej sztuki aktorskiej Modrzejewskiej. Powtórzyła ona swą rolę księżnej Falconieri z 1871 r. w otoczeniu Popielówny, Królikowskiego, Rapackiego i Tatarkiewicza. Stanisław Koźmian pisał w „Czasie", po przedstawieniu krakowskim, poprzedzającym pod koniec 1879 roku jej lwowski i warszawski występ:

> Księżna pani Modrzejewskiej jest okrutną od początku do końca i zdaje się w tym okrucieństwie znajdować lubieżne zadowolenie. Tym więcej potrzeba uroków i powabów, aby tak pojętą i przeprowadzoną rolę uczynić artystyczną i sceniczną. Ma ich do zbytku na zawołanie pani Modrzejewska i nie skąpi ich w tej roli, a przy tym rozwija w niej nowo nabyte drogocenne zalety prostoty gry czerstwej i pełnej prawdy [103].

W 1879 roku odbyła się też polska prapremiera *Damy kameliowej* Dumasa-syna, wprowadzonej na scenę przez Modrzejewską i przełożonej przez W. Umiastowskiego z adaptacji angielskiej pt. *Maria Gauthier*. Sztukę powtarzano w czasie następnych wizyt Modrzejewskiej w Warszawie, w 1882 i 1885, a potem w 1891. Władysław Bogusławski w recenzji zamieszczonej w numerze 23 „Kuriera Warszawskiego" z 1882 r. podkreślał oryginalną koncepcję postaci głównej bohaterki w interpretacji wielkiej aktorki. Powodzeniem cieszyła się również jednoaktowa komedia Paillerona *Iskierka* w przekładzie Romany Popiel, która grała razem z Modrzejewską i Tatarkiewiczem. W 1885 r. *Iskierkę* powtórzono w sali Ratuszą na dochód schroniska dla nauczycieli, w tej samej obsadzie. W 1880 wznowiono też *Walkę kobiet* Scribe'a i Légouvégo, w której rolę hrabiny d'Autreval objęła Modrzejewska, grając wraz z Popielówną, Królikowskim, Tatarkiewiczem, Szymanowskim. W 1882 r. odniosła nowy sukces w *Honorze domu* L. Battu i M. Desvignes, w otoczeniu Królikow-

37. Scena z *Safandułów* Sardou, Teatr Rozmaitości, 1870. Od lewej: Alojzy Żółkowski, Adolf Ostrowski, Wincenty Rapacki

skiego, Rapackiego, Tatarkiewicza, Czakówny i Leszczyńskiego. Niemałym powodzeniem cieszyła się *Odetta* Sardou, wystawiona w maju tegoż roku w Teatrze Letnim, w tym samym czasie, gdy Modrzejewska odnosiła sukcesy w Londynie, grając tytułową rolę. Objęła ją też w Warszawie, 1 stycznia 1885, kiedy przybyła na gościnne występy. Odettę grała z Prażmowskim, Tatarkiewiczem, Wolskim. Dochód z przedstawienia w dniu 11 stycznia przeznaczony został na odbudowę spalonych Rozmaitości, w lutym zaś tegoż roku dano tę sztukę na benefis Modrzejewskiej. Wł. Bogusławski oceniając grę Modrzejewskiej w *Odetcie* stwierdzał, że „do tej wysokości żadna zwykła zdolność nie dojdzie, dostępną jest ona tylko genialnym artystom w chwili natchnienia [...] Sardou *Odettę* napisał, ale Modrzejewska ją stworzyła" [104].

Niemal corocznie wznawia się *Safanduły* tegoż autora, a 26 października 1887 Żółkowski obchodzi w tej sztuce jubileusz pięćdziesięciopięciolecia pracy scenicznej. W r. 1883 Teatr Nowy wystawia *Rozwiedźmy się* Sardou i *Nerwowych* Barrière'a, Rozmaitości zaś na scenie Teatru Wielkiego — *Annę de Kerviller* Légouvégo. Gdy wprowadzono na scenę Teatru Małego w r. 1885 błahą komedię Bourgeois i Labiche'a *Trzy pary żółtych rękawiczek*, sprawozdawca EMTA nie zawahał się ostro wystąpić przeciwko doborowi repertuaru: „Setne doświadczenia nie zdołały nauczyć reżyserii tamecznej, iż paryskie bufonady nie są dobrym towarem na eksport". Wymieniając aktorów biorących udział w przedstawieniu, a więc

Nowickiego, Sikorskiego, Rożniecką i Chraszczewską, stwierdzał, że tej ostatniej „szkoda na Daniłowiczowską" [105].

Warto przy okazji dodać, że kiedy w noc sylwestrową z roku 1884 na 1885 wznowiono w Teatrze Małym widowisko ludowe Staszczyka pt. *Noc świętojańska*, Bronisław Zawadzki oceniając przedstawienie przyznawał, iż tańczono dziarsko i z brawurą, na czele z Żyburskim i Leszczyńską, ale według niego lud był malowany „barwami brutalnego naturalizmu", zaś „artystka [Leszczyńska], która gra dzisiaj Klarę w *Ślubach panieńskich* na wybrednej scenie Rozmaitości, nie powinna pląsać jutro w roli hożej krakowianki w teatrzyku przy ulicy Daniłowiczowskiej. Tradycja poważnego teatru ma swoje prawa" [106]. Aktorom Teatru Małego i Nowego przypisywano zazwyczaj niższą rangę artystyczną aniżeli występującym w Teatrze Wielkim, Rozmaitości i Letnim. Występy aktorów wielkich scen w Teatrze Małym lub Nowym były traktowane jako pewnego rodzaju poniżenie godności aktorskiej.

Dramat Dumasa-syna, *Dioniza*, pokazany w czerwcu 1885 roku na scenie Teatru Letniego, mimo znakomitej obsady został surowo skrytykowany przez Zawadzkiego. Jakkolwiek obok Rakiewiczowej i Czakówny Lüdowa grała „z talentem", Leszczyński zaś stworzył „wyborną sylwetkę", to jednak Tatarkiewicz był „zbyt chłodny", a tylko Helena Marcello „stanęła na wysokości zadania" [107]. W przedstawionym pod koniec roku pięcioaktowym dramacie historycznym Augiera *Diana* tej samej aktorce sprawozdawca zarzucał manierę, sztukę uważał za przestarzałą, żałując, że świetne stroje i dekoracje pójdą na marne [108]. Łatwo wywnioskować, że braku ręki reżyserskiej nie wynagrodziła efektowna oprawa sceniczna. W sztuce tej Żółkowski kreował rolę Ludwika XIII, króla Francji.

W marcu 1885 ukazała się na scenie Rozmaitości komedia Laubego *Kato niezłomny*, z Żółkowskim, Tatarkiewiczem, Wisnowską, Czakówną, Prażmowskim.

Jednakże — jak stwierdza K. Kaszewski — ani p. Tatarkiewicz ze swym dobrodusznym komizmem, ani panna Wisnowska (Zygelinda) ze swym zalotnym ognikiem, ani p. Prażmowski (Zygmunt) ze swą sympatyczną swobodą, ani panna Czaki (Berta) ożywiająca scenę, ile jej dozwolono, ze współudziałem p.p. Grzywińskiego, Stromfelda i Galasiewicza, nie byliby uratowali komedii. Ale był tam olbrzym, który krew geniusza zapuścił w mdłe ciało organizmu komedii i utrzymał je przy życiu.

Tym „olbrzymem", który uratował przedstawienie od upadku, okazał się Alojzy Żółkowski [109].

Natomiast wystawiona pod koniec roku w Teatrze Małym komedia

G. Mosera i F. Schönthana *Wojna podczas pokoju* zyskała dobrą ocenę. Chwalono przede wszystkim wykonanie, a więc H. Leszczyńską, Bronisławę Jerzynę, komicznego w roli aptekarza Rufina Morozowicza, zabawnego w roli wujaszka — Laurentego Sikorskiego i innych.

Jak wiadomo, fragmenty różnych utworów wprowadzano na scenę przy specjalnych okazjach. 15 listopada 1885 odbył się poranek ku czci i na korzyść chorego już, zmarłego rok później, Jana Królikowskiego. Wtedy właśnie Bolesław Ładnowski recytował *Ustęp* z *Dziadów* Mickiewicza, Rapacki zaprezentował fragment IV aktu *Skąpca* Moliera, wystąpili też artyści operowi: Myszuga i Dowiakowska, Żółkowski zaś odtworzył „genialnie", według relacji sprawozdawcy, Podczaszyca z *Hrabiny* Moniuszki, wznosząc toast: „za wasze i chorego artysty zdrowie". Popiel-Święcka wraz z Leszczyńskim przedstawili fragment IV aktu *Cudzoziemki* Dumasa-syna, a Kotarbiński i Marcello odtworzyli scenę z *Romea i Julii*.

Lata następne przynosiły już coraz mniej obcego materiału repertuarowego, zasługującego na większą uwagę. Przy niektórych sztukach warto się jednakże chwilę zatrzymać, ponieważ rzucały one światło na ówczesną krytykę, problemy aktorskie, a nawet reżyserskie. 17 stycznia 1886 weszli na scenę Teatru Wielkiego *Bezczelni* Augiera w przekładzie Lubowskiego. Był to benefis Leszczyńskiego, który wystąpił obok Ostrowskiego, Rapackiego, Tatarkiewicza, Prażmowskiego, Kotarbińskiego, Marcello, Wisnowskiej i innych; zwracano też uwagę na staranną wystawę, lecz na poranku benefisowym świeciło pustkami. Gdy pokazano w lutym tegoż roku w Teatrze Małym krotochwilę Gustawa Mosera *Porucznik Szyszkowski* (tytuł oryginalny: *Reif von Reifingen*), krytyka stwierdzając, że to „słabe i bezsensowne", zarzucała L. Śliwińskiemu, iż niepotrzebnie sztukę przeniósł na grunt polski [110].

Ten sam zarzut spotkał Śliwińskiego w związku z wystawieniem na otwarcie sezonu 16 maja 1886 w Teatrze Nowym krotochwili J. Rozena *Och! ci mężczyźni*, choć podkreślano dobre aktorstwo Sikorskiego, Morozowicza, Śliwińskiego, Borkowskiej, Micińskiej i Cieślińskiej. W komedii Karola de Courcy *Wiecznie*, wystawionej w lipcu w Teatrze Letnim, zwrócono uwagę na Lüdową i Szymanowskiego, którzy „odegrali ten duet z paryską finezją" [111]. Gdy w tym samym czasie Teatr Nowy wystąpił z *Sodomą i Gomorą* F. Schönthana, zgodzono się, że jest to — szczęśliwie — przekład, nie zaś spolszczenie zmieniające lokalizację. Charakterystyczne dla poglądów ówczesnej krytyki było stwierdzenie, że sztuka *Wielki dzwon* O. Blumenthala grana w październiku w Teatrze Małym „mogłaby się [...] ubiegać o zaszczyt figurowania na afiszu Rozmaito-

ści" [112], nie wiadomo tylko, czy sprawozdawca zgodziłby się na utrzymanie tej samej obsady! Ciekawą wzmiankę znajdujemy w doniesieniu o grudniowej premierze w Teatrze Wielkim *Arrii i Messaliny* A. Wilbrandta w przekładzie K. Kaszewskiego. Zaznacza się tam, że w przedstawieniu, na którym publiczność nie dopisała, widać „postęp, staranność, smak i pracę reżyserską" [113]. Jest to w tych czasach bardzo rzadki objaw zwrócenia uwagi na działalność reżysera w spektaklu teatralnym.

Grane w r. 1887 w Rozmaitościach *Szczęście małżeńskie* Albina Valabrègue'a spotkało się z przychylną oceną redaktora i zarazem recenzenta EMTA, A. Rajchmana, który donosił, że sztuka — wystawiana jednocześnie w paryskim teatrze Gymnase — ma u nas dobrą obsadę w osobach Wisnowskiej, Ireny i Tekli Trapszo, Niewiarowskiej, Szymanowskiego, Ostrowskiego i Wolskiego; na wyróżnienie zasługuje również przekład, dokonany przez aktorkę, Wandę Barszczewską [114].

Mimo wszystko narzekania na niewłaściwy dobór repertuaru nie ustają. Na otwarcie sezonu w Teatrze Letnim 21 maja 1887 dano w przekładzie Lubowskiego sztukę z tezą *Francillon* Dumasa-syna. Zarzucano jej zbytnią „konwersacyjność"; powodzenie swoje zawdzięczała przede wszystkim aktorom, na czele z Lüdową a obok niej Wisnowską, Noiret, Ładnowskim, Leszczyńskim, Prażmowskim, Kotarbińskim, Szymanowskim i Nowickim. 13 lipca tegoż roku zadebiutowała w tej sztuce, obejmując tytułową rolę, Gabriela Zapolska. Kazimierz Zalewski wydał w „Kurierze Porannym" nieprzychylny sąd o jej występie, zarzucając trywialność i „rutynę prowincjonalnej aktorki", natomiast „Przegląd Tygodniowy" brał ją w obronę, uważając, że surowe krytyki stanowią wyraz politycznych sporów, aktorzy zaś obawiając się konkurencji starają się przeszkodzić zabiegom Zapolskiej o stałe występy w Teatrach Rządowych [115].

W tym samym sezonie weszła na scenę Teatru Letniego *Męczennica* D'Ennery'ego w przekładzie Z. Sarneckiego jako przeróbka powieści E. Tarbégo. Adaptacje powieściowe coraz częściej zaczną opanowywać sceny europejskie. Jako przykład służyć mogą udramatyzowane i wprowadzone na sceny utwory powieściowe Kraszewskiego, Sienkiewicza [116], Orzeszkowej bądź przerabiane na scenę przez Zapolską własne jej powieści.

Ostatnie premiery roku w Rozmaitościach to *Pokusa* O. Feuilleta w przekładzie P. Jaxy Bykowskiego i *Hrabina Sara*, dramat Ohneta, grany w teatrze Gymnase w Paryżu, potem zaś — spolszczony przez Sarneckiego — w Krakowie. A. Rejchman podkreśla, iż sztuka zawdzięczać będzie powodzenie nie tylko kreacjom aktorów, a szczególnie Heleny Marcello

w otoczeniu Rapackiego, Leszczyńskiego, Kotarbińskiego i Tatarkiewicza, ale także zasługom tego ostatniego jako reżysera [117].

Początek roku 1888 przyniósł dwie premiery w Teatrze Małym: *Szyk* T. Barrière'a, satyrę na elegentów z prowincji, i *Meteor*, komedię G. Mosera w przekładzie L. Śliwińskiego, który swoim zwyczajem spolszczył nazwiska osób. Sam tłumacz grał rolę tytułową, towarzyszyli mu Sikorski i Morozowicz. Podkreślano staranne wystawienie, choć sztukę uważano za słabą. Na poranku 22 stycznia grano ją na dochód Tatarkiewicza. Równo trzy miesiące później na poranku w Teatrze Rozmaitości na benefis Heleny Marcello wystawiono zabawną komedię Clairville'a i Gastineau *Ernest* z Barszczewską, Lüdową, Leszczyńskim, Rapackim, Szymanowskim i Wolskim, a później dramat José Echegaraya w przeróbce E. Lindaua pt. *Galeotto*. Wyrażono uznanie dla wybitnych kreacji Ładnowskiej i Tatarkiewicza, ale sztuka nie odniosła sukcesu, natomiast farsa E. Gondineta pt. *Przylepki*, której premiera odbyła się w maju w Teatrze Nowym, zyskała poklask publiczności, choć recenzent uskarżał się, że postaci w sztuce przedstawione to sami wariaci i kretyni.

W czerwcu Teatr Letni wystąpił z premierą *Jana de Thorameray*, przeróbki powieściowej dokonanej przez E. Augiera i J. Sandeau, która ukazywała „Paryż szalejący, depczący ideały". Rolę szalejącego młodzieńca objął Ładnowski, jego rodziców — Rakiewiczowa i Rapacki. Salonową zalotnicą była Zofia Noiret, zaś „przyjemną niespodziankę publiczności sprawiła [Wanda] Barszczewska oddaniem pełnym humoru i dowcipnej inwencji efektownej roli baronetki" [118]. W czerwcu na benefis Adolfa Ostrowskiego odegrano w Teatrze Wielkim komediofarsę A. Valabrègue'a i M. Ordonneau *Durand i Durand*, w lipcu Teatr Nowy wystąpił z premierą *Złotej rybki* E. Schönthana w przeróbce L. Śliwińskiego, z jego udziałem obok Morozowicza, z finezją grającej Baumanowej i „powabnej wdówki" — Czosnowskiej, na początku września zaś publiczność w tym teatrze ujrzała także spolszczoną komedię K. Laufsa i G. Mosera *Dom przy ulicy Urwańskiej* w wykonaniu najlepszego zespołu tej sceny — z Baumanową, Borkowską, Czosnowską, Grubińskim, Morozowiczem i Sikorskim. Powodzeniem cieszyła się też *Myszka* Paillerona grana w październiku w Teatrze Rozmaitości. W przedstawieniu zwrócono uwagę na talent Zofii Noiret i Aleksandry Lüdowej. Podkreślono też staranność reżyserii [119].

W tym samym miesiącu Teatr Wielki wystawił na benefis Rakiewiczowej włoską komedię P. Ferrariego w przekładzie Mellerowej pt. *Dwie damy*. Sprawozdawca stwierdza, że był to triumf benefisantki, nie szczędzi

też pochwał Lüdowej, jako „prawdziwej damie", wymienia Wisnowską, Czakównę, Barszczewską, która „pokonała zwycięsko trudną rolę", oraz mężczyzn: Leszczyńskiego, Kotarbińskiego, Wolskiego, Prażmowskiego, Ładnowskiego i Grzywińskiego, a także podkreśla, że sztuka zasługiwała na pokazanie [120]. Pod koniec roku Teatr Rozmaitości wystąpił z niemieckim dramatem pseudoromantycznym *Hrabina René* Fryderyka Halma w przekładzie M. Chrzanowskiego. Sztuka była wystawiona dla Wisnowskiej, która grała w niej już we Lwowie. Rajchman, wymieniając kilku wyróżniających się wykonawców, zatrzymał się głównie przy tej aktorce, podkreślając w jej interpretacji wiele kobiecości, wdzięku i subtelnego uczucia [121].

Repertuar obcy następnych dwóch lat nie przyniósł właściwie żadnych rewelacji. Powtarzali się przeważnie znani już autorzy, lekka komedia i farsa zajmowały naczelne miejsce. Spośród nowych autorów zanotować należy nazwisko wielkiej tragiczki francuskiej, Sary Bernhardt, której dramat pt. *Wyznanie* w przekładzie Gabrieli Zapolskiej wchodzi do Teatru Rozmaitości na przełomie roku 1889 i 1890, oraz Edwarda Brandesa, pisarza duńskiego, którego komedia *Odwiedziny* w przekładzie Józefy Szembekówny pojawia się w lipcu 1889 na deskach Teatru Letniego. Nie jest to zresztą pierwszy powiew z krajów skandynawskich w dziedzinie współczesnego dramatopisarstwa. Już w 1877 r. trupa Doroszyńskiego z Poznania odegrała w warszawskim teatrze ogródkowym norweski dramat *Bankructwo* Björnsona.

Ibsen po raz pierwszy ukazał się na scenach rządowych 10 marca 1882, dzięki Modrzejewskiej, która podczas gościnnych występów w Warszawie na swój benefis wprowadziła na scenę Teatru Wielkiego *Norę*, w przekładzie (z języka niemieckiego) Cyryla Danielewskiego. Towarzyszyła jej Marcello oraz Leszczyński, Ładnowski i Rapacki. W samym końcu roku Teatr Wielki wystawił Ibsenowskie *Podpory społeczeństwa*. Obie te sztuki grane były również na przełomie roku 1882 i 1883 w poznańskim zespole A. Podwyszyńskiego, przy czym w roli Nory wystąpiła Gabriela Zapolska, którą 24 września 1887 roku zobaczyła w tej kreacji publiczność warszawskich Rozmaitości. I tym razem, podobnie jak podczas debiutu w sztuce *Francillon*, nie zyskała ona wielkiego uznania, odtwarzając postać Ibsenowską pięć lat po występie entuzjastycznie przyjmowanej Modrzejewskiej. Władysław Bogusławski w „Kurierze Codziennym" wręcz wytknął Zapolskiej „skłonność do jaskrawych efektów melodramatycznych, prowincjonalne zgrywanie się" [122].

Nazwisko Zapolskiej, która w 1882 r. zadebiutowała na scenie krakow-

skiej, pojawiać się zaczyna w Poznaniu, Warszawie i w miastach prowincjonalnych. 18 sierpnia 1886 zespół Marcelego Trapszy zaprezentował w warszawskiej Alhambrze *Małaszkę*, prapremierę scenicznej przeróbki dokonanej przez autorkę z własnej powieści. Sztuka ta nie spotkała się z przychylnością prasy, choć była przygotowana bardzo starannie. Na Zapolską napadli recenzenci, zwłaszcza z pism zachowawczych. Bogusławski zaatakował tendencje naturalistyczne w dramacie i oznajmił, że autorka ma „upodobanie do błotnistych nizin", krytykował w sztuce „dźwięk demokratycznych haseł". Inni recenzenci nie szczędzili obelg pod adresem autorki, uważając sztukę za godną „wyrzucenia w bagnisko", nie odpowiadało im też „oczernianie sfer wyższych" oraz skłonności do ukazywania „patologicznych zjawisk i upadków moralnych". Z obroną Zapolskiej wystąpiła redakcja „Przeglądu Tygodniowego" w osobie Adama Wiślickiego, który wykazywał walory pisarstwa scenicznego późniejszej autorki *Moralności pani Dulskiej* [123]. We wrześniu 1886 roku teatr ogródkowy Alhambra wystawił też po uwieńczonej sukcesem prapremierze poznańskiej *Łysego kupidyna* Zapolskiej, krotochwilę w trzech aktach, niestety — bez powodzenia. Sztukę uważano za płaską, słabą i nudną, usiłującą naśladować wzory francuskie [124].

Polemiki prasowe na temat twórczości Zapolskiej i jej aktorstwa, ostrożne wprowadzanie na sceny warszawskie dramatów skandynawskich, co było niewątpliwą zasługą Modrzejewskiej, świadczyły o pojawieniu się w literaturze i dramatopisarstwie nowych prądów, które nie bez trudu rozszerzały się na terenie całego kraju. Mieszczańskie, realistyczne dramaty z tezą, tendencje moralistyczne głoszone ze sceny jak z ambony, niełatwo ustąpiły miejsca naturalizmowi i sztuce modernistycznej. Jeszcze w 1896 r. wystawioną na scenie poznańskiej *Kaśkę Kariatydę* Zapolskiej sprawozdawca ocenił jako „sztuczydło", które jest „obrzydliwym paskudztwem" [125].

W Królestwie Polskim i w zaborze pruskim krytyka na ogół nie sprzyjała nowym kierunkom w sztuce. Zapolska już na początku swojej kariery artystycznej padła ofiarą zabiegów konserwatywnej prasy, przeciwstawiającej się wpływom naturalizmu i stojącej na straży moralności mieszczańskiej spod znaku pozytywizmu. Toteż warszawski teatr dramatyczny trzymał się z daleka od francuskiego naturalizmu reprezentowanego przez Théâtre Libre Antoine'a, jak również od moskiewskiego teatru Stanisławskiego czy berlińskiej Freie Bühne.

W prasie pojawiały się artykuły o dramacie i teatrze naturalistycznym, które starały się początkowo zlekceważyć sztukę naturalistyczną, uważając

ją za zjawisko przemijające. Na przełomie roku 1883 i 1884 Adam Rzążewski, obejrzawszy w paryskim teatrze *Pot-Bouille* Zoli, donosił:

Kiedy pierwszy raz Zolę wyprowadzono na scenę [126] [...] wtedy rzeczywiście ruch, zaciekawienie i ożywienie widać było dokoła, ale teraz wszystko to już się utarło i spospolitowało, doświadczenie bowiem nauczyło, że jeżeli naturalizm w romansie nie prowadzi do celu, to w teatrze nie nęci żadnym już pierwiastkiem nowości i nie tylko nie porywa, ale wprost nie zajmuje [127].

Bronisław Zawadzki, umieszczając we wrześniu 1885 r. bardzo pochlebną notatkę o granych w Teatrze Letnim *Braciach Rantzau* Erckmana i Chatriana i nazywając sztukę „klejnocikiem ludowej poezji alzackiej", przeciwstawiał jej twórczość Zoli, „z której wywiązało się całe zgniłe robactwo wybujałego naturalizmu" [128]. Pod koniec tegoż roku Władysław Bogusławski stwierdza, że „realizm sztuk nowoczesnych rozprzęga talent aktorów, a przede wszystkim zabójczo wpływa na ich twórczość", ale jednocześnie recenzent rezygnuje ze swej nieprzejednanej postawy, przyznaje bowiem, że sztuka idzie śladem nauki, doświadczenia, analizy, „w teatrze [zaś] wszystko sprzyja temu kierunkowi; aktor i widz podążają tą drogą, posłuszni demokratycznym hasłom, które w sztuce wytworzyły szkołę naturalistyczną" [129].

Na ogół jednakże krytyka nie jest skłonna aprobować przejawy naturalizmu w teatrze. Aleksander Rajchman, omawiając wystawioną w lipcu 1887 w Teatrze Nowym farsę G. Mosera pt. *Z przyjemnością*, oburza się, iż pokazano masaż na scenie: „Ludwik Śliwiński [...] powinien był oszczędzić widzom tej terapeutycznej próby" [130]. Na temat naturalizmu w teatrze wypowiedział się szerzej pod koniec r. 1888 niejaki Dr L. na łamach EMTA. Widzi on w naturalizmie cechy nowatorstwa artystycznego na scenie, lecz wysuwa jednocześnie kilka zastrzeżeń: „Cały postęp naturalistyczny sztuki aktorskiej zasadza się na walce przeciw konwencjom sceny", koniecznie należy jednak zachować ostrożność, mając na uwadze względy estetyczne przedstawienia, nie jest więc wskazane np. odwracanie się artysty od widowni. Za zasadniczy błąd naturalizmu poczytuje „upatrywanie ostatecznego celu sztuki w zastosowaniu się do prawdy historii i życia, podczas gdy: po pierwsze, cel ten powinien sięgać dalej i wyżej — a po drugie, natura, rzeczywistość, historia i prawda nie mogą wyglądać na scenie tak samo, jak wyglądają w życiu". Drugim błędem jest „zwracanie naczelnej uwagi na szczegóły z pominięciem ogólniejszych zasadniczych rysów danej jednostki". Chodzi też o utrzymanie harmonii między poszczególnymi elementami sztuki i niedopuszczenie do wybijania się jednych ponad drugie. Wreszcie trzeci błąd stanowi „zlekceważnienie idea-

łów", albowiem „naturalizm zdaje się omijać wszelką podniosłość i piękno natury, miłując wszystko, co płaskie, niskie, brzydkie i poziome". A więc Dr L., dostrzegając i aprobując tendencje nowatorskie w sztuce naturalistycznej, stoi na straży estetyki spektaklu, kosztem rezygnacji z ukazania brutalnej prawdy życia. Tradycyjna postawa estetyzująca różni go w sposób zasadniczy od zwolenników przedstawiania rzeczywistości bez upiększającej ją szminki [131].

Jak widać, repertuar teatrów warszawskich lat 1877 - 1890 nie należy do walczących ani o polskie tradycje narodowowyzwoleńcze, na co nie pozwalały względy polityczne, ani o nowatorstwo w sztuce. Scenę opanowały dramat „serio" i komedia salonowo-mieszczańska lub rozrywkowa farsa bulwarowa importowana z Francji, bądź też na niej wzorowana. Oprócz wznowień rzadko zdarzały się w tym czasie na warszawskich scenach sztuki o większych ambicjach artystycznych. O wartości spektaklu decydowała przede wszystkim jego strona interpretacyjna, opierająca się na wysokim poziomie polskiego aktorstwa.

## 4. Aktorzy i reżyserzy

W pierwszej kolejności należy wymienić wielkie indywidualności aktorskie, z Heleną Modrzejewską na czele. Jej wpływ na kształtowanie się repertuaru warszawskiego nie ustał nawet po opuszczeniu przez nią kraju. Kilkakrotne przyjazdy do Warszawy skłaniały dyrekcję teatrów do wystawienia bądź wznowień, bądź nowych sztuk, które stanowiły pole popisu aktorskiego Modrzejewskiej. Przebywała ona w Warszawie od 2 grudnia 1879 do 13 lutego 1880 i od 19 stycznia 1882 do 14 marca 1882. Jesienią roku 1884 odwiedziła Warszawę na krótko, pojawiła się też w r. 1885, grając od 5 stycznia do 11 lutego. Dalsze jej występy przypadły na rok 1891. W okresie swych przyjazdów ukazała się na scenie w 22 sztukach. Niektóre z nich były powtórzeniem jej dawnych sukcesów, inne — wprowadzono po raz pierwszy na scenę warszawską.

Stanisław Krzemiński, oceniając w r. 1885 grę Modrzejewskiej, wyraża pogląd, że

> [...] najpiękniejszymi kwiatami talentu artystki były w pierwszych latach jej pobytu na scenie role liryczne, w których umiała zakląć cały subtelny czar poetycznego idealizmu, wyssanego z arcydzieł literatury naszej. W takich rolach, jak Aniela (*Śluby panieńskie*), Cecylia (*Panna mężatka*), Amelia (*Mazepa*), Maria Stuart (Słowackiego) oraz w paru innych Modrzejewska roztaczała urok niewysłowiony,

38. Helena Modrzejewska, 1883, mal. W. Eaton

umiała wydobyć tę słodką melancholię, tę głęboką rzewność i delikatność natury kobiecej, jaką można porównać tylko do powietrznej miękkości rzewnych poematów Słowackiego lub subtelnego marzyciela Chopina.

W dalszym ciągu krytyk stwierdza, że szczyty artyzmu Modrzejewskiej przypadają na jej występy w r. 1882, gdy porzuciła

[...] nadsztukowaną energię, ale umiała skojarzyć wrodzony sobie idealizm i estetyczność z wielkim a szlachetnym poczuciem prawdy, zdobyć się na energię skupioną wewnętrznie i zachować wreszcie tę szczerość i szlachetność stylu aktorskiego, która ją czyni jedną z najcelniejszych przedstawicielek gry prawdziwie estetycznej i wytwornej.

Krzemiński do największych kreacji Modrzejewskiej zalicza Norę.

W tej postaci artystka wzniosła się bardzo szybko w kierunku estetycznego realizmu, ponieważ odgadła, stworzyła i oddała w łudzącej formie ruchu złożoną wielkość psychicznego organizmu, ponieważ jej dzieło lśniło bogactwem skojarzonych ze sobą cech i przymiotów i miało ten urok podniesionego przez piękno życia, jakim przyroda krasi swe arcytwory [132].

Charakterystykę fizycznej sylwetki Modrzejewskiej daje Bolesław Prus w „Kraju" z 1885 r., Bogusławski zaś, który zabiera głos w tym sa-

39. Helena Modrzejewska w roli Jolanty w *Córce króla René* Hertza, Teatr Letni, 1873

mym roku, odnosi wrażenie, „jak gdyby w talencie jej nastąpiło jakieś ukojenie, jak gdyby wszystkie w nim pierwiastki, żywioły, moce i energie ułożyły się do niebywałej przedtem równowagi, jak gdyby wobec nas płynęło właśnie samo życie, nie troszczące się po drodze, co na widok jego czuć, co myśleć będziemy", albowiem Modrzejewska „stała się w grze nieosobistą i to dziś stanowi nową jej talentu fizjonomię" [188]. Na temat niezwykłej umiejętności wcielania się Modrzejewskiej w sceniczną postać wypowiedział się Stanisław Wyspiański w swej *Tragicznej historii o Hamlecie*, napisanej w 1905 r., uwieczniając artystkę w swoim dziele:

> Zdarzyło mi się nieraz być za kulisami sceny i w garderobach artystów. Zachodziłem do garderoby artystów, wstępowałem za kulisy i wchodziłem na scenę.

Oto jestem na scenie: w podwórzu zamku Makbeta w Inwerness, krząta się ludzi sporo. Jasno.

Kurtyna zapuszczona, a przez zapuszczoną kurtynę słychać muzykę, grającą właśnie w antrakcie.

Spieszą się. Już niedługo, za parę minut rozpoczną.

I nagle wchodzi Ledy Makbet naprzeciw mnie.

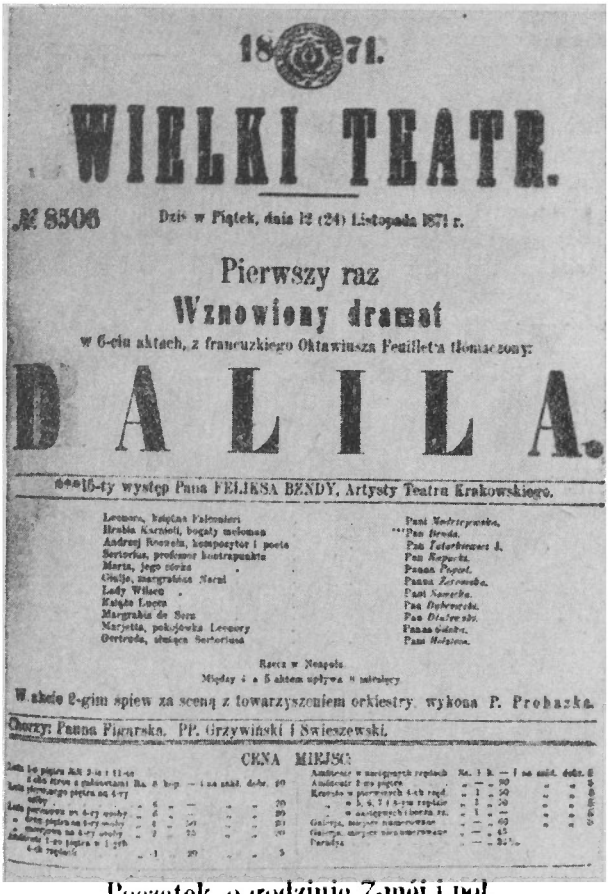
Idzie śmiałym, pewnym, energicznym krokiem; — powzięła już jakąś myśl — decyzję.

Otrzymała list o zamierzonym przybyciu Dunkana.

Natychmiast zdjąłem kapelusz i pocałowałem ją w rękę.

Ją, Ledy Makbet. — Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Ledy Makbet — ale Modrzejewska [134].

40. Kostium Heleny Modrzejewskiej do roli Rozalindy w komedii *Jak wam się podoba* Szekspira, używany przez aktorkę w latach 1882 - 1892



1871.

WIELKI TEATR.

№ 8506 Dziś w Piątek, dnia 12 (24) Listopada 1871 r.

Pierwszy raz

Wznowiony dramat

w 6-ciu aktach, z francuzkiego Oktawiusza Feuilleta tłomaczony:

DALILA.

***15-ty występ Pana FELIKSA BENDY, Artysty Teatru Krakowskiego.

Leonora, księżna Falconieri — Pani Modrzejewska.
Hrabia Karniol, bogaty melomon — ***Pan Benda.
Andrzej Rosnela, kompozytor i poeta — Pan Tatarkiewicz J.
Sertorius, profesor kontrapunktu — Pan Kapucki.
Marta, jego córka — Panna Pogoń.
Giulja, margrabina Narni — Panna Zeremska.
Lady Wilson — Pani Nowicka.
Książe Lucca — Pan Dąbrowski.
Margrabia de Sera — Pan Dłużewski.
Marjetta, pokojówka Leonory — Panna Gidzka.
Gertruda, służąca Sertoriusa — Pani Holzman.

Rzecz w Neapolu.
Między 4 a 5 aktem upływa 8 miesięcy.

W akcie 2-gim śpiew za sceną z towarzyszeniem orkiestry, wykona P. Probaszka.

Chorzy: Panna Figarska, PP. Grzywiński i Swieszewski.

CENA MIEJSC:

Początek o godzinie 7-méj i pół.

41. Afisz *Dalili* Feuilleta, Teatr Wielki, 12 listopada 1871. Helena Modrzejewska w roli Leonory

Władysław Bogusławski wydając w 1879 r. *Siły i środki naszej sceny* próbuje określić, co wyraża oraz w jakim kierunku zmierza współczesna sztuka realistyczna. Krytyk znajduje w niej właściwe miejsce dla Heleny Modrzejewskiej: „Takim polem łączącym wszystkie wytworności salonu z wszelkimi brutalnościami prosektorium psychologiczno-fizjologicznego i z subtelnościami katedry filozofii jest dzisiejszy realny dramat. Na tym polu Modrzejewska wznosiła się do prawdziwego mistrzostwa" [135].

Urzeczony grą Modrzejewskiej, Teofil Lenartowicz złożył jej w swoim wierszu wyrazy głębokiego hołdu i przedstawił niekłamany zachwyt odbiorców jej sztuki scenicznej:

Tłum widzów wielką wypełnia widownię:
Słuch wytężony, przyspieszone tchnienia;
Cienie znikome śledzą kroki cienia,
Co ludzkie nędze oddaje wymownie,
I scena zda się wichrową przestrzenią,
A morzem — widzów niecierpliwych sala:
Piersi się wznoszą i łzy się strumienią,
Wicher jej sztuki pędzi i oddala;
I widz z artystą ściśle się jednoczy
Jak dwojga istot zakochane oczy.

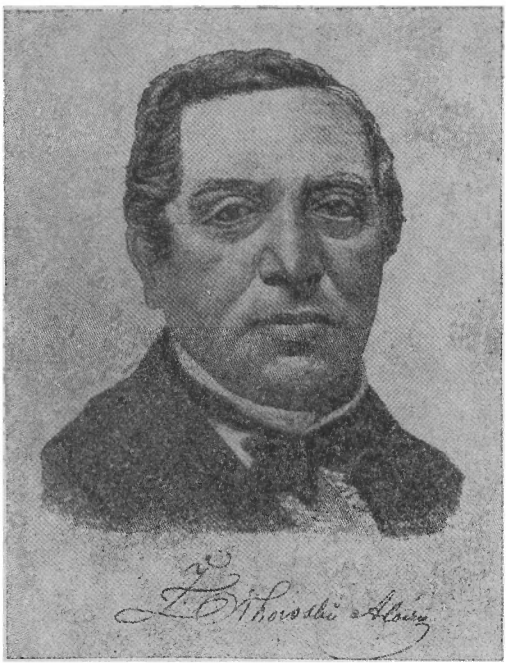
*

Artystko wielka! Kiedyż cię zobaczę,
Strojną w eglantyn, kwiaty i powoje?
I głos usłyszę, co tak strasznie płacze,
I to „dobranoc" powtarzane twoje,
Gdy z dzikim śmiechem rozrzucasz po sali
Sitowia jezior i różdżki konwalii?
Istne marzenie, z którego po chwili
Zostanie garstka grobowego prochu.
Kto chętny kwiatu, niechaj się pochyli
I ściga echa obłąkanej szlochu.
O, sny młodości! na drodze żywota
Nikt was nie oddał piękniej, jak ta złota.

*

Za twoje czary obyś nie zaznała,
Artystko wielka, śród życia podróży
Innego wieńca, jak ów, którym Chwała
Swych ulubieńców najwybrańszych wita
I innej burzy prócz oklasków burzy [136].

Do luminarzy warszawskich scen rządowych należał Alojzy Żółkowski. Nie miał on tej sławy międzynarodowej co Modrzejewska, nie grał bowiem nigdy poza krajem, krytyka jednak dość powszechnie przyznawała mu tytuł genialnego artysty. Ekspansja sztuki Żółkowskiego ograniczała się właściwie do Warszawy, ale niejednokrotnie stwierdzano, że jego aktorstwo często przewyższało, szczególnie w komediach francuskich, kunszt aktorów scen paryskich. I on właśnie, umierając w 1889 r., zamknął plejadę gwiazd teatrów warszawskich. 1 lipca 1868 Żółkowski, mając 54 lata, przeszedł na emeryturę, uzyskując po 35 latach pracy prawo do „pensji dla wysłużonych". Skorzystał więc z tej sposobności, otrzymując z tego tytułu równowartość pełnej gaży rocznej, ale mimo to pozostał nadal na scenie. Grał bardzo dużo, niemal do ostatnich chwil życia. Za prezesury Muchanowa wystąpił w 50 sztukach, stwarzając wielkie kreacje aktorskie. Uważano go za „potężnego geniusza", obok Królikowskiego, obdarzone-



42. Alojzy Żółkowski

go mianem „wielkiego geniusza" i Panczykowskiego — „genialnego artysty", który w tych czasach kończył swoją karierę artystyczną (zmarł w 1871). Po Panczykowskim Żółkowski — „drugi to już jubilat sceniczny; dosłużywszy w sławie, a co większa, w szczęściu, lat emerytalnych, pozostaje jedynie na scenie, z podwojoną naturalnie gażą", jak donosił „Dziennik Warszawski" z r. 1868 [187]. Kotarbiński nazwał Żółkowskiego fenomenem, nie spotkanym na żadnej europejskiej scenie i stwierdzał, że był to „wielki aktor komiczny, który dwa pokolenia bawił i pocieszał, osładzając nudę i martwotę życia w niewoli". Artysta „z pochwyconych wrażeń i odcieni charakterystycznych, ze spojrzeń i gestów budował dedukcyjnie pełne krwi rodzimej, swoiste polskie typy" [188]. Na jubileuszu pięćdziesięciolecia kariery aktorskiej w r. 1882 Żółkowski grał fragmenty najznakomitszych swoich ról — z *Geldhaba* i *Przyjaciół* Fredry oraz ze *Sztuki przypodobania się* T. Bayarda i Ph. Dumanoira. Po występie car Aleksander III ofiarował mu medal na wstędze św. Andrzeja.

Stefan Żeromski zanotował w swoim *Dzienniku* z 18 listopada 1886 roku: „Widziałem Żółkowskiego w *Złotym cielcu*. Tam można się zaśmiać, zasmarkać, zapłakać ze śmiechu. Grę każdego aktora można jakoś

43. Alojzy Żółkowski w różnych rolach, rys. F. Kostrzewski

określić — Żółkowskiego niepodobna. Jego trzeba widzieć. Ta odęta dolna warga, kłapiące powieki, mimika, gdy córka jego gra za sceną, a on takt wybija..." [139].

Ostatni jubileusz, pięćdziesięciopięciolecia pracy scenicznej, Żółkowskiego odbył się w listopadzie r. 1887. Artysta wystąpił w roli Bonifacego w krotochwili *Polowanko* Jordana-Wieniawskiego oraz zagrał Podcza-

szyca z *Hrabiny* Moniuszki. *Polowanko* było ostatnią jego premierą. Entuzjazm po każdym występie Żółkowskiego przenikał do prasy. Bronisław Zawadzki pisał po przedstawieniu *Pana Beneta* Fredry w r. 1884, iż publiczność „wyszła [...] z teatru dumną, że posiada artystę, jakiego zabrakło w Europie" [140]. Poświęcono mu wiele artykułów i studiów w prasie, zarówno za życia, w różnych fazach jego rozwoju scenicznego, jak i we wspomnieniach pośmiertnych. Wnikliwej analizy gry scenicznej Żółkowskiego dokonał Wł. Bogusławski w *Siłach i środkach naszej sceny*. Krytyk stwierdza, zgodnie z opinią swoich kolegów po piórze, że Żółkowski należy do zjawisk wyjątkowych, „nieprześcignionych dotąd na żadnej scenie". Dzięki swej indywidualności potrafi stworzyć charakter, wzbogacony szczegółami rysów przedstawianego bohatera, który staje się żywy, gdy go widzimy i „gdy nam z oczów schodzi". Aktor rozbudowuje postać środkami ekspresji w taki sposób, że „najczęściej nie wiadomo, co w tym nadmiarze do pisarza, co do aktora należy [...] Rzec by nawet można, że naprawia nieostrożności psychologiczne pisarza, że dopełnia jego niedomówień". Żółkowski umie stopić w jedność wzruszenie i radość, łzy i śmiech, w imię maksymy, że „krok dzieli śmieszność od szczytności". Nie psuje też ogólnej harmonii jakimś tanim efektem, który mógłby z łatwością wydobyć z ukazanej postaci. Aktor buduje pierwotnie koncepcję całej postaci, dla której opracowuje potem szczegóły, by ją w pełni przedstawić. W ten sposób tworzy „postacie różnych epok i krajów, rozmaite formy zasadnicze natury ludzkiej, typy zmieniające się w przestrzeni i czasie" [141].

Wiele ciekawych i trafnych spostrzeżeń o Żółkowskim wypowiada w „Prawdzie" z r. 1882 Stanisław Krzemiński: „ewentualne ustąpienie Żółkowskiego — stwierdza krytyk — to usunięcie głównej kolumny teatru warszawskiego". Dochodzi do paradoksalnego wniosku, że ten jest „najznakomitszym w sztukach najgłupszych". Jest „magnetyzerem komizmu", który „zdołałby rozśmieszyć orszak pogrzebowy". Idąc za Bogusławskim, Krzemiński uważa, że „tuziny mizernych autorów zawdzięczają mu sławę i długie trwanie ich prac w repertuarze". Więcej nawet: Żółkowski ma wyraźny wpływ na komediopisarstwo polskie, bo „czar gry tego artysty pobudzał wielu naszych autorów scenicznych do tworzenia postaci dla niego". Powierzenie roli Żółkowskiemu zapewniało zwycięstwo sztuki na scenie [142]. We wspomnieniach pośmiertnych Edward Lubowski stwierdza, że

Żółkowski, który nigdy nie wyjeżdżał z Warszawy, nie ciekaw przypatrzenia
128 się scenom zagranicznym — co tylko takiemu krezusowi talentu uszło najzupełniej

bezkarnie — stwarzał przez nadzwyczajną intuicję artystyczną role w repertuarze obcym nie tylko znakomite, ale takie, że najwybredniejszy cudzoziemiec przyklasnąłby mu oczarowany i zachwycony [143].

W „Gazecie Polskiej" ogłasza również Wł. Bogusławski obszerne *Studium pośmiertne* o Żółkowskim. Analizuje tam szczegółowo „fizjognomię talentu" artysty. Zachwyca się estetyką jego sztuki, podkreśla, że znakomity aktor unikał wyrafinowanej charakteryzacji, opierając grę na działaniu i mimice oddającej prawdę. Był artystą twórczym, indywidualnym. Środki, którymi operował, pozwalały mu na precyzyjne ukazanie cech przedstawionej postaci, w której zawsze przebijała osobowość kreującego tę postać. „Dykcja, mimika, słowo, gest — któż nie wie, że to podstawy sztuki aktorskiej? Ale kto je z taką jak Żółkowski czcią pielęgnował, kto je z taką traktował powagą?" Poza dykcją równą Królikowskiemu, Żółkowski operował wspaniale mimiką, którą wypełniał luki w tekście, uważając, że „gest to podstawa słowa" [144]. Aleksander Rajchman, oddając hołd wielkiemu artyście, dał pełny obraz jego kreacji artystycznych:

Żółkowski był arcymistrzem typów, górując często nad twórcą pogłębieniem psychicznym i planem rysunku. Bez gry Żółkowskiego nie zrozumielibyśmy w poezji dramatycznej ambitnych karierowiczów cesarstwa, rubasznych despotów rewolucji, przejętych ważnością tradycji arystokratów. Giętkich służalców, ciężkich samolubów, spokojnych obłudników. Żółkowski poznał nas z galerią typów nałogowego pijaństwa i obłudnej dewocji, namiętnej ambicji i szlachetnej prostoty; środkami więc, jakimi rozporządza plastyka sztuki teatralnej, zapoznał z całą gamą ludzkich przywar, usposobień i odrębności.

Autor kończy artykuł z emfazą: „Żółkowski był pierwszym artystą świata, a zaszczyt posiadania tej wyjątkowej siły przypadł teatrowi polskiemu" [145].

Kilku krytyków zastanawiało się nad faktem, że Żółkowski stronił od postaci Molierowskich i Szekspirowskich (nieudany zresztą Poloniusz z *Hamleta* należał do wyjątków). Bogusławski wyrażał swoje zdziwienie, nie usiłując sprawy tej wyjaśnić. Kazimierz Kaszewski próbował znaleźć odpowiedź na zadane sobie pytanie, „czemuż on [Molier] Żółkowskiego nie skusił? Skąd ta wstrzemięźliwość wobec odwagi sił, które się same z całą szczerością uważały za mniejsze od niego?" — mając na myśli aktorów kreujących postaci Molierowskie: Rapackiego, Rychtera, Szymanowskiego. Stwierdzając, że Żółkowski nigdy na to pytanie sam nie odpowiedział, Kaszewski uważał, iż postaci Molierowskich komedii reprezentowały zespoły cech, które „nie leżały w naturze jego talentu". Natomiast

Postacie [które odtwarzał] stanowią po większej części pewne odmiany pewnych charakterów lub temperamentów, upośledzenia, dziwactwa, śmieszności, na tle dobrodusznym, a nawet [...] szlachetnym. [...] Był to człowiek kompletnie współczesny z natury i sposobu życia, odczuwający to tylko, co się koło niego działo, rozumiejący tylko, co najbliższe, tak że uwspółcześniał w grze to nawet, co by wymagało pewnego zabarwienia archaicznego [...]. Wszystkiemu temu przeciwne warunki znalazłby w postaciach Molierowskich [146].

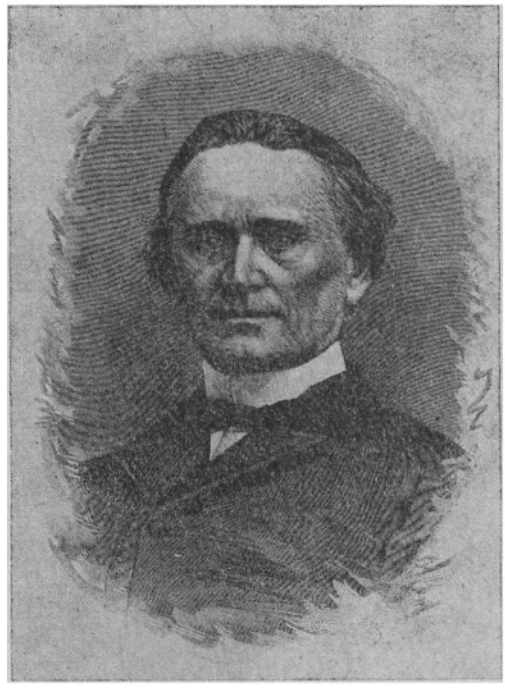
Józef Kotarbiński, oceniając i charakteryzując w 1887 r. aktorstwo Żółkowskiego, zgodny był pod tym względem z Kaszewskim, gdy pisał: „Talent szczery, samorodny, intuicyjny. Nie lubi artystycznych tradycji, stąd niechęć do Szekspira i Moliera". Nazwał Żółkowskiego „mistrzem prawdy i pracownikiem teraźniejszości", „mistrzem wesołości i śmiechu", który „w dzisiejszych posępnych czasach jest bardziej niż kiedykolwiek krynicą moralnego zdrowia" [147].

O ile Żółkowski kierował się przede wszystkim intuicją, o tyle Jan Królikowski, uznany za największego tragika polskiego swoich czasów, opierał sztukę aktorską na głębokim przemyśleniu i szczegółowej analizie tekstu, potrzebnej mu do odtworzenia postaci scenicznej. Jak zaznacza Wł. Bogusławski

Królikowski grywał wszystko: amantów czułych i charakterystycznych, salonowców sceptycznych, czarne charaktery, bohaterów melodramatu, a wszędzie towarzyszyły mu przymioty zapewniające dobrego rozumnego aktora: wypracowana dykcja, szczerość uczucia, młodzieńcza werwa, bystre wniknięcie w naturę przedstawianej postaci i zręczne wydobycie na wierzch najwybitniejszych jej rysów [148].

Znakomite operowanie głosem, nieskazitelna dykcja, talent konwersacyjny wiązały się u Królikowskiego z niezwykłą precyzją w pracy nad rolą i... z pewną tendencją do uwzniośleń w sposobie mówienia. Nie darmo Kotarbiński nazwał go „największym mistrzem żywego słowa w Polsce"; również Bogusławskiemu odpowiadał ten nieco podniosły styl gry, był bowiem przeciwny „zniżaniu nastroju dialogu do codziennych trywialności", przeciwstawiając się współczesnemu młodemu aktorowi, który kazał zapominać widzom, że znajdują się w teatrze. Takie „zapomnienie" nie groziło (!) ze strony Królikowskiego. Dykcję i „grę fizjonomii" poddawał artysta głębokiej refleksji i w ten sposób ustawiał swoich bohaterów. Tak zbudował postać Franciszka Moora ze *Zbójców* Schillera czy rolę Hamleta. Bogusławski, doceniając wielkość aktorstwa Królikowskiego w tym „filozoficznym" konstruowaniu postaci, wyraża jednocześnie pewien niedosyt odbiorcy: „widz rozbiera razem z Królikowskim, zamiast tworzyć za jego sprawą". Znika w ten sposób pełnia

44. Jan Królikowski



życia bohatera, pozostaje człowiek — mit. Hamlet staje się wspaniałym myślicielem, ale brak mu autentycznego życia, pozbawiony zostaje uczucia. Bogusławski uważa Królikowskiego za przedstawiciela dawnej szkoły, wyznawcę dualizmu nie uznającego jedności natury ludzkiej, nie uznającego „oddziaływania na siebie myśli i uczucia", wierzącego w bezwzględność zła i dobra. Taka postawa filozoficzna sprawia, że tworząc postać sceniczną „albo cały tonie w refleksji, lub się cały rozpływa w uczuciu". Drobiazgowe szukanie realiów, daleko posunięta precyzja techniki aktorskiej w ukazywaniu szczegółów, zasłaniały istotną prawdę, odzwierciedlającą zwykłą codzienność życia, a metoda „dochodzenia prawdy" w „błahej sytuacji dramatu mieszczańskiego, który stał się wykładnią współczesnej sztuki scenicznej, prowadzi do rozdźwięku między wielkimi środkami a małym celem", albowiem Królikowski „przerażać chce częstokroć tam, gdzie by tylko zaniepokoić wypadało; rozrzewniać pragnie, gdzie dość byłoby współczucia obudzić". Uzasadnienie sposobu gry Królikowskiego dokonane przez Bogusławskiego tłumaczyło wystąpienia krytyków zarzucających aktorowi zbytnią patetyczność w grze i tradycyjność aktorskiej szkoły. Stąd też — jak twierdzi Bogusławski — oceniać grę Króli-

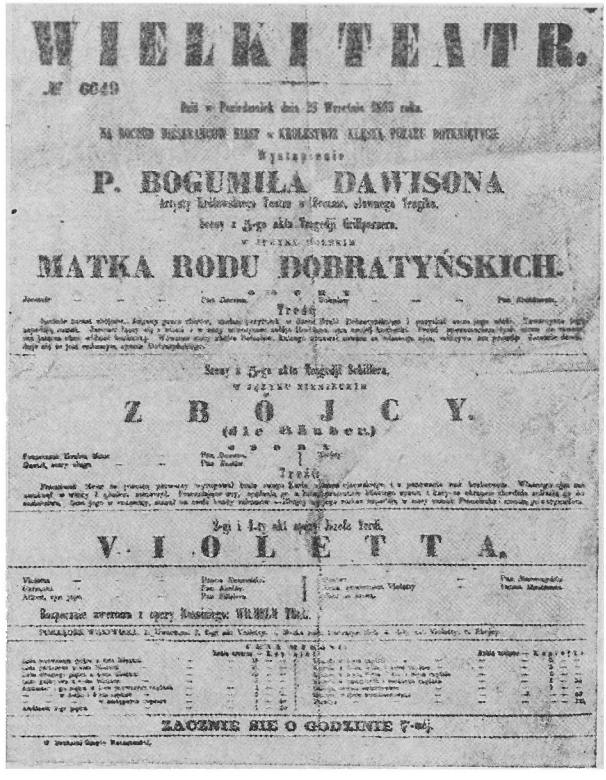
kowskiego należy nie według kryteriów współczesnych, lecz z perspektywy całej długoletniej jego działalności (od 1836 roku!), trzeba bowiem pamiętać o zasługach „jedynego dziś na naszej scenie przedstawiciela tragedii".

Niemały wpływ na styl gry Królikowskiego wywarł znakomity polski aktor, Bogumił Dawison, który osiągnął sławę za granicą, do kraju zaś przyjeżdżał tylko na występy gościnne. Łączyły go więzy przyjaźni z Królikowskim, który poświęcił mu w „Kłosach" z 1865 r. rozprawkę, analizując jego warsztat aktorski i przypominając trud własnej drogi twórczej. Oto jedno z zasadniczych spostrzeżeń dotyczących Dawisona: „Zanim dojdzie do tej, tak podziwianej przez publiczność doskonałości, czyli prawdy w grze swojej, ileż to pracy musi na zdobycie jej poświęcić" [140].

Do znakomitych kreacji Królikowskiego należał Franciszek Moor. Po-

45. Jan Królikowski jako Łatka w *Dożywociu* Fredry, Teatr Rozmaitości, 1865

46. Afisz teatralny z występów Bogumiła Dawisona w Teatrze Wielkim, 1865


WIELKI TEATR.

№ 6049

P. BOGUMIŁA DAWISONA

MATKA RODU DOBRATYŃSKICH.

Z B Ó J C Y.

(die Räuber.)

V. I O L E T T A.

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 7-mej.

stać tę ukazał warszawskiej publiczności w 1866 r. na swoim jubileuszu trzydziestolecia pracy artystycznej, w przedstawieniu składanym, grając w akcie piątym tragedii Schillerowskiej; po dwóch latach wystąpił w całym dramacie. Uczłowieczył postać Franciszka, uczynił go obłudnikiem, stwarzając w ten sposób własną, oryginalną koncepcję. Od Schillera przechodził do Szekspira, kreując w 1869 r. rolę Shylocka, bohatera *Kupca weneckiego*. I jego w pewnym sensie „ukształtował", czyniąc zeń „ludzką" postać. Grał też, jak wiadomo, Hamleta, widząc w nim myśliciela niezdolnego do konkretnych działań. Nie wszystkim się ta koncepcja podobała, co wywołało u artysty pewne zgorzknienie i zniechęcenie do ról Szekspirowskich, odmówił przeto występów w *Makbecie*, choć rolę miał wystudiowaną.

Jako reżyser w Rozmaitościach Królikowski wystawia w 1872 r. *Epidemię* Narzymskiego, gdzie kreuje obok Bakałowiczowej jedną z głównych ról, wykazując, że mimo zarzucanej mu tradycyjności gry — potrafi zna-

komicie interpretować postać ze współczesnej sztuki mieszczańskiej. Jednym ze szczytowych jego osiągnięć jest Wojewoda w *Mazepie* Słowackiego, granym w 1873 r. na własnym jubileuszu trzydziestopięciolecia pracy scenicznej, w obecności prezesa Muchanowa. Była to wielka manifestacja na cześć Królikowskiego, który i tym razem ujął odtwarzaną postać bardzo po ludzku, budząc współczucie dla Wojewody — cierpiącego ojca. „Ukazał starca zakamieniałego w mściwości i pysze", jak wspominał Kotarbiński. Użył zresztą do roli magnata-zawadiaki całego kunsztu i środków aktorsko-dykcyjnych, którymi dysponował. Różne powikłania natury osobistej, choroba, zawiści ludzkie wpłynęły pod koniec lat siedemdziesiątych na pewne jego odsunięcie się od warszawskiej sceny, ale publiczność uwielbiała swego tragika i domagała się jego powrotu, Modrzejewska zaś nie godziła się na występy gościnne bez udziału Królikowskiego. Gdy wrócił w 1879 r., by zagrać znów Franciszka Moora, „znakomitego tragika powitały grzmiące oklaski ze strony publiczności tłumnie zebranej" [150].

Ostatnią wielką kreacją Królikowskiego był Mefisto w *Fauście* Goethego, wystawionym 15 października 1880. Królikowski obdarzył go postawą filozoficzną, zabarwioną ironią, ale jednocześnie wyposażył zwinnością i żywym temperamentem. Był to diabeł „przemądry, wyrafinowany". W 1883 r. doczekał się Królikowski następnego jubileuszu — czterdziestopięciolecia pracy scenicznej — gorąco przyjmowany przez publiczność i kolegów, którzy go hojnie obsypali podarkami. Ostatnią jego rolą była postać Walerego w *Barkaroli* Gawalewicza. Życie zakończył we wrześniu 1886 roku, trzy lata przed Żółkowskim. Kotarbiński przyznawał, że Królikowski „posiadał [...] wielką sztukę ujarzmiania sali, narzucania publiczności stworzonej przez siebie postaci", łącząc w niej „emocjonalność gorącą i popartą kulturą samowiedzę". Podziwiano go, gdy mówił szeptem, był mistrzem deklamacji estradowej. Zachwycano się jego Rejentem w *Zemście* i Łatką w *Dożywociu*. Nieraz uzupełniał na scenie dodatkowymi rysami postać występującą w tekście dramatycznym. Tak właśnie ukształtował tytułowego bohatera sztuki *Montjoye* Feuilleta. „W tej roli — stwierdzał Kotarbiński — twórczość aktora stała się współrzędną z twórczością dramaturga". Królikowski był jedną z pierwszych polskich gwiazd na firmamencie aktorskim XIX wieku, on to „podniósł i uszlachetnił smak artystyczny naszego pokolenia" [151].

Mówiło się powszechnie, że jedynym następcą Królikowskiego w wielkich rolach tragicznych był Bolesław Leszczyński. Nie wszyscy krytycy podzielali całkowicie ten pogląd, a głównym przeciwnikiem Leszczyńskie-

go był Władysław Bogusławski. Leszczyński, należący pierwotnie do wędrownej trupy T. Chełchowskiego, występował w wielu miastach prowincjonalnych. W 1859 r. znalazł się w Wilnie, gdzie po zamknięciu polskiego teatru w 1864 przeniósł się na krótko do teatru rosyjskiego. W Warszawie, występując gościnnie w 1866 r., pojawił się bez powodzenia w Teatrze Wielkim, po czym znalazł się w zespole towarzystwa dramatycznego Anastazego Trapszy, z którym objeżdżał w ciągu trzech lat różne miasta polskie, by osiąść na dalsze trzy lata we Lwowie i grać tam od 1869 do 1872 roku za dyrekcji A. Miłaszewskiego. Następny etap jego pracy to teatr krakowski pod dyrekcją S. Koźmiana, skąd po wielu trudnościach zaangażowano go do Warszawy na miejsce Królikowskiego, który przeszedł na emeryturę. Pierwszy okres pracy Leszczyńskiego w Warszawskich Teatrach Rządowych trwał 9 lat (1873 - 1882). W ciągu następnych 3 lat grał kolejno: w Teatrze Polskim w Petersburgu u J. Teksla, potem w Krakowie, w zespole J. Puchniewskiego, J. Otrembowej i wreszcie znów w Warszawie, gdzie osiadł na stałe. Grał tu od 1885 r. do ostatnich lat życia, które zakończył w 1918.

Jedną z przyczyn ustąpienia w 1882 r. ze sceny warszawskiej były zadawnione animozje w stosunku do Wł. Bogusławskiego, z czasów gdy ten krótko pozostawał na stanowisku niefortunnego reżysera dramatu w Teatrach Rządowych. Bogusławski podkreślał często swoją nieprzychylność dla Leszczyńskiego, a w *Siłach i środkach...* wydanych w 1879 r. odsądził go niemal od czci i wiary, co nie przyszło mu z trudem, tym bardziej że nigdy przedtem nie chwalił zbytnio stylu gry Leszczyńskiego, przeciwstawiając mu aktorstwo Królikowskiego. Dopiero po latach złagodził swój sąd, gdy Leszczyński stał się głównym filarem dramatu polskiego na scenie warszawskiej i powszechnie uznano go za aktora wielkiej klasy. Jednakże nawet w okresie negatywnego osądzania aktorstwa Leszczyńskiego, Bogusławski przyznawał mu talent i akceptował bez zastrzeżeń jedną jego rolę — Szekspirowskiego Otella. Jeżeli widział, że Leszczyński, zdobywając powodzenie, zyskiwał sobie *vocem populi*, składał to na karb braku „wykształcenia artystycznego publiczności".

Nie odmawiając Leszczyńskiemu „talentu intuicyjnego", Bogusławski krytykował jednak tzw. „grę natchnioną, szkicową, psychologiczną", bo widział w niej niedostatek formy wypowiadania się, zlekceważenie środków aktorskich, wypływające z braku odpowiednich studiów i niedostatecznego przemyślenia roli. Zarzucał w ten sposób Leszczyńskiemu brak wykształcenia artystycznego i estetycznego. Aktor ten miewa według niego w grze „jedynie błyski, które dowodzą, że mglisto domyśla się pewnych

głębin charakterowych, że niewyraźnie odczuwa treść pewnych sytuacji, że przeczuwa efekta plastycznego piękna" [152]. Bogusławski dostrzega w Leszczyńskim tylko „materiał" na tragika. Przyznaje mu świetne warunki sceniczne — wspaniałą postawę, donośny głos, żywiołowy temperament. Te zalety aktorskie ukazane na scenie mogą „porwać chwilowo", ale nie przekonać, albowiem „trzeba wiedzieć, jak i gdzie tego wszystkiego użyć, ażeby w tych symbolach wyraził się stan duszy przedstawionego charakteru". Krytyk zarzuca aktorowi przede wszystkim niedostatek pracy nad sobą i poucza, że „kto chce talent swój doskonalić, ten sztukę ukochać musi miłością nie platoniczną, nie deklamacyjną, nie bezsilną, ale namiętnością energiczną, żywotną, płodną".

Bogusławski miał dużą wiedzę teatralną, znakomicie odczuwał scenę, umiał z wnikliwością analizować grę aktorską, ale w wypadku Leszczyńskiego rzeczywistość przedstawiała się nieco inaczej niż w opinii krytyka. Występ warszawski Leszczyńskiego w Teatrze Wielkim 30 grudnia 1868 zaprezentował już nieprzeciętne walory interpretacyjne w roli Karola Moora w *Zbójcach* Schillera. Przekonał warszawską publiczność, że aktor umie wniknąć głęboko w postać człowieka, który gardzi złem tego świata i potrafi mu się przeciwstawić. Lewestam uważał Leszczyńskiego za najlepszego odtwórcę roli Karola [153]. Uznano go za znakomitego wykonawcę zarówno ról bohaterskich, jak i pierwszych amantów. Kreację Otella oparł nie tylko na głębokiej analizie Szekspirowskiego tekstu, ale również na pilnej obserwacji gry murzyńskiego aktora Ira Aldridge'a, z którym jako Kassjo grał w zespole A. Trapszy w Lublinie, a także jako Bassano w *Kupcu weneckim*. Leszczyński stworzył jednakże koncepcję indywidualną, różniącą się od interpretacji wszystkich innych wykonawców pewnym umiarem i spokojem, który pozwolił mu na ukazanie postaci bardziej ludzkiej, majestatycznej, przeżywającej głęboko swój tragizm, prowadzący do gwałtownych wybuchów uczucia.

Wacław Szymanowski, oceniając jego grę, stwierdzał, że „natura tego artysty skłania go do efektów silnych, odlewających rolę jakby z jednej sztuki, a porzucających wszelkie wyrozumowane odcienie ornamentacji" [154]. Role Szekspirowskie dają Leszczyńskiemu wielkie pole do popisu, toteż na warszawskich scenach prócz Otella gra Petrucchia w *Poskromieniu złośnicy*, Benedykta w *Wiele hałasu o nic*, Makbeta, Antoniusza i króla Leara. Nie należy zapominać, że Leszczyński doskonalił swój warsztat sceniczny w Krakowie za dyrekcji Koźmiana, który „zdecydowanie zwalczał wszelkie improwizatorstwo w grze, żądał pamięciowego opanowania roli i wnikania w charakter postaci, tępił szarżę i opowiadał się za grą

skupioną, opanowaną" [155]. Ta nowa szkoła krakowska była znakomitą nauczycielką Leszczyńskiego, który opanował wybuchy temperamentu, ściszył głos i stonował grę. W roli Petrucchia wzbudzał zachwyt fantazją i brawurą, ale postać tę zbudował z konsekwentną myślą, by ukazać pod maską gwałtowności i zewnętrznego nieopanowania — ukryte uczucie do gnębionej złośnicy.

W pierwszym dziewięcioletnim okresie warszawskich występów Leszczyński grał dużo, bo prawie w 50 sztukach. Obsadzony był m.in. w tytułowej roli w *Mazepie*, grając z Modrzejewską, Królikowskim, Rapackim. Pozwoliło mu to niewątpliwie spojrzeć na postać Wojewody w wykonaniu Królikowskiego i pomogło stworzyć potem własną koncepcję tragicznego bohatera, którego kreował w drugim dziewięcioleciu występów warszawskich.

Leszczyński posiadał szerokie *emploi*, celując również w rolach repertuaru współczesnego, zarówno polskiego, jak i obcego. Grał w *Wicie Stwoszu* W. Rapackiego negatywną postać Steinbaurera, nie przybierając bynajmniej tradycyjnej maski, charakteryzującej „zło" od pierwszego wejrzenia. Umiał dozować przedstawiany charakter, oszczędnie wzbogacając rysy bohatera scenicznego i wzbudzając tym zainteresowanie publiczności. Kreował postaci oryginalne, wyprowadzone z własnej indywidualności twórczej, choć zawsze zgodnie z intencją autorską. Grając w sztukach Sarneckiego, Lubowskiego czy Zalewskiego umiał wcielać się w postaci charakterystyczne dla swojej epoki, ośmieszać „wyższe sfery" mieszczaństwa, interpretując zaś Strasza w *Rozbitkach* Blizińskiego, uczynił go nie tylko zabawnym pijaczyną, ale i gniewnym kpiarzem, rzucającym w oczy prawdę miejskiej arystokracji z rodu Czarnoskalskich.

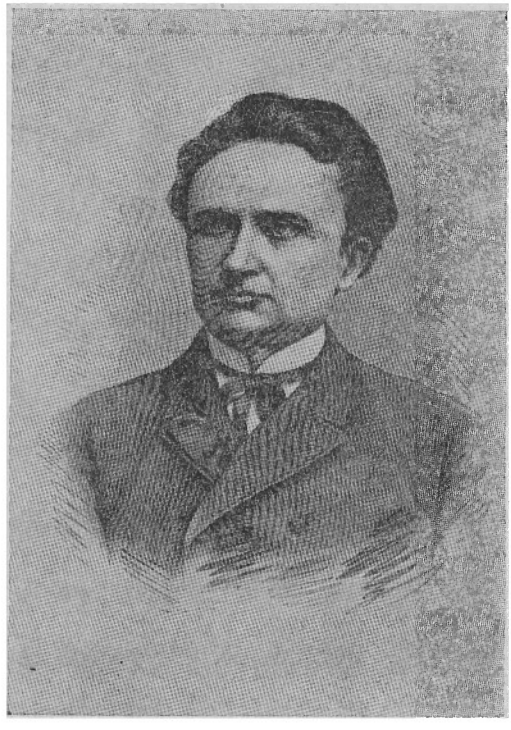
Ukazując swoich bohaterów, Leszczyński przemienił majestatyczność tragizmu dawnej szkoły aktorskiej na prostotę i bezpośredniość, wyrażającą ludzkie, powszednie cierpienie. Objawiało się to zarówno w sposobie mówienia, jak w geście i mimice aktora. Na tę zmianę stylu w stosunku do gry tradycyjnej zwrócił dość wcześnie uwagę Kotarbiński, który w 1872 r. podkreślał, że „Otello nie deklamował, ale mówił. Mimo to jednak, a raczej może dlatego, cały wybuch szalonej namiętności w scenie duszenia Desdemony był prawdziwy i potężny. Była chwila, w której zapomnieliśmy, że to scena. Artysta oddał to wszystko, wcieliwszy się w rolę całkowicie" [156]. Metoda Leszczyńskiego nie polegała na rozłożeniu roli na czynniki pierwsze i gruntownym studiowaniu oraz scalaniu tych elementów, lecz na ogarnięciu całokształtu postaci i przedstawieniu jej według własnego, indywidualnego odczucia i zrozumienia, środkami, które mu

się same narzucały. Były to niewątpliwie przejawy nowego spojrzenia na sztukę aktorską, która wiązała się z nowoczesnym dramatem realistycznym, wymagającym innego stosunku aktora do dramatycznego tekstu.

Leszczyński na łamach „Kuriera Warszawskiego" (nr 12 z 1880 r.) upomniał się o sprawiedliwość, widząc w recenzjach Bogusławskiego tendencyjną, pełną żółci krytykę swojego aktorstwa. Nie zyskał jednak wiele i mimo sukcesów lubelskich (podczas gościnnych tam występów), w 1882 roku opuścił na kilka lat scenę warszawską — pod presją nieprzejednanego prezesa Gudowskiego, który go oskarżał o zerwanie kilku przedstawień. Znalazł się wtedy w Petersburgu i w zespołach objazdowych. Zaangażowany z powrotem w 1885 r. do Teatrów Rządowych, stał się pierwszym tragikiem i komikiem sceny polskiej, w momencie, gdy Królikowskiego — a po kilku latach i Żółkowskiego — zabrakło już w teatrze. Występował w wielu sztukach, grając różnorodne role, zarówno tragiczne, jak i komediowe. W tym też okresie, w sezonie 1886/87, objął rolę Wojewody w *Mazepie*, stwarzając nową koncepcję postaci, różniącą się zasadniczo od interpretacji Królikowskiego. Z nieszczęśliwego, złamanego bólem ojca, z nieugiętego zazdrośnika, uczynił dumnego magnata, którego działaniem kierowała rodowa pycha. Warunki fizyczne i głosowe Leszczyńskiego sprzyjały takiemu ukształtowaniu roli, która stała się najbliższa atmosferze całego dramatu, osnutego na kanwie historii. Dalsza działalność aktorska Leszczyńskiego potwierdziła wszystkie cechy jego talentu i umiejętności, toteż odbierał hołdy zarówno na scenach warszawskich, jak i na terenie całego kraju w czasie licznych występów gościnnych.

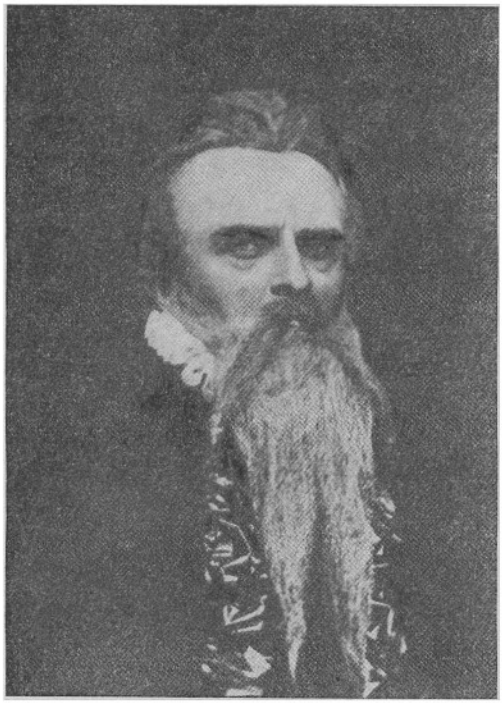
Przez szkołę Koźmianowską przeszedł również Wincenty Rapacki (ojciec), który po przeszło miesięcznym pobycie w Warszawie na wiosnę 1869 roku i po wielu gościnnych występach został ściągnięty przez Muchanowa z Krakowa na stałe do stolicy Królestwa w r. 1870. Niewiele młodszy od Bolesława Leszczyńskiego, którego teściem został później, stał się również jednym z głównych filarów sceny warszawskiej. Grał jeszcze po pierwszej wojnie światowej (zmarł w 1924), otoczony sławą wielkiego aktora polskiego. Do wielkości doszedł nie od razu. Władysław Bogusławski, pamiętając o przykrościach, jakich doznał od aktorów w okresie swojej krótkiej władzy reżyserskiej, nie szczędził w *Siłach i środkach* zarzutów, stawianych m.in. aktorstwu Rapackiego. Jako „biegły" w swoim zawodzie krytyk, umiał jednak dostrzec charakterystyczne i nowatorskie cechy gry Rapackiego, z którymi nie mógł się jednak pogodzić, pozostając wyznawcą tradycyjnego stylu.

47. Wincenty Rapacki



Pan Rapacki — pisze Bogusławski — jest realistą, na posługę zaś realizmu swego ma bystry dar spostrzegawczy, wydobywający przede wszystkim na wierzch w przedstawionej postaci silną stronę charakterystyczną. Obdarzony niezwykłą zdolnością obmyślenia kostiumu i ogarnięcia drobnych szczegółów w postawie, w ruchach, artysta z talentem rodzajowego malarza dopełnia tymi zewnętrznymi akcesoriami doskonałość maski, w której wykończeniu równego sobie na naszej scenie nie ma. Powierzchowna fizjonomia postaci z repertuaru p. Rapackiego zdaje się streszczać i odbijać wewnętrzną, duchową fizjonomię charakterów, z wiernością czarodziejskiego zwierciadła [157].

Tymi słowami Bogusławski ujął niezwykle trafnie sylwetkę aktorską Rapackiego, doceniając jego walory. Krytyka raził jednak „głos suchy" aktora, „gminność" nieporządnej, nieestetycznej dykcji, nadającej się tylko do pewnych ról, które wymagają „szlafrokowej swobody". Zarzucał mu, że swoim sposobem gry stwarzał „złudzenie" — zamiast istotnego dla sztuki aktorskiej „przedstawienia". „Realna prostota, pospolitość" nie zadawalały recenzenta, albowiem brakowało w grze Rapackiego jakiejś uestetycznionej aktorskiej transformacji tych zjawisk, które bezpośrednio



48. Wincenty Rapacki jako Książę Alba w *Egmoncie* Goethego, Kraków 1867

czerpał z życia codziennego. Bogusławski nazwał to brakiem poezji w interpretacji artysty. Drażnił go fakt, że Rapacki nie upiększał, nie uszlachetniał przedstawianych postaci, pozostawiał je niesympatycznymi, śmieszność łączył z ich ujemnymi cechami, nie czynił swych bohaterów „pociesznymi", dobrodusznymi. Toteż za najlepszą rolę Rapackiego Bogusławski uważał Vauclina w *Safandułach*, którego z natury rzeczy nie można było ani wybielić, ani uwznioślić. Rapacki pokazał go takim, jakim być musiał. Naturalność i prostotę artysty krytyk nazwał manierą. a w grze jego odczuwał chłód, który miał się udzielać publiczności. W rysach i charakteryzacji Rapackiego widział coś zwierzęcego, okrutnego, co najmniej „naturalnego": w Jagonie z *Otella* — „wybornie podchwyconą fizjonomię lisa"; w Wurmie z *Intrygi i miłości* — „pełzającego robaka zgodnie z etymologią nazwiska", w Janie Kazimierzu z *Mazepy* — „pospolitość w królewskie przybraną szaty". Niepokoiły go owe „zbiory fotografii scenicznych", nie przetworzone na „wyższy stopień" sztuki aktorskiej, czego się zawsze domagał. W Skąpcu i Świętoszku Rapackiego zobaczył karykatury ludzkie, pokrewne postaciom farsowym i ocenił te

kreacje jako kompletnie „chybione". Wreszcie w konkluzji stwierdził, że „talent pana Rapackiego z natury swojej do sympatycznych nie należy".

Jeszcze w okresie gościnnych występów w Warszawie w 1865 Maria Faleńska pisała do Estreicherów: „Pana Rapackiego poznaliśmy z przyjemnością, w powierzchowności jego i rozmowie znać już znakomitego artystę, zanim go się na scenie widziało". Zdołała też zaobserwować, że intrygi teatralne, obawa konkurencji i liczne inne trudności z zaangażowaniem i obsadzeniem w roli spotykają tu nowo przybyłego aktora: „Jeśli na jedną sztukę nie zgadza się cenzura, to na drugą znowu nie pozwalają względy należne Królikowskiemu, którego własnością wyłączną zdaje się być każda rola przez niego grywana" [158].

Na podstawie charakterystyki dokonanej przez Bogusławskiego i jego nieprzychylnej nawet oceny gry Rapackiego łatwo wyobrazić sobie styl kreacji scenicznych tego aktora, który niewątpliwie sięgnął po nowe środki, pozwalające mu na ukazanie „ludzkiego oblicza" swoich bohaterów, nie zawsze sympatycznego, nigdy upiększonego, ale tym bliższego prawdy. Służyły mu do tego celu różne sposoby; słynął ze znakomitej charakteryzacji, nie obawiał się pewnych wulgarności w mowie i w ruchach, tworzył na scenie postać, którą znało się z życia. Rapacki sam stwierdzał, że jest przedstawicielem gry realistycznej. „To nazywa się studiować rolę — notował Stefan Żeromski o postaci Jana Kazimierza odtworzonej przez Rapackiego — by widz znał na wylot kreację, a ujrzał w niej tysiąc nowych a prawdziwych szczegółów. Są nimi ruchy, gesta [...]" [159]. W swoich zainteresowaniach literaturą dramatyczną Rapacki wykazywał również skłonności w kierunku sztuki naturalistycznej. O Ibsenie pisał: „To potężny talent, głęboki. Umie wybornie patrzeć w serce ludzkie. Technika znakomita. Dramat ten [*Podpory społeczeństwa*] wybornie godzi satyrą i w nasze społeczeństwo. [...] Ot, to mi się nazywa chwycić jakieś choróbsko społeczne i pokazać na scenie całą jego ohydę" [160].

Działalność reżyserska Rapackiego potwierdzała dążenie do szukania nowych dróg dla realizacji scenicznych. Powołany w r. 1875 na reżysera dramatu i komedii, którą to funkcję pełnił półtora roku, starał się w miarę możności wpłynąć na wprowadzenie wartościowych, szczególnie nowych, polskich pozycji repertuarowych. Między innymi zrealizował na scenie własny dramat — *Wit Stwosz*. Sztuka, co prawda, „nosiła piętno retorycznego stylu schyłkowej doby romantyzmu w Niemczech", jak stwierdzał Kotarbiński, ale wystawiono ją „z nie znaną dotąd starannością, a nawet przepychem, z dobrym opracowaniem ruchu mas ludowych, jak-

49. Scena zbiorowa z II aktu premierowego przedstawienia *Wita Stwosza* Rapackiego, Teatr Wielki, 19 kwietnia 1875, rys. J. Maszyński

by przeczuwając późniejszą metodę meiningeńską [...] Słowem, teatr warszawski zdobył się na bogatą, malowniczą i ruchliwą wizję wskrzeszonego życia mieszczaństwa w Niemczech z epoki późniejszego gotyku" [101].

Teatr warszawski w okresie pozytywizmu na ogół nie wykazywał tendencji do nowatorstwa. Nie dorównywał pod tym względem literaturze, choć pisarze chcieliby w nim widzieć głosiciela nowych idei społecznych. Niełatwo odstępował od starych konwencji, zarówno w zakresie metod gry, jak scenografii czy kostiumów wyciąganych z lamusa teatralnego, nie zmieniała się też długo rola reżysera, który słabo ingerował w tworzenie jakiejś zwartej koncepcji sztuki, ograniczając się do przygotowania scenerii z myślą, aby gwiazdy aktorskie mogły w pełni zabłysnąć na scenie. Tym bardziej więc należy uznać niemałe zasługi Rapackiego, który chciał wyzwolić scenę warszawską ze stanu bezwładu, czyniąc próby przełamania starej konwencji scenicznej. Na przykładzie własnej sztuki pokazał zadania nowoczesnego aktora, w czym osiągnął największy sukces. Nie miał już takich możliwości w dziedzinie reżyserii, choć i tutaj starał się wprowadzić pewne zmiany. Względy repertuarowe hamowały oczywiście możliwości rozwoju warszawskiego teatru. Niewiele tu pomogła Rapac-

kiemu jego twórczość dramatyczna, nie wyróżniająca się wyższą rangą artystyczną ani nowoczesnością wśród tylu innych utworów wprowadzanych na warszawską scenę; zresztą do 1890 roku jedynie *Wit Stwosz* spośród kilkunastu jego sztuk ukazał się w Warszawie. W późniejszych latach swojej działalności Rapacki usystematyzował własne poglądy na sztukę aktorską w wielu pismach, z których *Sto lat sceny polskiej*, wydane po śmierci autora, zasługuje na największą uwagę.

Obok tych przewodnich gwiazd wielu innych aktorów błyszczało swym talentem na firmamencie warszawskim. Byli wśród nich ci, którzy wybili się już dawniej, a na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kończyli artystyczną karierę, byli także ci, którzy dopiero stawiali pierwsze kroki w teatrze lub też krócej wytrwali w zawodzie aktorskim, ustępując ze sceny ze względów osobistych. Byli też i tacy, którzy na krótko, częstokroć gościnnie, ukazywali się na warszawskich scenach, przybywając z Krakowa, Lwowa lub Wilna. Do kończących już wówczas karierę sceniczną należał Ludwik Panczykowski. Kotarbiński widział w nim „pierwszego zwiastuna realizmu", uważając, że „artyzm Panczykowskiego polegał głównie na trafnym, nawet na drobiazgowym uchwyceniu cech i rysów zewnętrznych, rodzajowych, maski, kostiumu, gestu, intonacji, grymasu twarzy" [162]. Ostatnią jego rolą, trzy lata przed śmiercią, był w 1868 roku Dyndalski w *Zemście* Fredry.

Salomea Palińska, od r. 1868 żona krytyka teatralnego, Józefa Keniga, przybyła z Wilna i występowała w Warszawie od r. 1850. Uważano ją za znakomitą poprzedniczkę Modrzejewskiej. Wyprzedziła wielką aktorkę w roli Adrianny Lecouvreur oraz Amalii w *Zbójcach*. Do znakomitych jej kreacji zaliczano Serafinę w sztuce Sardou, którą zakończyła swoje występy we wrześniu 1873 roku, zaledwie miesiąc przed śmiercią. „Siła dramatyczna, szczerość i żar uczuciowy" cechowały jej aktorstwo [163]. Do czołowych aktorek przed Modrzejewską zaliczano również Wiktorynę Bakałowiczową, siostrę Władysława Szymanowskiego. Na scenie Teatru Rozmaitości ukazała się w r. 1852. Odeszła z teatru pod koniec września 1874, grając prawie do ostatnich dni życia. Była „pierwszą naiwną", postaci papierowe „umiała znakomicie przetwarzać na [...] żywe, pełne artystycznej ułudy". Wśród jej ról charakterystycznych do najlepszych należała Pawłowa z *Marcowego kawalera* Blizińskiego; grała ją „z wdziękiem, szykiem, elegancją". Doryna w *Świętoszku* w jej wykonaniu stanowiła „arcydzieło sprytu, wesołości i ironii". Kotarbiński zaliczał do najwybitniejszych kreacji Bakałowiczowej role charakterystyczne Zenobii Skalińskiej w *Pozytywnych* Narzymskiego i panny Rozalii Forbac w *Safandułach* Sardou:

„W tych dwóch kreacjach stała się aktorką na wskroś obiektywną, realistyczną, oparła się na obserwacji wyzyskanej w kierunku typowym" [164].

Za jedyną godną jej następczynię uważano Romanę Popiel, z którą grała w r. 1871, występując w męskiej roli Leona w *Grzeszkach babuni* M. Honorégo. F. H. Lewestam stwierdził, iż „niezrównany wdzięk towarzyszył obojgu, choć samo się znowu przez się rozumie, że więcej wykonania, a zarazem mistrzostwa było w trudniejszej roli młodzieńca — oddanej przez taką artystkę, jak Bakałowiczowa" [165]. Romana Popiel występowała w Warszawie przez dziesięć lat, od 1870 do 1880 roku. W r. 1881, po wyj-

50. Wiktoryna Bakałowiczowa w roli Tekli w *Okrężnym* Korzeniowskiego, po r. 1862

51. Romana Popiel, 1879

ściu za mąż za Wandalina Święckiego, grała już krótko. 28 maja odbył się jej ostatni występ w *Gałązce heliotropu* Asnyka w Rozmaitościach, gdy miała zaledwie 33 lata. Nieodnowienie z nią kontraktu oraz względy rodzinne powstrzymały ją od dalszych występów. Adam Grzymała-Siedlecki, pomny jej wielkiej sławy i popularności, usiłował namówić ją jako kierownik literacki Teatru Rozmaitości w sezonie 1914/15 do odegrania roli starej pani Jowialskiej, jednak lekarz zabronił sześćdziesięciopięcioletniej artystce występów scenicznych [166].

Romana Popiel, zwana popularnie Popielką, objęła repertuar po Bakałowiczowej. Miała ona prasę prawie zawsze pochlebną, a najczęściej pełną entuzjazmu. Była aktorką powszechnie lubianą i cenioną. W „Niwie"

52. Maria Wisnowska

i w „Gazecie Polskiej" chwalił ją Sienkiewicz, w „Tygodniku Ilustrowanym" Kaszewski; Noskowski i Lubowski wypowiadali o niej słowa pełne zachwytów. W tymże czasopiśmie w późniejszych latach Władysław Bogusławski wymieniał Popielównę w równym rzędzie z Żółkowskim i Rapackim jako znakomitych odtwórców „wyższej komedii". Józef Kotarbiński w „Przeglądzie Tygodniowym", a potem w książce o *Aktorach i aktorkach* wysoko ocenił jej sztukę, stwierdzając, że postaci niewiniątek i podlotków „podniosła świetnie Popielówna wdziękiem, poezją i artyzmem w swoim rodzaju niedoścignionym". W roli Klary ze *Ślubów panieńskich* „akcenta naiwnej szczerości brzmiały zniewalająco". Interpretowała też „po mistrzowsku" role w komediach Paillerona (*Iskierka*) i sztukach Sardou. Wreszcie Kotarbiński tymi słowy scharakteryzował jej aktorstwo: „Czarodziejstwo sztuki Popielówny polegało na tym, że kreacje zewnętrznie urocze, pociągające, pełne wdzięku, przepojone były życiem wewnętrznym i koronkowo wykonane" [167]. Pod koniec jej występów sprawozdawca „Kuriera Ilustrowanego" stwierdził, że „jest ona nie tylko ozdobą sceny, ale, co stokroć ważniejsze, jedną z jej podpór najgłówniejszych i najniezbędniejszych" [168], Modrzejewska zaś w swoich pamiętnikach wyraziła nastę-

pujące zdanie o Popielównie: „Była ona najlepszą naiwną spośród wszystkich, jakie widziałam kiedykolwiek na jakiejś scenie [169].

Role po Popielównie objęła w Rozmaitościach Jadwiga Czaki po udanym debiucie w dwóch komediach w Teatrze Letnim, po czym pod koniec 1879 r. znalazła się w zespole aktorskim Teatrów Rządowych, występując do r. 1903. Dzięki swej filuternej naiwności i osobistemu wdziękowi zyskała sobie duże powodzenie, szczególnie u młodzieży. Rywalizowała z nią Maria Wisnowska, która w 1881 została zaangażowana do Teatrów Rządowych. Ostatni jej występ w końcu czerwca 1890 roku w sztuce K. Zalewskiego *Oj, mężczyźni, mężczyźni* odbył się trzy dni przed jej tragiczną śmiercią; aktorka została zastrzelona przez nieszczęśliwie w niej zakochanego rosyjskiego oficera huzarów. Wisnowska miała wśród publiczności młodszej generacji nie mniej adoratorów niż Jadwiga Czaki; „wisnowszczycy" i „czakiści" urządzali gorące owacje swoim uwielbianym aktorkom. Stanisław Rzętkowski, oceniając grę Wisnowskiej w *Pojedynku u Ninon*, wystawionym w 1887 r. w Teatrze Letnim, donosił, że „mówi [ona] głosem pieszczotliwym, tańczy ślicznie, a śpiewa z akcentem eleganckiej szansonistki" [170] — nic więc dziwnego, że szybko zdobyła sobie widzów i słuchaczy. Natomiast Żeromski w swoim *Dzienniku* 27 października 1888 surowo skrytykował Wisnowską, grającą rolę Ofelii w *Hamlecie*: „Ta sroka głupia w scenie obłąkania kokietowała oczami oficerów z pierwszego rzędu krzeseł, grała wszystko naiwnie, głupio naiwnie, tak, że najobskurantniejszy widz nie zdołałby pojąć, dlaczego by właściwie ta pensjonarka miała dostawać obłędu. Wisnowska jako Ofelia była parodią Szekspira" [171].

Helena Modrzejewska również miała godną następczynię w rolach tragicznych. Była nią Maria Deryng, córka Emila, reżysera Teatrów Rządowych w latach 1876 - 1878. Po lwowskich sukcesach Derynżanka zadebiutowała na scenie Teatru Letniego w 1875 roku jako Małgorzata w *Fauście* Goethego (w V akcie) i zaangażowana została w lipcu roku następnego do Teatrów Rządowych, rozpoczynając swe występy rolą Ludwiki w *Intrydze i miłości* Schillera. Od tej pory powierzano jej wiele ról po Modrzejewskiej, które kreowała do początków r. 1883, po czym, poślubiwszy Bogumiła Colonna-Walewskiego, usunęła się ze sceny.

Był to talent dużej miary, co potwierdzają liczni recenzenci. Bogusławski w *Siłach i środkach*, a więc po trzech latach pobytu Derynżanki na warszawskiej scenie, analizuje jej sztukę, wykazując różnicę w interpretowaniu tych samych ról przez obie artystki. Przyznaje Derynżance nieprzeciętny talent, wytyka jej jednak błędy, zestawiając ją z Modrzejew-

ską. Lojalnie stwierdza, „że podstawą talentu panny Deryng jest zapał i siła — to jest to, czego nie dostawało Modrzejewskiej, że artystka posiada na posługę tego zapału, tej siły, głos wspaniały — którego natura odmówiła Modrzejewskiej", i dochodzi do wniosku, iż jej sztuka sceniczna ma wiele ekspresji, ale postaciom kreowanym brak wyraźnej koncepcji psychologicznej. Gra jej „przedstawia się najczęściej jak dzika, groźna, wulkaniczna okolica". Najmocniejszą stroną jej aktorstwa jest piękny, modulowany głos, którym znakomicie potrafi władać i którym się często upaja, tracąc w ten sposób równowagę między brzmieniem słów a gestem scenicznym. Takie ujęcie roli wpływa na „zaniedbanie strony psychologicznej". Derynżanka olśniewa swą grą, ale widz nie dostrzega przedstawianej postaci, a stąd wypływa dalszy wniosek, że „panna Deryng porywa często, nie przekonywa nigdy". Może dlatego do nieudanych jej ról zaliczano Marię Stuart Słowackiego i Cudzoziemkę Dumasa. Konkludując, Bogusławski uważa wyjazd Modrzejewskiej „za stratę nie tylko dla sceny, ale i dla panny Deryng, która dopiero przy takiej artystce stać by się mogła tym, czym być powinna i do czego natura trwałe, niezachwiane dała jej podstawy" [172]. Obserwacje i uwagi Bogusławskiego, może zbyt ostro sformułowane, były niewątpliwie trafne, krytyk uchwycił bowiem zasadnicze cechy temperamentu i różnice w interpretacji ról u obu artystek. Jeszcze w tym samym roku 1879, mimo krytycznych uwag, zachwycał się Desdemoną w wykonaniu Derynżanki, wysoko cenił jej Julię, wreszcie zaznaczył, że „Panna Deryng godzi wszystko skromnością dykcji i gestykulacji, dystynkcją postawy i obejścia i tą wybornie pochwyconą wstydliwością uczucia, poza którą wzrok musi odgadnąć duszę szlachetną i nieskalaną błędem" [173].

Sukces Derynżanki na scenie warszawskiej był tym świetniejszy, że porównywana zawsze z największą gwiazdą scen polskich i amerykańskich, wytrzymała konkurencję we wszystkich prawie rolach, przy czym — trzeba to przyznać — nie tylko nie naśladowała Modrzejewskiej, ale była inna, narzucała cechy własnej indywidualności kreowanym postaciom.

Derynżanka miała także swoją kontynuatorkę sceniczną w osobie Heleny Marcello, która występowała początkowo w teatrach prowincjonalnych, w ogródkach, a także w Krakowie i Lwowie, w Warszawie zaś zadebiutowała w końcu roku 1879, po czym została przyjęta do zespołu Teatrów Rządowych; grała do r. 1923. Kreowała role liryczne i tragiczne, m.in. Desdemonę, Adriannę Lecouvreur, Amalię w *Zbójcach*. Bogusław-
 ski, oceniając jej piękny głos, uważał ją za „wcielenie tragizmu", choć

zaznaczał, że „patos pani Marcello jest sztucznie zaszczepiony na bujnie rozrośniętym a dziczejącym już dramacie mieszczańskim" [174].

Warto też wspomnieć o Aleksandrze Rakiewiczowej, siostrze Bolesława Ładnowskiego, która zadebiutowała w Teatrze Rozmaitości jeszcze w roku 1858; zaangażowana do zespołu, grała role tragiczne z dużym powodzeniem, po ukazaniu się jednak Modrzejewskiej na scenach warszawskich gwiazda jej zbladła, występowała też coraz rzadziej, pochłonięta życiem rodzinnym. W 1878 r. kreowała rolę Lady Makbet, którą powtarzała przez kilka lat. W 1884 W. Bogusławski przyznawał, iż „jej pięknemu głosowi, jej dykcji jędrnej, jej masce tragicznej zawdzięczał widz, że nie zapomniał o atmosferze, w jakiej się straszny dramat odgrywa" [175]. Tragizm aktorki, jak stwierdza Kotarbiński, nacechowany był szlachetną powagą i „dużym poczuciem estetyki", choć brak mu było siły. Krytyk uważał jednak, że artystka zmarnowała talent, zaniedbując pracę nad doskonaleniem swojej sztuki [176]. Rakiewiczowa w późniejszych latach swojej kariery ukazywała się w rolach tragicznych matron i starszych heroin.

Poza aktorkami kreującymi czołowe role przewinęło się przez warszawską scenę wiele wykonawczyń ról drugoplanowych. Były to w większości tak zwane aktorki „użyteczne", grające role charakterystyczne, komiczne, ukazujące się na scenie jako subretki, guwernantki, pensjonarki, a później stare panny, ciotki, stryjenki. Wśród tych, które występowały już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych na scenach warszawskich, należy wymienić dwie siostry: Walerię Łapińską-Niewiarowską i Marię Łapińską-Nowakowską, a także Sabinę Figarską i Józefę Mazurowską, która na scenie warszawskiej obchodziła trzy jubileusze pracy artystycznej: trzydziestopięciolecia w 1880 roku, po dziesięciu latach czterdziestopięciolecia i wreszcie pięćdziesięciopięciolecia w 1900; obok nich — Aleksandrę Gilską, Teofilę Ostrowską i zaledwie kilka lat na scenie warszawskiej grające: Emilię Borawską z Wilna oraz Wandę Urbanowiczową, po r. 1870 oglądaną na scenie lwowskiej, a także Magdalenę Micińską, która w tymże roku znalazła się w zespole dramatu Teatrów Rządowych.

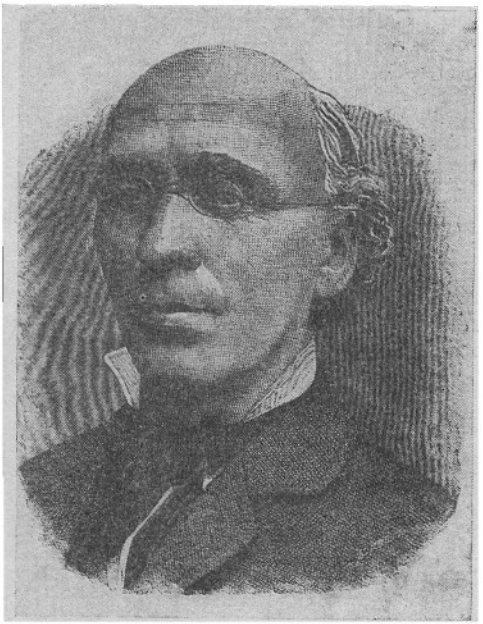
Dodajmy jeszcze kilka wybitniejszych nazwisk młodszych aktorek, które dopiero w latach osiemdziesiątych weszły na warszawską scenę i tam zaczęły rozwijać swoje talenty. Do nich należała Aleksandra Lüdowa, pełna wytworności i wykwintu w rolach salonowych dam. Zdaniem Wł. Bogusławskiego Lüdowa „nie przestanie zachwycać elegancją tonu konwersacyjnego, delikatnym ostrzem dowcipu i zawsze niepokalaną czystością dykcji, mogącą służyć za mistrzowski przykład wielu nieopierzonym dzier-

latkom, którym już w gnieździe szkolnym za ciasno" [177]. W tym samym, 1880 roku, zadebiutowała jako Klara w *Ślubach panieńskich* Honorata, córka Wincentego Rapackiego, późniejsza żona Bolesława Leszczyńskiego. Wstępując na scenę miała zaledwie 16 lat i talent jej dopiero zaczął się rozwijać. Po nieco wcześniejszym debiucie zaangażowana została w tymże roku do warszawskich Teatrów Rządowych Zofia Lebrun, która już w r. 1886 zeszła ze sceny. Sprawozdawca EMTA uważał, że role typu „kokieteryjnego, konwersacyjnego i lirycznego" powinny po niej objąć Lüdowa, Leszczyńska, Noiret i Mirecka [178].

Zofia Noiret była zaliczana do aktorek utalentowanych. Weszła do zespołu warszawskiego w r. 1885 i została w nim do 1894. Grała duże role, zdobywając sobie powodzenie jako Livia Quintilla w dramacie S. Rzętkowskiego, a także Amalia w *Zbójcach*, Kordelia w *Królu Learze*. Autor kroniki teatralnej w EMTA donosi, że Noiret „rozporządza szczerością serca, temperamentu i namiętnego polotu, obok dykcji silnie akcentowanej" [170]. Maria Mirecka, występująca w zespołach lubelskich, jak również w ogródkach, znalazła się na stałe w Teatrach Rządowych w 1878 r. i grała tu przeważnie role epizodyczne. Do młodego pokolenia uzdolnionych aktorek należała też Maria Sznage, debiutująca z powodzeniem w 1884 r., zaliczona w poczet warszawskiego zespołu w dwa lata później, od roku 1891 aktorka lwowska. W sezonie 1886/87 rozpoczęła karierę na warszawskiej scenie rządowej Wanda Barszczewska, a także osiemnastoletnia Irena Trapszo, pochodząca ze znanej rodziny aktorskiej. W tym też czasie zaangażowano z teatrów prowincjonalnych Wilhelminę Bauman do przedstawień farsowych; debiutowała z powodzeniem jako Kamilla w *Żołnierzu królowej Madagaskaru*. Teatry prowincjonalne i ogródkowe zasilały zresztą obficie sceny rządowe, do których ściągano wyróżniających się talentem aktorów.

Wśród mężczyzn znalazło się również wielu, których nazwiska zapisały się trwałymi zgłoskami w dziejach teatru polskiego. Niektórzy spełniali kilka funkcji, będąc jednocześnie aktorami, reżyserami, pedagogami lub autorami utworów scenicznych. Do takich należał przede wszystkim Józef Rychter. Jako aktor występował w Warszawie w latach 1845 - 1867, reżyserem był w sezonie 1865/66. Jak twierdzi Kotarbiński, „miał intuicję psychologiczną, skojarzoną z bardzo żywym poczuciem polskiej tradycji", grał „ze staropolskim zacięciem i animuszem", toteż „uwydatnił typowe rysy wiejskiego szlachcica, który po upadku politycznym Polski zasklepił się w błogiej ciszy, w wygodach epoki pańszczyźnianej i śpiączki ducha narodowego" [180]. Nic więc dziwnego, że był znakomitym wykonawcą

53. Józef Rychter



przede wszystkim postaci Fredrowskich, jako Cześnik z *Zemsty*, Radost ze *Ślubów panieńskich*, Jowialski, a także Pan Benet, Geldhab czy Łatka z *Dożywocia*. Ostatnią jego rolą przed opuszczeniem Warszawy był w 1867 r. Radost w *Złotym młodzieńcu* Stanisława Bogusławskiego. W latach 1871 - 1884 przyjeżdżał na gościnne występy, grając w sztukach Moliera, Szekspira i wielu innych.

Władysław Bogusławski wysoko oceniał sztukę aktorską Rychtera i uważał, że kreowane przez niego postaci komediowe skłaniają się ku dramatyczności. Rychter potrafił bowiem pogłębić psychologicznie swoich bohaterów, dostrzegając w ich maskach komicznych ludzkie cierpienie. W 1884 roku krytyk pisał z żalem, że „Rychter tuła się od lat kilkunastu po scenach: krakowskiej, lwowskiej, poznańskiej, tu reżyserując, tam dyrektorując, ówdzie ucząc i kształcąc młodych aktorów, tylko warszawska scena, której w ciągu tylu lat był ozdobą, widzi go najrzadziej i to w charakterze gościa" [161]. Bogusławski podkreślał ogromne zasługi Rychtera jako reżysera-nauczyciela młodych aktorów: „Kto widział Rychtera prowadzącego próbę, dającego wskazówki aktorom [...] ten mógł ocenić ważne usługi, które artysta oddać może jako instruktor" [182]. Dlatego też wobec braku szkoły dramatycznej, w trosce zwłaszcza o poprawę dykcji aktorów, proponował Rychtera na opiekuna-instruktora sceny Teatru Ma-

54. Józef Rychter jako Cześnik w *Zemście* Fredry, Teatr Rozmaitości, 1866

łego, która „powinna by być praktyczną szkołą, przygotowującą aktorów większym, poważniejszym scenom". Niestety, projekt ten nie doszedł do skutku. Rychter co prawda uzyskał w 1885 r. prawo prowadzenia prywatnych kursów dramatycznych w Warszawie, ale nie zdążył ich zorganizować, zmarł bowiem w czerwcu tegoż roku. Stanisław Koźmian, z którym

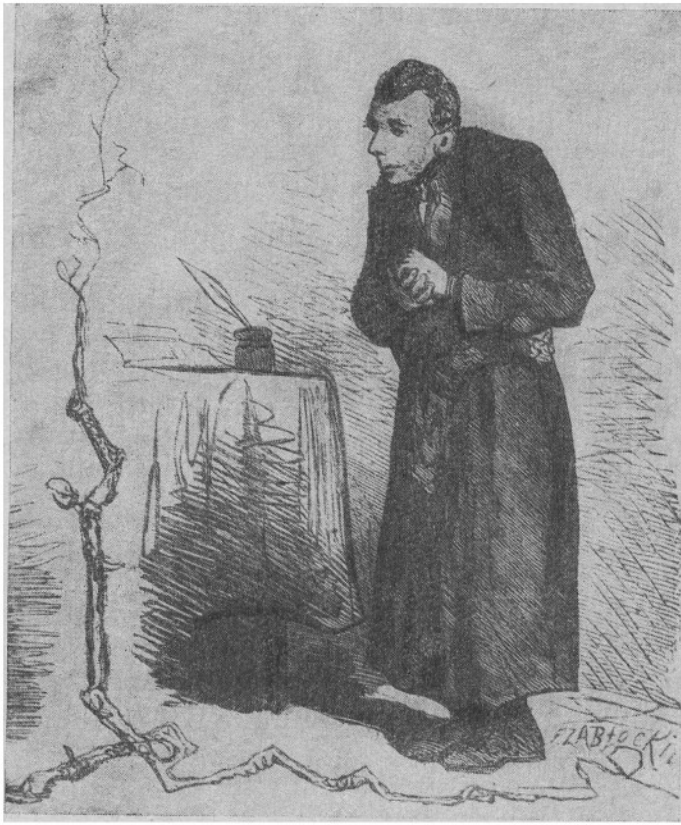
55. Józef Rychter i Jan Królikowski w sztuce Kaszewskiego *Sztuka i handel*, Teatr Rozmaitości, 1865, rys. F. Kostrzewski

Rychter współpracował na terenie Krakowa, wyrażał się pochlebnie o jego działalności artystycznej:

Rychter był jednym z tych, którym szkoła warszawska zawdzięczała swoją poprawność, dokładność i te konieczne zewnętrzne kształty powagi i poszanowania sztuki, o które dbała stara gwardia [...] W ogóle pomimo drobnych ujemnych stron niepospolite oddał usługi jako kierownik scenom warszawskiej i krakowskiej. Gdzie był Rychter, teatr stawał się rzeczą poważną [183].

Trzeba jednakże przyznać, że aktor ten niejedno zawdzięczał krakowskiej szkole Koźmianowskiej.

Niemałą rolę w Teatrach Rządowych odegrał również Jan Chęciński, działający na wielu polach. Aktorem był słabym, Rapacki nazywał go raczej mistrzem deklamacji. Na scenie ukazywał się dość rzadko, grając rezonerów i poczciwców. Występował do ostatniego roku życia (1874). Kotarbiński najwyżej cenił jego kreacje Fredrowskie, z Rejentem z *Zemsty* na czele, do sukcesów zaliczał też rolę w *Marcowym kawalerze*: Chęciński uczynił Heliodora „molem książkowym, sympatycznym, zasuszonym dziwakiem" [184]. Jego funkcja reżyserska przypadła na apogeum „epoki gwiazd". Piastował ten urząd od r. 1868 do śmierci, z przerwą od sierpnia 1872 do września 1873, gdy jego miejsce zajął Adolf Ostrowski. Chęciński nie miał łatwego życia z dyrekcją i aktorami. Rapacki stwierdził, że „obowiązki, które wtłoczono na barki Chęcińskiego, stały się dlań gorszymi od kajdan. [...] Niedzisiejszy był to człowiek. Pieniądz był



56. Jan Chęciński jako Rejent w *Zemście* Fredry, Teatr Rozmaitości, 1866

u niego zawsze marnym kruszcem" [185]. Mimo zarzutów ze strony krytyki, dotyczących tradycjonalizmu repertuarowego, nie można odmówić mu zasługi wprowadzenia na scenę wielu sztuk Moliera, Szekspira, Schillera, Słowackiego. Współpraca z Modrzejewską pod dość życzliwym okiem prezesa Muchanowa pozwoliła Chęcińskiemu na szeroką rozpiętość repertuaru, który niewątpliwie wymagał nowych środków scenicznych. Pod tym względem można uważać Chęcińskiego za godnego poprzednika Wincentego Rapackiego, który przejął po nim funkcję reżysera. Chęciński zajmował się również pedagogią, ucząc w szkole dramatycznej od połowy stycznia 1865 aż do jej zamknięcia. Potem nauczał języka włoskiego w Instytucie Muzycznym. Był również uznanym autorem wielu sztuk dramatycznych, tłumaczem i autorem librett operowych; *Straszny dwór* Moniuszki szczególnie upamiętnił jego nazwisko.



Zasłużonym dla teatru uczniem Rychtera i Chęcińskiego był, według

relacji Kotarbińskiego, Jan Tatarkiewicz. Po debiucie w 1866 r. w teatrach warszawskich został zaangażowany na stałe i grał tam aż do śmierci, tzn. do r. 1891. Bogusławski przeprowadził wnikliwą analizę gry Tatarkiewicza, uważając, że on jedyny mógłby zastąpić Leszczyńskiego w rolach bohaterskich kochanków, gdyby obdarzony był jego warunkami. Główną domeną aktorskich możliwości Tatarkiewicza miały być jednak role amantów salonowych. Mimo dobrej dykcji brak mu było „niskich tonów głębiej za serce chwytających — brak siły, potęgi". Pozbawiony całkowicie przesady, kochał na scenie „z taktem", „z godnością", objawiającą się w postawie, gestach i dykcji, był „eleganckim kochankiem dla publiczności", umiał jednak w razie potrzeby zdobyć się na gwałtowność, która, niestety, przeradzała się w nerwowość i rozdrażnienie. Przyczyn takiej postawy, zastępującej prawdziwą namiętność, dopatrywał się krytyk w braku temperamentu kochanka u aktora. Ten mankament przeradzał się w rodzaj retoryczności, która oddalała go od prawdy bezpośredniego przeżycia. Tatarkiewicz utrzymywał się raczej w średniej skali uczuć. Może dlatego najprawdziwszy był jako Albin w *Ślubach panieńskich*. „Wszystko, cokolwiek przeszkadza Tatarkiewiczowi gdzie indziej, cokolwiek stanowi ujemną stronę prawdziwego amanta, wszystko to dopomaga artyście i staje się zaletą w Albinie", który dzięki umiarowi i taktowi aktora nie zamienia się w karykaturę i stanowi osiągnięcie artystyczne dużej miary.

Tatarkiewicz w swojej karierze scenicznej stworzył bardzo wiele dość zróżnicowanych postaci. Był równie dobry jako Edgar w *Fałszywych poczciwcach* T. Barrière'a i E. Capendu, jako Perdican w *Nie igra się z miłością* Musseta czy Edmund Zawilski w *Dworakach niedoli* Z. Sarneckiego. Występował też, zwłaszcza na początku swojej kariery, w rolach bohaterskich. Potrafił również wzbudzać śmiech w rolach komediowych [186]. W r. 1884 pisał sprawozdawca EMTA, że Tatarkiewicz „należy do najsympatyczniejszych postaci na deskach sceny", posiada świetną dykcję, jest naturalny, wykwintny, swobodny, pełen wdzięku i prostoty, nigdy trywialny. „To realistyczne traktowanie sytuacji poważnej, to utrzymanie się w stylu współczesnych form życia, pozwala artyście przewinąć się jednym zgrabnym ruchem ze świata boleści w świat żartu i zabawy" [187].

Tatarkiewicz był przez długi czas również reżyserem dramatu i komedii. Obowiązki te objął w 1878 r. po dwuletniej, nieudanej kadencji Emila Derynga i pełnił je do końca życia. W latach 1880 - 1882 piastował stanowisko reżysera głównego z nominacją na dyrektora teatrów warszawskich, po ustąpieniu Bogumiła Folanda, mianowanego wiceprezesem Teatrów Rządowych, gdy prezesem został Wsiewołod Wsiewołożski. Ta-

tarkiewicz położył niemałe zasługi dla teatru warszawskiego wprowadzając na scenę kilka sztuk Szekspira, Goethego i Ibsena, niezależnie od współczesnego repertuaru komediowego. Był też kompozytorem ilustracji muzycznych do niektórych utworów scenicznych. Zawsze miał na względzie artystyczny poziom przedstawień teatralnych.

Do wybitniejszych postaci w Teatrach Rządowych należy też Adolf Ostrowski, również uczeń Józefa Rychtera. Na scenę warszawską wstąpił w 1858 r. i grał tu do końca życia, tj. do 1895. Bogusławski przypisywał mu cechy dwóch szkół: starej i nowej. W ten sposób dbałość o wyraźną dykcję i „sumienność w rozpatrzeniu materiału roli" zespoliła się z naturalnością i swobodą ujętą jednakże w rygory sztuki. „Równowaga między tymi dwoma stanowiskami jest wybitną cechą gry Ostrowskiego". Stąd też wynikają możliwości odtwarzania różnorodnych postaci: od dziarskich, pełnych życia i humoru typów rodzimego pochodzenia do charakterystycznych postaci z francuskiego mieszczaństwa, przy czym „artysta najwięcej zbliża się do gry francuskiej i największe też triumfy we francuskim repertuarze odnosił". Najlepszym tego przykładem była wystawiona w 1870 r. sztuka Sardou *Safanduły*, w której Ostrowski jako Fromental zdobył duży sukces. Znakomicie odtworzona postać nie uszła uwagi publiczności ani krytyki, mimo że grał ją w otoczeniu Żółkowskiego, Rapackiego i Modrzejewskiej. W ten sposób „Ostrowski przedstawił jedną z najlepszych, jeżeli nie bezwzględnie najlepszą postać swego repertuaru". Bogusławski obok *Safandułów* wymienia jeszcze *Serafinę* Sardou, graną w następnym roku, w której Ostrowski zabłysnął w roli Jezuity, ukazując go „bez żadnej zewnętrznej charakterystyki", natomiast opierając się „przeważnie na mimice, na grze twarzy, na odcieniach dykcji" [188]. Ostrowski piastował również funkcję reżysera. W 1866 r. zastępował przez krótki czas Stolpego, w latach 1872 - 1873 wypełnił krótkotrwałą lukę między pierwszym i drugim okresem działalności reżyserskiej Chęcińskiego. Większych sukcesów na tym polu nie osiągnął, mimo iż wprowadził kilka wartościowych pozycji polskich na scenę (*Epidemia* Narzymskiego w 1872, *Marcowy kawaler* Blizińskiego w 1873). Sam zresztą wycofał się z zajmowanego stanowiska.

Bogusławski zestawia Ostrowskiego z Szymanowskim, wskazując na pokrewieństwo ich *emploi* i różnicę w ujmowaniu postaci. Władysław Szymanowski, brat Bakałowiczowej, pochodził ze szkoły Rychtera i Chęcińskiego. W 1866 r. został zaangażowany do Teatrów Rządowych, gdzie występował do 1882. Po czterech latach wrócił znów na scenę warszawską.

Pan Ostrowski — pisze krytyk — jest w grze więcej satyrykiem, pan Szymanow-
156 ski bardziej sarkastycznym felietonistą; pan Ostrowski śmieje się, przedstawiając

57. Władysław Szymanowski

usterki, wady i ułomności warstw społecznych, pan Szymanowski chętnie natrząsa się ze śmieszności jednostek. Pod działaniem tych dwóch odmian humoru komizm p. Ostrowskiego musuje smaczną wesołością, komizm p. Szymanowskiego fermentuje cierpką ironią.

Analiza aktorstwa Szymanowskiego doprowadza Bogusławskiego do stwierdzenia, że jest on „pesymistą w grze". Przyznając niewątpliwy talent, zarzuca mu jednak pewną minoderię, prowadzącą do poufałości z widownią „za pomocą ciągłego komunikowania się z nią na stronie". Wskazuje jednak na znakomite kreacje, zwłaszcza w *Synu Giboyera* Augiera i w *Safandułach* w roli Urbasia. Jest to aktor wybitnie charakterystyczny, który „celuje [...] w odtwarzaniu nieletnich Tartuffów, przeżytych zdechlaków i rozpieszczonych Beniaminków" [189]. Gdy po przerwie Szymanowski wrócił w 1886 roku na scenę warszawską, spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem. Wystąpił wtedy w *Pozytywnych* Narzymskiego, *Majstrze i czeladniku* Korzeniowskiego oraz we francuskich sztukach: *Numer 36 i 37* M. Marca i A. Cholera i *Pomyłka* A. Monniera i E. Martina. W okresie 1880 - 1882 był reżyserem dramatu i komedii, po dziesięciu latach powrócił na to stanowisko.

Bogusławski porównuje również dwóch młodych aktorów, amantów scenicznych: Mariana Prażmowskiego, który — po debiucie w operze — od 1874 r. ukazuje się na scenie dramatycznej, i Edwarda Wolskiego, zaangażowanego do teatrów dramatycznych w 1872 r. po występie w roli Rizzia w *Marii Stuart* Słowackiego. Krytyk surowo ocenia obu, zwracając uwagę, że „powierzchowność jest jedyną rekomendacją tych młodych aktorów na trudne stanowisko kochanków scenicznych". Prażmowskiego cechuje chłód i „dobry ton", brak mu całkowicie ognia wewnętrznego, natomiast „wulkan pana Wolskiego" jest tylko „okolicznościowym fajerwerkiem". Krytyk nazywa go „dobrze wychowanym dyletantem" w zawodzie aktora. Wolskiemu przypisuje „bezładną gestykulację", „lekceważące maniery" i „zaniedbaną dykcję", oskarżając go o przynależność do szkoły „domorosłych realistów, rozmiłowanych w swobodzie, w naturze i w natchnieniu". Tak ocenia jego grę zarówno w roli Rizzia, Mazepy, czy Gucia ze *Ślubów panieńskich*. Zarzuca mu też brak znajomości zasad deklamacji. Nie odmawia jednak aktorowi zdolności, na dowód przytaczając udaną kreację trzpiota w *Fałszywych poczciwcach*. Bogusławski po prostu każe mu się uczyć abecadła scenicznego i zacząć „od wyrabiania głosu, od kształcenia dykcji głośnym czytaniem" [190].

Obaj aktorzy cieszyli się jednak dużym powodzeniem u publiczności. Prażmowski grał z wdziękiem i dystynkcją drugoplanowych amantów, Wolski zaś — bałamutów, uwodzicieli, złotych młodzieńców we współczesnych sztukach polskich i francuskich. Z czasem przeszedł na role charakterystyczne. Wydaje się, że choć spostrzeżenia Bogusławskiego były w zasadzie trafne, ogólny osąd gry obu aktorów okazał się za surowy. Zaciążyło na nim zbyt tradycyjne spojrzenie na współcześnie rodzącą się sztukę aktorską.

W poczet amantów zaliczał również Bogusławski Józefa Kotarbińskiego, który debiutując jako Zbigniew w *Mazepie* w 1877 r. znalazł się na warszawskiej scenie. Występował na niej do 1893 r., po czym przeniósł się do Krakowa, gdzie położył wielkie zasługi jako dyrektor teatru w latach 1899 - 1905. Kotarbiński zaczął swoją pracę od dziennikarstwa, zamieszczał recenzje i artykuły w czasopismach i do końca życia nie zrezygnował z pisania. To zainteresowanie niewątpliwie rzutowało na jego sztukę aktorską. Bogusławski w r. 1879 ostrożnie wypowiadał swój sąd o aktorze u progu jego scenicznych występów. Przyznając mu dobre warunki fizyczne, wstrzymywał się od wydawania zdecydowanej oceny. Dostrzegł tylko, „że główny talentu objaw — uczucie, słabo się w grze p. Kotarbińskiego przejawia". Przypisywał to jego „przeszłości literackiej", która zagradzała

mu drogę do bezpośredniości przeżycia na scenie. Brak ten zaważył i na roli Zbigniewa. „Kotarbiński więcej tam myślał o Słowackim, o pięknościach jego poezji, o cudnych formach jego wiersza aniżeli o charakterze przedstawionego bohatera" [101].

Opinię swoją Bogusławski potwierdził po 10 latach, gdy ujrzał Kotarbińskiego w roli Hamleta [102]. Zarzucił mu wtedy zbyt literacką, za mało „aktorską" interpretację tej postaci. Uważał, że skłonności literackie Kotarbińskiego wpływają na zahamowanie jego „instynktu, nerwu czy temperamentu aktorskiego". Bohater sceniczny zostaje spłycony, zatraca się jego ironiczna postawa, choć aktor jest jej całkowicie świadomy. W rozmowie z matką Hamlet staje się oschły, „szydercze jego uniesienia, pozbawione sercowych akcentów albo brzmią nieszczerze, albo zostawiają wrażenie okrucieństwa". Krytyk chciałby widzieć w postaci bohatera więcej romantyzmu, tymczasem Kotarbiński, „ilekroć przystępuje do ironii, żeni ją koniecznie z realizmem". Pretensje Bogusławskiego obrazują jego skłonności i upodobania, ale ukazują jednocześnie, w jakim kierunku zmierzał styl gry Kotarbińskiego.

Teatry Rządowe dysponowały całym szeregiem aktorów drugoplanowych, którzy grywali czasem nawet większe role, jak np. Józef Grzywiński, występujący na scenie warszawskiej od 1866 do 1900 roku. Byli i tacy, którzy na początku lub w połowie siedemdziesiątych lat kończyli swoją karierę na scenach Teatrów Rządowych. Do nich należeli Władysław Świeszewski, Stanisław Wardzyński, Józef Dłużewski, Maksymilian Sawicki, Władysław Piasecki, Józef Damse, Aleksander Łukowicz. Do ról charakterystycznych bardzo przydatnym aktorem był Jan Kanty Galasiewicz (właśc. Galos); zaangażowany do zespołu warszawskiego w 1880 r., pozostał w nim dziesięć lat. Większe role grał w sztukach ludowych, znakomicie operując gwarą chłopską. Był też autorem kilku popularnych ludowych widowisk, jak *Czartowska ława*, *Ciarachy*, oraz dokonanych wspólnie z Zofią Mellerową przeróbek z Kraszewskiego: *Chaty za wsią* i *Dziewczęcia z chaty za wsią*.

Długo utrzymywał się w teatrze Michał Chomiński (do 1886), a także Władysław Krogulski, który z orkiestry przeniósł się na scenę i grał przez wiele lat małe rólki.

Niezależnie od aktorów zaangażowanych na stałe pojawiali się goście z innych ośrodków krajowych, którzy na scenach warszawskich odnosili większe lub mniejsze sukcesy. Do nich należy przede wszystkim zaliczyć Edmunda Rygiera (1879, 1883), Bolesława Ładnowskiego (1879 - 1881), Antoniego Siemaszkę, zaangażowanego na sezon 1881/82, w późniejszych

58. Józef Damse jako Grabarz II w *Hamlecie* Szekspira, Teatr Wielki, premiera 24 marca 1871

latach występującego gościnnie w Warszawie, Feliksa Bendę z Krakowa (1871 - 1872), Romana Żelazowskiego ze Lwowa (1887, 1889), spośród kobiet zaś pierwszą gwiazdę sceny krakowskiej, Antoninę Hoffmann (1881, 1882, 1884) i Felicję Stachowicz — także z Krakowa (1881) czy Gabrielę Zapolską, debiutującą w warszawskich Teatrach Rządowych w r. 1887. W tymże roku pojawił się na scenie warszawskiej przybyły ze Lwowa Mieczysław Frenkiel, który zabłysnął jako Dzieńdzierzyński w *Rozbitkach* Blizińskiego. Uznano go za jedynego kandydata do ról komicznych, który jak najszybciej powinien być pozyskany na stałe dla Teatrów Rządowych. Aleksander Rajchman uważał go za jednego z najbardziej utalentowanych aktorów polskich, podkreślał świetną dykcję i grę twarzy. Chwalił jego chłód w komizmie, umiejętność chwycenia właściwego „tonu" i subtelny rysunek w szkicowaniu kreowanej postaci [193]. Mieczysław Frenkiel został zaangażowany na stałe do teatrów warszawskich w r. 1890.

W latach osiemdziesiątych zaczęły się mnożyć na scenach warszawskich debiuty aktorów prowincjonalnych, przeważnie związanych z różnymi ze-

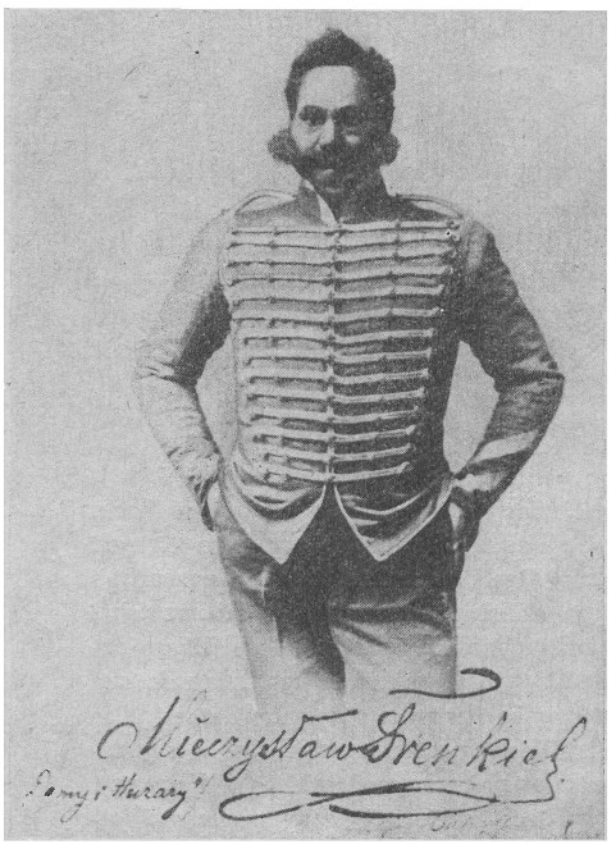
59. Antonina Hoffmann jako Paź w *Marii Stuart* Słowackiego, Kraków, Teatr Polski, 1867

społami, które odwiedzały wiele miast w kraju, grały też w ogródkach. Nie było jednak łatwo uzyskać zgodę na debiut. Wymagało to licznych zabiegów wobec dyrekcji Teatrów Rządowych i zależało od rozmaitych czynników: aparycji aktora, jego uzdolnień, wyrobionego już nazwiska, często — osobistych upodobań zwierzchności teatru i protekcji. Udany debiut nie zawsze otwierał drogę do teatru warszawskiego, zdarzało się, że aktor kilkakrotnie musiał wystąpić, aby się tam dostać na stałe. Wiadomo, że nawet poparcie Feliksa Bendy przez Modrzejewską, jego przyrodnią siostrę, nie pomogło mu w otrzymaniu *engagement* do Warszawy.

Poza wyżej wymienionymi w latach 1885 - 1889 debiutowało w War-

szawie około 50 aktorów, z których tylko drobna część weszła do zespołu Teatrów Rządowych. Tak więc w 1885 r. ukazał się na scenie warszawskiej i został zaangażowany na jeden sezon aktor krakowski, Włodzimierz Sobiesław, który w późniejszych latach występował też gościnnie. W tym samym roku debiutowali: Zofia Noiret, Józef Chmieliński, który dopiero po roku 1918 osiadł na stałe w stolicy, grając z dużym powodzeniem w kilku teatrach (m.in. w 1920 jako Pankracy w *Nie-boskiej komedii* w Teatrze Polskim), Józef Popławski, Stanisław Staszewski, Franciszek Waliszewski i wielu innych.

W 1886 roku sprawozdawca *Kroniki teatralnej* EMTA zgłasza wniosek o rozszerzenie zespołu warszawskiego, proponując zaangażowanie Felicji Stachowicz i Stanisławy Pysznik ze Lwowa, Wandy Barszczewskiej i Stanisławy Korsakówny, żony Edmunda Rygiera — z Krakowa, Gabrieli




60. Mieczysław Frenkiel w roli Majora w *Damach i huzarach* Fredry, Teatr Rozmaitości, premiera 29 marca 1891

61. Feliks Benda w roli tytułowej w *Mazepie* Słowackiego, 1866 - 1868

Śnieżko-Zapolskiej z Poznania, Józefy Knapczyńskiej i Julii Otrembowej z teatrów prowincjonalnych. Jedynie Barszczewska znalazła się w zespole warszawskim, Otrembowa zaś uzyskała debiut (w *Rozwiedźmy się* Sardou i Najaca) i mimo pochwał ze strony recenzentów nie została przyjęta. Ten sam los spotkał Zapolską, która pokazała się w *Francillon* Dumasa i w *Norze* Ibsena. Natomiast debiut Ireny Trapszo, która w następnym roku znalazła się w zespole warszawskim i odnosiła duże sukcesy, spotkał się z surową, negatywną oceną krytyki. Zarzucano jej brak głosu, występ (*Pożar w klasztorze* Barrière'a) uważano za niefortunny, wyprowadzając stąd wniosek, że nie należy dopuszczać na większą scenę aktorów nie sprawdzonych [194].

Z ważniejszych debiutów wypada jeszcze zanotować pojawienie się w 1887 r. w Warszawie Marcelego Trapszy, brata Ireny i Tekli, syna Anastazego. Marceli Trapszo na początku swej kariery należał do różnych zespołów prowincjonalnych, organizował teatry ogródkowe i grał w nich. W warszawskim Teatrze Letnim zaprezentował się publiczności

62. Adolfina Zimajer

w r. 1887 jako Wicek w *Wicku i Wacku* Przybylskiego. Jego ojciec, niezwykle czynny i ruchliwy organizator zespołów teatralnych, reżyser i aktor, który w Warszawie wystąpił również w Teatrze Letnim jeszcze w 1880 r., grając m.in. Jagona w *Otellu* i Cześnika w *Zemście*, pojawił się znów na scenie Teatrów Rządowych w 1888 jako Major w *Panu Geldhabie*, zyskał powodzenie, lecz dopiero w 1889 dostał się do warszawskiego zespołu. Na scenach dramatycznych Teatrów Rządowych ukazywali się też wybitniejsi artyści operetkowi, jak Rufin Morozowicz (grabarz w *Hamlecie*, Chudogęba w *Wieczorze trzech króli*) czy Adolfina Zimajer, występująca w 1890 r. w *Myszce* Paillerona i w *Poczciwych wieśniakach* Sardou.



Jak stwierdza Kotarbiński, artyści mierni „szli drogą najmniejszego

oporu, grając według szablonów [...] w sztukach o mniejszej obsadzie wybitni aktorowie i aktorki składali się na koncertowe tria, kwartety, kwintety — w sztukach większych trafiały się rażące dysonanse [...] Dopiero pod koniec tej epoki widać było postęp i dążenie do pewnej harmonii, gdy podniósł się poziom repertuaru i wyszlachetniała atmosfera wewnętrznego życia sceny" [195].

Funkcje reżyserów na scenach dramatycznych pełnili zawsze aktorzy. Jedynym wyjątkiem był Władysław Bogusławski, nic więc dziwnego, że traktowany przez aktorów jako intruz, zaledwie kilka miesięcy pozostał na stanowisku.

Wobec wąskiego zakresu zadań reżyser niewiele mógł wnieść do ukształtowania widowiska. Mimo to wybijali się niektórzy wprowadzeniem wartościowego repertuaru, jak Rychter czy Chęciński, pewnym nowatorstwem w organizowaniu przedstawienia o charakterze widowiskowym, jak Rapacki, lub dbałością o poziom artystyczny spektaklu, jak Tatarkiewicz.

Inni nie odznaczali się niczym szczególnym, wykazywali często brak zmysłu organizacyjnego (Emil Deryng) lub usiłowali wprowadzić w teatrze system zaostrzenia dyscypliny, zrażając do siebie aktorów (np. Adolf Ostrowski); kilku pozostawało na stanowisku reżysera bardzo krótko: Władysław Świeszewski, Alojzy Stolpe czy Józef Surewicz. Zdarzało się także, że ktoś z grona aktorskiego zastępował reżysera, np. Józef Grzywiński czy Bolesław Ładnowski. Byli i tacy, którzy budzili nieufność ze strony krytyki. Do nich należał Henryk Grubiński, reżyser komedii i farsy w Teatrze Małym i Nowym w latach 1882 - 1889, w okresie kadencji Tatarkiewicza. Sprawozdawca EMTA donosił w 1885, że przedstawienie *Pasterki* Labiche'a i Delacoura w Teatrze Nowym było „łabędzim śpiewem opłakanej reżyserii p. Grubińskiego. [...] Ufajmy — pisał — że kuratela p. Tatarkiewicza uwolni nas w przyszłości od wieczorów tak smutnych" [196].

Anonimowy autor artykułu pt. *Reżyseria dramatu*, prawdopodobnie A. Rajchman, określił w EMTA z 1885 r. wymagania, jakie winno się stawiać reżyserii naszych teatrów. Do zadań reżysera głównego należy więc odczytywanie i kwalifikowanie sztuk dla trzech scen, rozdawanie ról, układanie repertuaru, wyznaczanie prób i przedstawianie dyrekcji odpowiednich propozycji. Reżyser główny powinien mieć dwóch reżyserów pomocniczych: do dramatu oraz do komedii i farsy. Przyznając im funkcje administracyjno-organizacyjne autor jednak uważa, że „czas by już doprawdy, aby teatr warszawski przyjął organizację teatrów zagranicznych i rozspecjalizował instytucję reżyserską w dramacie" [197]. Te postulaty niewiele wnoszą nowego do aktualnej sytuacji teatrów warszawskich. Znacz-

nie głębiej spojrzał na problemy reżyserii Bogusławski, który pięć lat później, a więc po doświadczeniach meiningeńskich, pisał: „Otóż w naszej reżyserii jest spryt, jest zręczność, jest wytrawna znajomość rzemiosła i jego zewnętrznej, błyskotliwej strony, ale nie ma ducha wielkiej sztuki, przenikającego do głębi dzieła, poza płótno i farby dekoracji, poza jedwab i szych kostiumu" [198]. Stwierdził więc w ten sposób, że przedstawieniom brak przemyślanej koncepcji ideowej, w konsekwencji zaś pragnął wyznaczyć reżyserowi znacznie odpowiedzialniejsze zadanie niż to, które spełniał on do tej pory.

## 5. Wizyty obcych zespołów i aktorów. Teatr z Meiningen

Scena warszawska, na której pierwsze słowo miał polski aktor Teatrów Rządowych, poza licznymi debiutantami i gośćmi z innych miast polskich, prezentowała również aktorów zagranicznych, a także obce zespoły. Nie było ich zbyt wiele ze względu na barierę językową, czego nie można powiedzieć o operze, która bez tego rodzaju skrupułów mogła sprowadzać wielu śpiewaków zagranicznych.

Dyrekcja teatru dramatycznego wybierała więc znakomitości, których talent mógł się przebić przez trudności językowe. Do nietypowych zjawisk należał Bogumił Dawison, Polak, który zrobił ogromną karierę na obu kontynentach, szczególnie zaś w Niemczech, występując w wielkich rolach Szekspirowskich. Zaledwie siedem lat przed śmiercią ukazał się po raz ostatni na scenie warszawskiej, pod koniec 1865 roku grając w Teatrze Wielkim po polsku Jaromira w *Matce rodu Dobratyńskich* (*Die Ahnfrau*) Grillparzera oraz Franciszka Moora w *Zbójcach* — po niemiecku. W tej roli „zachwycił potęgą tragiczną" [199]. W tym samym roku zjechała do Warszawy tragiczka włoska Adelajda Ristori występując przeszło dwa tygodnie w ciągu października na scenie Teatru Wielkiego w dziesięciu sztukach, m.in. jako Medea w dramacie Legouvégo, Judyta w tragedii Giacomettiego, Maria Stuart Schillera, Fedra Racine'a, Adrianna Lecouvreur a także Szekspirowska Lady Makbet, która wzbudziła wielki zachwyt, choć Kotarbiński przyznaje, że trochę kpiono z tragicznego patosu Adelajdy Ristori.

Pod koniec 1867 roku pojawił się w Warszawie zespół Towarzystwa Artystów Francuskich Théâtre Royal, który zaprezentował w Teatrze Rozmaitości, w ciągu niespełna tygodnia, z udziałem Félix Rachel, Gérarda

Molin i innych, sześć sztuk, a wśród nich znaną już w Polsce *Przysięgę Horacego* Murgera i wkrótce wprowadzonych do warszawskiego repertuaru *Naszych najserdeczniejszych* Sardou. Po kilku miesiącach, w maju następnego roku, przybył do Warszawy nowy zespół francuski pod kierunkiem Lugueta. Wystawił on do połowy czerwca przeszło 20 sztuk z repertuaru francuskiego, przeważnie współczesnych (z wyjątkiem Molierowskiego *Świętoszka*) komedii mieszczańskich, wśród nich 9 utworów nie granych na scenach warszawskich: Scribe'a, Monniera, Labiche'a, Feuilleta, Dumasa-syna i innych. Powtórzono przy tym *Przysięgę Horacego*, oglądaną niedawno przez publiczność warszawską w wykonaniu Théâtre Royal, dwie komedie Augiera: *Gabrielę* i *Awanturnicę*, które po piętnastu latach pokaże znów francuski zespół Coquelina. Inne sztuki, jak np. *Ćwiartka papieru* Sardou, *Ciężka próba* Bertona, *Montjoye* Feuilleta, znane były już wcześniej widowni warszawskiej w wykonaniu polskiego zespołu. *Czuła struna* Clairville'a i Thibousta, *Partia pikiety* Fourniera i Seyera weszły wkrótce do repertuaru scen rządowych.

W lutym 1874 roku zjawił się w Polsce słynny tragik angielski Maurice Neville, który dał w Teatrze Wielkim siedem występów wraz z zespołem polskim w dramatach Szekspirowskich. Grał po angielsku *Kupca weneckiego*, *Otella*, *Makbeta* i *Hamleta*. Nie miał łatwego zadania, prezentując się w rolach znanych publiczności z wielkich kreacji Królikowskiego. Kotarbiński twierdził, że Neville z Hamleta uczynił psychopatę.

Po trzech latach trafił na scenę Teatru Wielkiego ze swoim zespołem włoski tragik Ernesto Rossi. Przyjeżdżał on do Polski dwukrotnie, kreując tytułowe postaci tragedii Szekspirowskich. Sześć razy wystąpił w maju 1877 roku, na cały prawie miesiąc (od połowy czerwca) zatrzymał się w Warszawie w następnym roku, ukazując się w ośmiu tragediach Szekspirowskich i kilku innych. Odniósł niewątpliwy sukces już za pierwszym swym przybyciem, zdecydował się więc na drugą, znacznie dłuższą wizytę w Warszawie. Bogusławski, oceniając czterdziestoletniego Rossiego jako Romea, stwierdzał, że „grać dwudziestoletniego młodzieńca i żywością uczucia, siłą namiętności wywołać wrażenie młodości, działać na publiczność nie fizyczną iluzją, ale złudzeniem poezji — może tylko wielki artysta" [208].

Na początku 1882 roku odwiedziła Polskę wielka aktorka francuska Sara Bernhardt. Bawiąc dziesięć dni w Warszawie, wystąpiła ze swoim zespołem w Teatrze Wielkim w jedenastu sztukach: *Damie kameliowej* Dumasa-syna, *Adriannie Lecouvreur* E. Scribe'a i E. Legouvégo, *Ciężkiej próbie* Bertona, *Jean Marie* Theurieta, *Przechodniu* Coppéego, *Frou-Frou*

Meilhaca i Halévy'ego, *Rzymie pokonanym* Parodiego, *Sfinksie* Feuilleta, *Cudzoziemce*, *Księżnej Jerzowej* Dumasa-syna i *Hernanim* Hugo. Grą swoją wywołała ogromny entuzjazm. Najsurowszy krytyk — Wł. Bogusławski, wyrażał zachwyt, opisując i analizując sposoby jej interpretacji. Zatrzymując się przy *Damie kameliowej* był zdania, że „wyrazić, uwydatnić [...] tyle sprzecznych uczuć tak na pozór małymi środkami, skupić w tak niewielu słowach i tak powściągliwych ruchach taki wstrząsający dramat, w jednym zejściu ze sceny zjednoczyć tyle efektów dykcji, gestykulacji i malarskiej plastyki może tylko wielki talent, wyzyskany przez niepospolicie artystyczną organizację". Sara Bernhardt była według niego realistką, umiejącą jednak zachować granicę estetyczną, broniącą przed „brutalnym" naturalizmem. Zestawiając francuską aktorkę z Modrzejewską, podkreślał różnicę temperamentów płynącą z odmiennych cech narodowych obu wielkich artystek, przyznawał zresztą wyższość Modrzejewskiej ze względu na warunki fizyczne, wspaniałą postawę i piękny głos. Ciekawe uwagi wypowiedział Bogusławski o zespole, z którym wystąpiła aktorka francuska: „Otoczenie artystki jest mniej niż mierne; a jednak francuski duch organizacyjny tak dalece nawet na scenie się przebija, że ci aktorzy trzecio- czy czwartorzędni, bez talentów, niektórzy bez zdolności, tworzą *ensemble*, który jeszcze za przykład służyć może naszym młodszym siłom" [201]. Słowa te rzucają światło na polski zespół aktorski, towarzyszący wielkim gwiazdom naszej sceny.

Równo w rok po debiucie Sary Bernhardt w Warszawie, w styczniu 1883, zawitał do Polski aktor Comédie Française w Paryżu, Constant Coquelin, zwany „Starszym" („Młodszym" nazywano jego brata Ernesta) wraz ze swym zespołem. W ciągu dziewięciu dni wystawił w Teatrze Wielkim trzynaście sztuk z repertuaru dawnego, a także współczesnego. Poza *Świętoszkiem* wprowadził Coquelin na scenę warszawską Moliera *Pocieszne wykwintnisie* i *Zwady miłosne*, poza tym komedie Monniera, Augiera, Th. de Banville'a, Labiche'a. Spośród innych utworów niektóre były już w Warszawie znane, jak *Awanturnica* Augiera, grana przez zespół Lugueta, *Helena de la Seiglière* Sandeau czy *Śmieszki* Dare'a, natomiast *Nasi sprzymierzeńcy* Moreau ukazali się w polskim wykonaniu wkrótce po występach Coquelina, w 1884 r. z gościnnym udziałem Antoniny Hoffmann z Krakowa. Niebawem też, bo w 1885 r., weszła na scenę Teatru Letniego sztuka Erckmana i Chatriana *Bracia Rantzau*, wprowadzona przedtem przez Coquelina, o którym Kotarbiński przy tej okazji powiedział, że jego aktorstwo zbladło wobec Królikowskiego i Żółkowskiego [202]. Po kilku latach, w 1888 roku, zespół Teatrów Rządowych wy-

stawił komedię Clairville'a i Gastineau *Ernest*, graną pierwotnie w zespole Coquelina.

W marcu 1885 gościła na scenie Teatru Wielkiego aktorka czeska Maria Pospiszil. Wystąpiła w komedii *Rozwiedźmy się* Sardou i Najaca, w roli Gabrieli w *Frou-Frou*, w *Fauście* i w *Marion Delorme*. Grała po czesku z polskim zespołem. Bronisław Zawadzki podkreślał jej bogatą ekspresję, humor, bezpretensjonalność, dramatyczność i temperament [203].

W tym samym roku, dwa miesiące później, zjechał do Warszawy na gościnne występy niemiecki teatr dworski ks. Jerzego z Meiningen [204]. Pozostając tu przeszło półtora miesiąca (8 V - 29 VI), Meiningeńczycy zaprezentowali w Teatrze Wielkim dwanaście sztuk: Szekspira *Juliusza Cezara*, *Opowieść zimową* i *Wieczór trzech króli*, Schillera *Obóz Wallensteina*, *Piccolominiego*, *Śmierć Wallensteina*, *Marię Stuart*, *Wilhelma Tella* i *Zbójców*, Moliera *Chorego z urojenia*, F. Genzichena *Lidię* oraz F. Grillparzera *Matkę rodu*. Już w końcu stycznia 1885 EMTA zapowiedziało przyjazd zespołu do Warszawy. Meiningeńczykom wynajęto salę Teatru Wielkiego na 20 dni za 8000 rubli. Stojący na czele dyrekcji teatru radca dworu, reżyser Ludwik Chronegk, polecił zaangażować w Warszawie 89 „rosłych żołnierzy jako statystów". Przedstawienia polskie przeniesiono na ten okres z Teatru Wielkiego do Letniego. Przybyło z Meiningen 25 aktorek, 36 aktorów, 20 osób personelu technicznego. Przywieziono własne dekoracje, meble, kostiumy, rekwizyty. Transport liczył 29 wagonów sprowadzonych z Moskwy, gdzie teatr poprzednio występował.

Władysław Bogusławski zainteresował się teatrem Meiningeńczyków znacznie wcześniej, przed ich przybyciem do Warszawy. Już pod koniec 1883 roku zaczął zamieszczać cykl artykułów w EMTA pt. *Teatr Meiningeński i reforma sceny*, widząc w koncepcji tego teatru nowatorstwo, które kładło kres epoce gwiazd [205]. Przy tej okazji zastanawiał się też nad funkcją reżysera w teatrze, mającą ciągle charakter administracyjny, i nad koniecznością wprowadzenia stanowiska kierownika artystycznego, który czuwałby nad artystyczną stroną przedstawienia, albowiem dzieło autora dopiero na scenie „wciela się w ostateczne kształty". Zatrzymując się przy dramacie historycznym, Bogusławski stwierdza, że tylko „sceny pierwszorzędne" mogą się pokusić o wystawienie takiego widowiska. Jednocześnie nawiązuje do teatru z Meiningen, zachwycając się przedstawieniem *Juliusza Cezara*, które niewątpliwie znał z występów w Pradze. Tam „scena przestaje być sceną, a staje się życiem". Składają się na to „bardzo szczegółowe" dekoracje, ugrupowania aktorów i statystów, którzy „grają z nie mniejszą starannością od pierwszorzędnych artystów". Bogusławski zwraca

uwagę zarówo na „historyczną prawdziwość" głównych postaci, jak i na zharmonizowanie wszystkich elementów spektaklu oraz na zespołowość gry.

Postać Juliusza z posągu odwzorowana, szata na nim artystycznie się fałduje, złoty wieniec otacza skroń wyłysiałą, ruchy trochę zrobione, dykcja nieco retoryczna, należą tu do charakterystyki bohatera, którego wielkość nie była bez pewnej domieszki teatralności. [...] Pochód uroczysty Cezara, zapał ludu, pierwsze słowa spisku, ostrzeżenie wróżbity, wszystko zlewa się w jeden wspaniały obraz drgający życiem, w które widz uwierzyć musi, bo się z nim czuje porwanym i przerzuconym w przeszłość o dziesiątki wieków.

To „zbliżenie do prawdy" osiągnęli Meiningeńczycy nie tylko dzięki bogactwu wystawy, szczegółom dekoracyjnym i oświetleniu, ale także dzięki znakomitej grze aktorów. Krytyk wyraża podziw dla „umiejętności władania masami", pomysłowości inscenizacyjnej w organizowaniu zarówno scen zbiorowych, jak i drobnych epizodów, znajomości psychologii tłumów. W teatrze meiningeńskim występuje „duch twórczy, objawiający się wszędzie i na każdym kroku, obecny zarówno w słowach bohatera, jak i w geście figuranta, widoczny w oświetleniu krajobrazu, w plastyce grupy i w kroju ubioru". W tekście przedstawionego dramatu nie czyni się żadnych skrótów, jest on nietykalny, ogranicza się tylko miejsca akcji, jeżeli są bardzo rozproszone. Stosuje się inne kryteria gry dla bohaterów Szekspira, inne — dla Schillera i choć teatr nie posiada „gwiazd", aktorzy „mają przecież zdolności prawdziwe", aby ich użyć „do poważnych artystycznych celów". O obsadzeniu ról decyduje dyrekcja, przy czym nie ma tam ani wielkich artystów, ani małych ról: „dziś bohater — jutro kompars". Prób jest zazwyczaj kilkanaście, a trwają one jeszcze nawet po premierze. Ranga artystyczna całości przedstawienia, zachowanie jednolitego stylu, zespołowość gry — takie są główne metody i cele meiningeńskiego teatru. Dokładność, drobiazgowość, autentyzm, harmonia wszystkich elementów sztuki, zgodność „ducha z naturą" — oto są przejawy, jak mówi Bogusławski, „wszechwładnego dziś w sztuce realizmu", główną bowiem zasadą Meiningeńczyków jest „wsparcie artystycznego wykończenia dzieła poety zewnętrzną plastyczną malowniczością, połączenie w wyższej twórczej *mise-en-scène* stanowisk: literackiego, aktorskiego i reżyserskiego, słowem stworzenie na scenie całkowitego dzieła sztuki". Tak ujęte zjawisko sztuki teatralnej nie budzi w Bogusławskim obaw przed zbytnim „zmaterializowaniem" przedstawienia, a więc przechyleniem go w kierunku naturalizmu. Uważa, że ani tradycja artystyczno-literacka teatru, ani aktorzy, ani publiczność na to nie pozwolą.

Wreszcie krytyk ujmuje w punktach istotne cechy meiningeńskiego teatru: 1. kompetentne działanie kierownictwa artystycznego, 2. odpowiednia obsada ról, 3. troskliwe i umiejętne prowadzenie prób, 4. przygotowanie komparserii do wymagań całości artystycznej, 5. staranność i smak w wystawie repertuaru dramatycznego. Krytyk poddaje wnikliwej analizie metodę działalności teatru Meiningeńczyków z myślą o konieczności reformy sceny polskiej, albowiem „niełatwo dziś doprawdy znalazłby się teatr, w którym by dramat upadł tak nisko, jak w naszym teatrze" [206]. Działanie protekcji, różne wpływy zakulisowe, podkopywanie powagi dyrekcji stały się u nas silniejsze od wszelkich względów natury artystycznej. W ostatnim artykule z tego cyklu nawiązuje Bogusławski wprost do sytuacji w teatrze warszawskim, skarżąc się na złe stosunki, jakie tam panują, brak organizacji, zupełny bezwład statystów ściąganych z opery, „sztukowanie" starych dekoracji i kostiumów wyciągniętych z magazynów; słowem „u nas nikt nie wie, jak się wszystko złoży, ani artyści, ani reżyseria". Właśnie Meiningeńczycy mogą służyć za przykład, „dokąd zajść można".

Tak więc miała publiczność warszawska, jeszcze przed przybyciem Meiningeńczyków, zarysowany obraz ich teatru, pełnego blasku, wspaniałości i „prawdy historycznej", zestawiony z nędzą i upadkiem teatru rodzimego. Ocena przedstawień z Meiningen po występach warszawskich potwierdziła opinię Bogusławskiego. Teatr ten, przynajmniej z początku, olśnił krytykę i widownię.

W EMTA kilka artykułów poświęconych tym widowiskom opracował między innymi Bronisław Zawadzki [207]. Opisał on szczegółowo przedstawienie *Juliusza Cezara*, z którym zestawił *Obóz Wallensteina*. W ukazaniu uczty w *Obozie* widział „jaskrawy realizm", ale zaznaczył, że „umiano się mądrze zatrzymać w samym przedpieklu cynicznego naturalizmu", albowiem do sceny tej „nie wmieszał się ton ochrypły rynsztokowych pijaków Zoli". Chwalił przeto umiar i estetykę. W *Opowieści zimowej* dostrzegał wdzięk malarski, powiew poezji ludowej, eteryczność, którą przeciwstawiał posągowości *Juliusza Cezara*. Do utalentowanych aktorów zaliczał Karola Weisera, Wilhelma Arndta, Leopolda Tellera, Aleksandra Barthla, Karola Görnera, Hilmara Knorra. Spośród kobiet wymieniał Olgę Lorenz, Matyldę Wentzel i Emmę Habelman.

Zawadzki najwyżej cenił wystawienie *Marii Stuart* Schillera, podziwiając historyczny autentyzm spektaklu: „Kto patrzył na scenę dworską przyjęcia posłów przez królową Elżbietę, rozwiniętą przez Meiningeńczyków, ten może być pewny, że widział ceremoniał aktu dworskiego w jego

skończonej, nieposzlakowanej wierności formie i w całym jego rozrzutnie okazałym przepychu". Przedstawienie zadziwiało blaskiem, barwnością kolorystyczną, bogactwem kostiumów, zorganizowanym znakomicie ruchem scenicznym (orszak królewski): „A jak się to tęczowe rojowisko ludzi rusza stylowo, ceremonialnie, a jednak zarazem w sposób, który wybornie uwydatnia i charakter, i chwilowe nawet usposobienie każdej osoby. Ani jednego manekina — prawdziwy gabinet historyczny dygnitarzy, marszałków, członków rady tajnej, kanclerzów, ministrów, dyplomatów [...]".

W *Wilhelmie Tellu* krytyk zachwyca się pejzażowością, malowniczością obrazu, szalejącym orkanem (burza z deszczem w IV akcie), „rozdzierającą sceną zbiorową" (scena z zestrzeleniem jabłka), wreszcie „sielanką po burzy u wrót cichej zagrody Tella". Ostatnie przedstawienia Meiningeńczyków budzą już pewne zastrzeżenia krytyka. Do nich należą *Zbójcy* i *Matka rodu*, a szczególnie *Wieczór trzech króli*. O dwóch ostatnich Zawadzki pisze, że „w interpretacji Meiningeńczyków niczym nas nie zajęły [...] Komedia Szekspirowska pod względem smaku, fantazji i twórczości w scenerii daleko okazalej i wierniej z duchem swoim przedstawia się na scenie warszawskiej". Tak czy inaczej — o Meiningeńczykach nie przestawano mówić, doszukiwano się ich prekursorów w Polsce, czekano na naśladowców.

Władysław Bogusławski dostrzegał już pewne elementy antycypujące system meiningeński u swojego dziada, Wojciecha, który w *Dramaturgii*: „traktując mimikę i wymowę — na kilkadziesiąt lat wyprzedza Chronegka i głośną dziś zasadę Meiningeńczyków" [208]. Przypisywano też prekursorstwo tego systemu w jakimś stopniu Chęcińskiemu, a zwłaszcza Rapackiemu, którzy pełnili funkcje reżyserów. Pewnych śladów wpływu Meiningeńczyków dopatrywał się zaledwie w kilka dni po wyjeździe niemieckiego zespołu z Warszawy Bronisław Zawadzki, który w notatce z 1 czerwca 1885 r. w EMTA, omawiającej krótko premierę mieszczańskiej komedii W. Sabowskiego pt. *Pół miliona*, pisał: „Zauważyliśmy nawet w spuściźnie po Meiningeńczykach po raz pierwszy prawdziwe, mosiężne klamki u drzwi". Po tygodniu zaś, 8 czerwca, autor sprawozdania z *Pięknej Heleny* Offenbacha, wznowionej w Teatrze Nowym, konstatuje, że nastąpiły usiłowania poprawy *mise-en-scène* operetki, a zwłaszcza gry aktorskiej, i dodaje: „Jest to korzystny ślad gościny Meiningeńczyków w Warszawie". Wł. Bogusławski, drukując szereg artykułów o *Estetyce scenicznej*, podkreśla, że akcja dramatów Wiktora Hugo wymaga „świetnych dekoracji", kostiumy zaś powinny zachować związek

z prawdą [209]. Józef Kenig pisze interesujące felietony o meiningeńskiej *mise-en-scène* [210]. Dr L., przeciwstawiając podniosłość i piękno natury wszystkiemu, „co płaskie, niskie, brzydkie i poziome", jako przykład podaje realizm Meiningeńczyków, który stał się wyrazem „najbardziej idealnych aspiracji" [211].

Oddziaływanie Meiningeńczyków na polski teatr było w istocie bardzo ograniczone: albo dotyczyło szczegółów, albo miało charakter dość powierzchowny. Warszawa nie posiadała ani reżyserów obdarzonych bogatszą inwencją artystyczną, ani odpowiednich środków dla zapewnienia świetności efektów. Co więcej: pod koniec osiemdziesiątych lat sam Bogusławski, wielki entuzjasta sztuki meiningeńskiej, stwierdzał, że jej wpływ na teatr warszawski staje się szkodliwy, ponieważ jeśli chodzi o reżyserię, „pod pewnym względem występy Meiningeńczyków skrzywiły u nas pojęcie o istotnych jej zadaniach" [212]. Zaczęto bowiem zwracać uwagę w naszym teatrze jedynie na efekt czysto zewnętrzny, na „wschody lub zachody słońca, albo księżycowe noce, czy tego było potrzeba czy nie", musztrowano „statystujących żołnierzy, aby jak najgłośniej krzyczeli na komendę", ładnie meblowano mieszczańskie pokoje, ale — „że ponad stylem dekoracyjno-krawieckim unosić się winien styl poetycki [...], że inaczej tłumaczyć trzeba romantyka, inaczej realistę, a inaczej symbolistę i to tłumaczyć nie tylko w słowie, w gestach, w ekspresji, ale w plastycznych szczegółach charakterystyki i scenerii — o tym nikt nie pomyślał" [213].

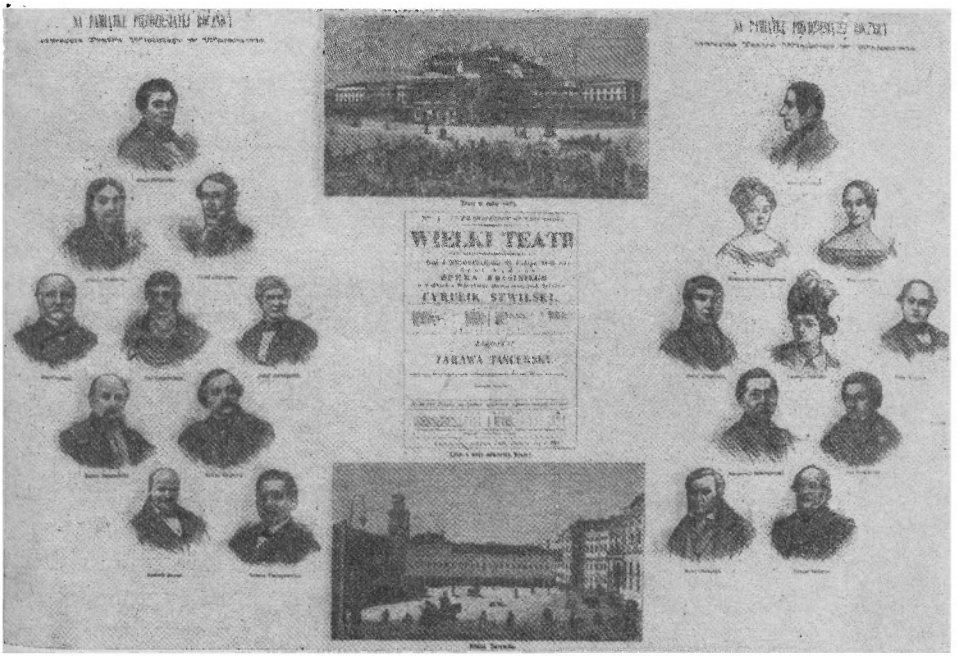
Trzeba było czekać jeszcze kilkanaście lat, nim reforma teatru w Polsce przybrała nowe kształty i ukazała dzieło dramatyczne w całej pełni artystycznych środków scenicznych. Mimo to wizyta teatru z Meiningen odbiła się u nas tak silnym echem, że przysłoniła gościnne występy innych zespołów zagranicznych.

Na początku roku 1886 zjechała do Warszawy na dwa spektakle dramatyczno-operowe trupa francuska pod dyrekcją P. Dieudonnégo i J. Lassalle'a, wystawiając fragmenty *Rigoletta*, *Herodiady*, a także *Hamleta* i kilku sztuk francuskich. Na wiosnę 1886 r. po raz pierwszy zjawili się w Warszawie artyści Cesarskiego Teatru Małego w Moskwie, dając w ciągu maja kilkanaście przedstawień, w tym kilku sztuk A. N. Ostrowskiego, a także N. A. Potiechina, N. Sołowiewa, Gogola i innych. Po czwartym przedstawieniu *Bez winy występni* Ostrowskiego chwalono sztukę, podkreślając jej realizm, po odegraniu *Burzy* tegoż autora sprawozdawca EMTA zwracał uwagę na znakomite odmalowanie ciemnoty i wstecznictwa obyczajów na prowincji oraz na świetną grę aktorów [214]. Sztuce Ostrowskiego *I mądry czasem strzeli bąka* zarzucano zbytnią rozwlekłość.

W kwietniu 1888 przybył do Warszawy Teatr Małoruski pod dyrekcją M. P. Staryckiego, dając kilka spektakli o charakterze ludowym, jak *Noc świętojańska* Staryckiego z muzyką I. Łysenki, *Za dwoma zającami* — komedię ze śpiewami i tańcami Staryckiego i Lewickiego, *Utopiona* Staryckiego i Łysenki, czy wreszcie obraz ludowy w pięciu aktach *Oj ne hodi Hriciu ta na weczerniciu* z muzyką Łysenki. W sztuce tej wyróżniono I. Bojarską. W czerwcu tegoż roku zawitał do Warszawy Rosyjski Cesarski Teatr w Petersburgu, który przywiózł z sobą siedem sztuk i jedną operę — autorów francuskich i rosyjskich. Grano więc *Rozwiedźmy się* Sardou z akcją zlokalizowaną w Moskwie, *Iskierkę* Paillerona, *Łakomy kąsek* W. Aleksandrowa, operę *Makar Gubkin* P. Grigoriewa oraz kilka innych utworów. Gościny udzielił zespołowi, jak niemal zawsze, Teatr Wielki. Aleksander Rajchman chwalił aktorów, stawiając na pierwszym miejscu I. Wasiliewą, a obok niej komika i artystę operowego I. Warłamowa, w rolach charakterystycznych Korwin-Krukowskiego, Dmitriewa, J. Szewczenkę oraz w rolach kokietek wymienioną już Wasiliewą i Panomarową [215]. Celem dopełnienia obrazu dodać należy zapowiedź przybycia w tymże roku teatru greckiego, który miał grać *Antygonę* w Łazienkach, oraz występy niemieckiej trupy aktorskiej karłów pod koniec czerwca. Wizyty Rosyjskiej Trupy F. Korsza z Moskwy przypadły na lata dziewięćdziesiąte.

## 6. Opera polska. Występy gościnne zespołów obcych

Repertuar i organizacja opery kształtowały się odmiennie w stosunku do teatrów dramatycznych i szły własną drogą, jakkolwiek obu rodzajom sztuki służył sceną głównie Teatr Wielki, czasem zaś Teatr Letni. Jeszcze w drugiej połowie XIX wieku trudno było uważać Teatr Wielki za wyłącznie operowy, zwłaszcza po pożarze Rozmaitości w r. 1883. Ludwik Simon zwrócił uwagę na fakt, że „Teatr Wielki ogniskował niegdyś wszystkie rodzaje widowisk i dopiero rozrost życia teatralnego w stolicy, która rosła jak na drożdżach w drugiej połowie XIX w., doprowadził Teatr Wielki do specjalizacji w operze i balecie, zaś widowiska dramatyczne ograniczył do tych, które istotnie wymagały obszerniejszej sceny". Potwierdzeniem tych uwag był przygotowany na pięćdziesięciolecie Teatru Wielkiego 25 lutego 1883 roku program, na który składały się: *Polonez* Stefaniego, I akt *Przyjaciół* A. Fredry, uwertura do II aktu *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego i balet *Wesele w Ojcowie* Kurpińskiego. „Repertuar




63. Pamiątka pięćdziesięciolecia otwarcia Teatru Wielkiego, 1883

tego wieczoru — pisał Simon — nie tylko wskrzeszał przeszłość, lecz i uwydatniał założenia artystyczne teatru" [216].

Czujność władz rosyjskich wobec imprez polskich w okresie popowstaniowym utrudniała wszelką działalność na polu kulturalnym. Julian Dobrski, tenor opery warszawskiej, pierwszy odtwórca Jontka na warszawskiej premierze *Halki*, śpiewał w 1865 r. hymn A. Stradelli w kościele Reformatów na nabożeństwie za pięciu poległych. Merelli, warszawski impresario opery włoskiej, doniósł o tym fakcie dyrektorowi Komisji Spraw Wewnętrznych w Królestwie Polskim, księciu Czerkaskiemu. W rezultacie operę zamknięto, zniesiono prawo zwalniania ze służby wojskowej artystów opery, zawieszono emerytury. Dobrski otrzymał dymisję. Czerkaski oskarżał zespół operowy o przygotowanie „powstania narodu polskiego". „Od tego czasu — jak stwierdza Paweł Owerłło — zaczyna się dramat naszej opery" [217].

Zasłużony, wieloletni już dyrygent warszawski, włoskiego pochodzenia, Jan Quattrini, współpracujący z Moniuszką (on to wystawił i prowadził *Halkę* w Warszawie w 1858 r.), dla ratowania sytuacji opery warszawskiej

założył prywatną szkołę śpiewu mieszczącą się przy teatrze i zorganizował nowy zespół operowy, w skład którego wchodzili: Franciszek Cieślewski, Daniel Filleborn, Walenty Kwieciński, Józef Sochaczewski, Józef Szczepkowski, Bronisława Dowiakowska, Sabina Mellerowicz, Maria Wojakowska oraz wielu innych. Wraz z reżyserem operowym i jednocześnie śpiewakiem, Leopoldem Matuszyńskim, postanowił Quattrini wystawiać siłami operowymi operetki, szczególnie Offenbachowskie, na które uzyskano zezwolenie władz; pozwoliło to na stopniowe wskrzeszanie repertuaru operowego w Teatrze Wielkim. Dobrski zaśpiewał jeszcze rolę Stefana na premierze *Strasznego dworu* 28 września 1865, ostatni zaś raz ukazał się na scenie Teatru Wielkiego 25 listopada tegoż roku jako Eleazar w *Żydówce*.

W takiej sytuacji opera niełatwo mogła się rozwijać. Premier było stosunkowo niewiele. W ciągu dwudziestu pięciu lat (1865 - 1890) wystawiono zaledwie siedem oper polskich. Spośród obcych — dominowały przede wszystkim włoskie, najczęściej wykonywane przez zespoły sprowadzane z Włoch. Wtedy dopiero dyrekcja ośmielała się ukazać niektóre z nich w interpretacji polskiego zespołu, a główni soliści często śpiewali swoje partie w języku włoskim. W miarę upływu czasu zespół opery warszawskiej powiększał się, zyskując znakomitych śpiewaków z innych miast Polski i goszcząc wybitne siły polskie i obce, które przybywały do Warszawy po sukcesach zagranicznych. Tak więc w r. 1882, poza wymienionymi już śpiewakami, których w r. 1865 zgromadził Quattrini, do stałego zespołu należeli: Józef Chodakowski, Adolf Kozieradzki, Teofil Niedźwiedzki, Józef Rutkowski, Władysław Seideman, Emilian Suszyński, Romuald Wasilewski, Ludwik Wierzbicki, Michał Zakrzewski, Franciszek Zawadzki; z kobiet: Wilhelmina Lewicka, Helena Hermanówna, Aleksandra Klamrzyńska, Anna Marszałkowska, Regina Pinkertówna, Anastazja Szczepkowska, Józefa Szlezygierówna — nie licząc, oczywiście, wielu gościnnych występów.

Warszawska opera opierała się więc przede wszystkim na znakomitych śpiewakach i muzykach, wartościowe nowości repertuarowe ukazywały się niezbyt często, a strona inscenizacyjna pozostawiała wiele do życzenia. Od początku sierpnia 1858 roku głównym dyrygentem z tytułem dyrektora był w Teatrze Wielkim Stanisław Moniuszko. Funkcję tę pełnił aż do śmierci, tzn. do początku czerwca 1872. Drugim dyrygentem obok Moniuszki, również z tytułem dyrektora opery, był wspomniany już Jan Quattrini, pozostający na tym stanowisku do r. 1891. Obaj kapelmistrzowie zdobyli dla warszawskiej opery zasłużoną sławę jeszcze w okresie

64. Helena Herman w roli tytułowej w *Carmen* Bizeta

wcześniejszym. Jak wiadomo, celem ratowania opery musieli się zdecydować na lżejszy repertuar, toteż prócz kilku wznowień lub powtórzonych przedstawień z poprzedniego roku, jak *Rigoletto*, *Makbet* Verdiego, *Purytanie* Belliniego, *Otto Łucznik* — polska opera A. Münchheimera (prapremiera 8 grudnia 1864) i prócz występów zespołów włoskich (*Semiramida* Rossiniego, *Wesele Figara* Mozarta, *Faust* Gounoda), wystawiono kilka komediooper i operetek, jak *Małżeństwo tajemne* D. Cimarosy czy *Zampę* K. J. Hérolda, dyrygowaną przez Moniuszkę.

Rewelacją sezonu stała się jednak prapremiera *Strasznego dworu* Moniuszki 28 września 1865, dyrygowana przez kompozytora, z choreografią Hipolita Meuniera. Pisana w okresie powstania styczniowego do libretta Jana Chęcińskiego, ukończona w 1864 r., wnosiła wiele akcentów patriotycznych, toteż przedstawienie miało charakter narodowej manifestacji. Główne partie śpiewali: Miecznika — Kozieradzki, Hannę — Dowiakow-

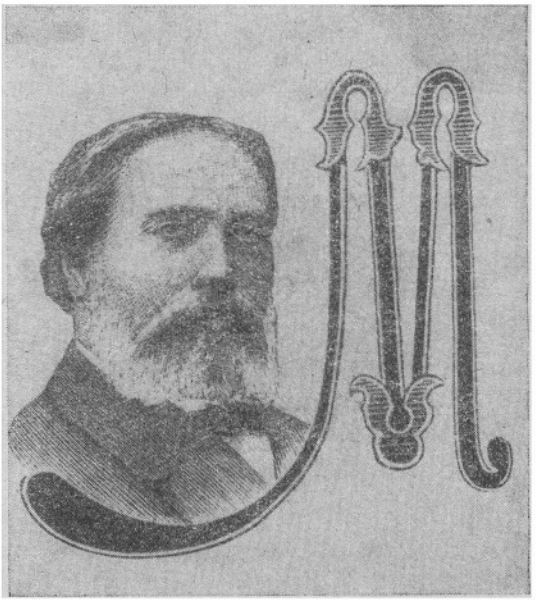
65. Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska w roli tytułowej w *Jawnucie* Moniuszki

ska, Jadwigę — Hessówna, Stefana — Dobrski, Zbigniewa — Troszel, Cześnikową — Majeranowska, Macieja — Koehler, Skołubę — Prohazka. Po trzecim przedstawieniu pisał sam Moniuszko:

Dobrski był zachwycający! Pieśń z kurantami starego zegara i prolog najwięcej się podobały. Orkiestra serdecznie mnie służyła [...] Nowy mazur, rodzony *Halkowego* braciszek, ożywia czwarty akt, który w libretto bez życia wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania [...] Obecnie *Straszny dwór* zawieszony przez matkę naszą, cenzurę. Nikt zgadnąć nie może, z jakiego powodu [218].

„Gazeta Muzyczna i Teatralna" z 13 października 1865 donosiła w sprawozdaniu:

66. Hipolit Meunier

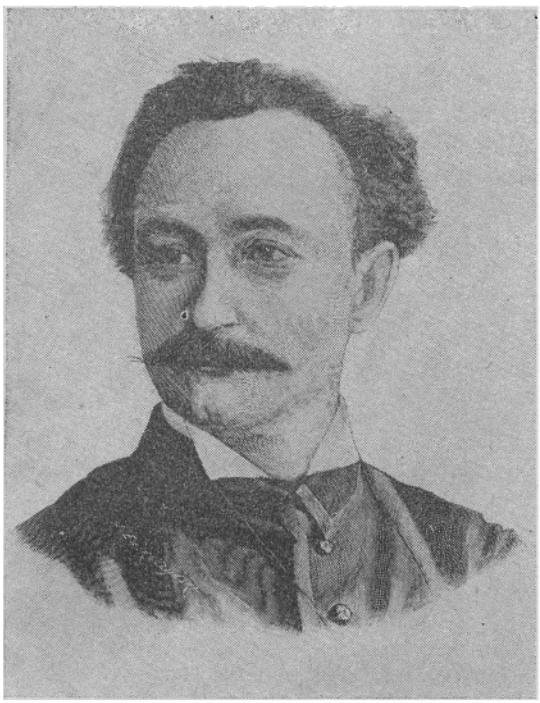


Najpierwsze wrażenie, jakiego doznaliśmy od razu, było uczucie szczególnego zadowolenia, jakiejś błogości; jakieś wewnętrzne ciepło, jeśli wolno się tak wyrazić, opanowało nas, gdyśmy słuchali tej muzyki tak swojskiej, tak naszej, że mimowolnie poczuwaliśmy się do pewnej solidarności z kompozytorem, który — zdawało się — jakby nam, słuchaczom, wyjął z piersi jakąś cząsteczkę naszej duszy i tę ozdobił i upiększył, ułożył w cudną całość i to wszystko nam do podziwu przedstawił [219].

*Straszny dwór* obudził powszechny zachwyt i entuzjazm, toteż nietrudno się dziwić, że został szybko zdjęty z repertuaru operowego z polecenia władz rządowych.

Warto przypomnieć, że na początku tegoż roku, 22 stycznia, w Salach Redutowych zaprezentowano *Widma* Moniuszki do tekstu *II części Dziadów* Mickiewicza.

Wprawdzie pomyślane jako słuchowisko muzyczne w postaci oratorium, ale pozwalało ono po raz pierwszy na zetknięcie się publiczności warszawskiej z dziełem Mickiewicza, przynajmniej w estradowym wykonaniu. Tekst poetycki przewaloryzował jednak mało dramatyczną muzykę Moniuszki, toteż w tej formie nie przetrwał długo na estradzie, przybierając w 1877 r. kształt Gersonowskich *Żywych obrazów*. Na przełomie wieków ukazał się w formie zinscenizowanej z muzyką Moniuszki i tak prezentowano go aż do chwili, gdy *Dziady* mogły się w pełni „usa-



67. Michał Hertz

modzielnić" na warszawskich scenach, wyzwolone z Moniuszkowskiej oprawy muzycznej [220].

W zasadzie poza Moniuszką niewielu było wybitniejszych współczesnych polskich kompozytorów operowych. Należeli do nich epigoni Moniuszki, idący śladami swego mistrza: Henryk Jarecki, który działał raczej na terenie Lwowa, obok niego zaś Ludwik Grossman, którego opera *Rybak z Palermo* z librettem Chęcińskiego wystawiona była w 1867 r. w Teatrze Wielkim (po kilku zaś latach w 1873 odbyła się premiera *Ducha wojewody*), wreszcie Adam Münchheimer, kompozytor *Ottona Łucznika*, granego w sezonie 1864/65, *Stradioty*, wystawionego w Warszawie w 1876 i *Mazepy*, opery napisanej w 1885, wprowadzonej na polską scenę operową po piętnastu latach. Jeżeli dodamy do tego *Kwakrów* Michała Hertza, późniejszego dyrygenta warszawskiej opery, będzie to — nie licząc twórczości Moniuszki — cały polski dorobek operowy w okresie dwudziestopięciolecia.

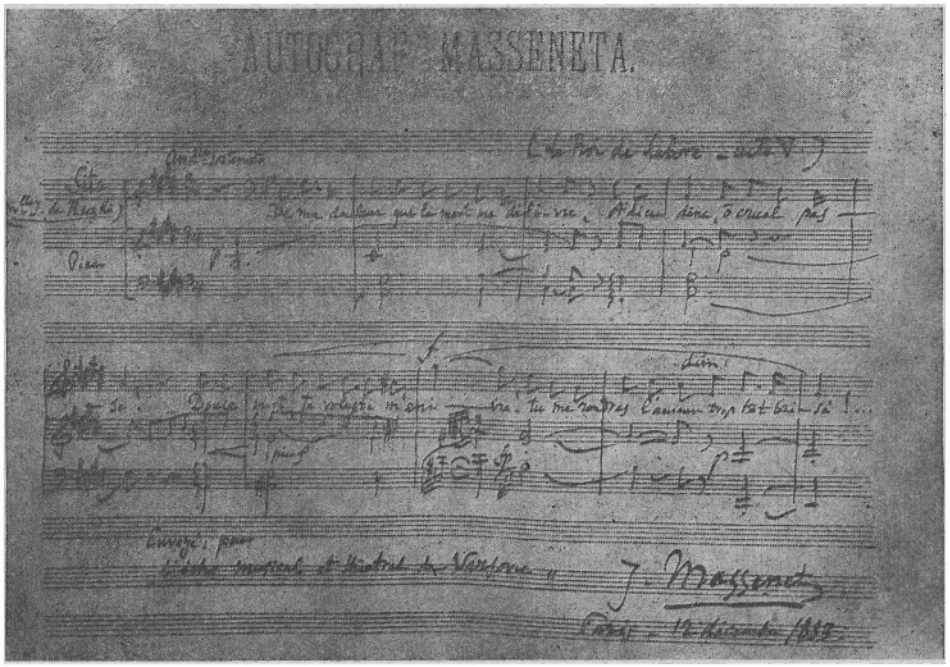
Niewątpliwie największe sukcesy odnosił Moniuszko. Po *Strasznym dworze* weszła na scenę operową *Paria* 11 grudnia 1869, również pod ba-

tutą kompozytora. Oparta na libretcie Chęcińskiego według francuskiej tragedii Delavigne'a, umiejscowiona w Indiach, nie budziła już takiego entuzjazmu jak *Straszny dwór*. Egzotyka, daleka od polskich spraw narodowych, muzyka sięgająca po wzory Wagnerowskie, nie mogła wywołać tak silnych wrażeń, jak opery o tematyce rodzimej. Udział w *Parii* brali dobrzy śpiewacy z J. Prohazką, B. Dowiakowską, D. Fillebornem, J. Koehlerem na czele. Jak donosił recenzent „Kuriera Warszawskiego" w dniu 13 grudnia, „wykonanie opery przez pierwsze głosy było bardzo staranne i pracowite: artyści z całej duszy starali się o należyte przedstawienie wobec słuchaczy przepełniających salę teatru, nowego i, daj Boże, nie ostatniego jeszcze dzieła Moniuszki". Wstawki baletowe do Moniuszkowskiej muzyki ułożył choreograf Virgilius Calori. Władysław Wiślicki chwalił prolog pierwszego aktu i akt drugi, zarzucając pewne niedostatki częściom pozostałym, podkreślał przy tym piękną instrumentację całości i zwracał uwagę na „wyborne recitativa" [221]. Mimo to — podsumowywał recenzent — „zachwycić się owym utworem trudno, podziwiać go jednak można".

W omawianym okresie po śmierci Moniuszki wznawiano z wielkim powodzeniem znane już dawniej jego opery, a więc w 1873 *Halkę*, w 1877 *Verbum nobile*, w 1880 *Hrabinę*. Stały się one głównymi pozycjami operowymi polskiego repertuaru narodowego i nie straciły swojej rangi artystycznej aż do współczesnych nam czasów.

W ciągu następnych kilku lat ukazało się niewiele wartościowych pozycji obcych na scenie operowej w wykonaniu polskiego zespołu. W 1866 roku wystawiono *Tancreda* Rossiniego, w 1867 — *Czarne domino* Aubera, w 1870 — *Caida* Thomasa, *Nauczycieli w kłopotach* Donizettiego, *Safo* Pucciniego, w 1871 — *Antreprenera* Mozarta oraz trzy opery Meyerbeera: *Proroka*, *Dinorah* i *Afrykankę* (premiery w zespołach włoskich w 1867 r. i 1870). Poza tym repertuar muzyczny Teatru Wielkiego wypełniły operetki, balety i przedstawienia włoskie. W r. 1872, kilka miesięcy przed śmiercią Moniuszki, Teatr Wielki wystąpił z jego dwuaktowym baletem *Almea* w układzie Caloriego (28 stycznia) i jednoaktową operetką *Beata* do libretta Chęcińskiego (2 lutego). 4 czerwca kompozytor życie zakończył.

Pogrzeb Moniuszki — pisał Jan Kleczyński — był najwymowniejszym świadectwem, jaka spójnia duchowa, mimo naszej wiedzy nawet, łączyła nas wszystkich z nim. Poczuliśmy się wszyscy nagle osieroceni [...] łzami zabiegły oczy, gdy orszak pogrzebowy, zatrzymawszy się przed gmachem teatralnym, tym pożegnaniem chciał uczcić miejsce triumfów mistrza, a orkiestra i chór artystów Opery wykonywali




68. Fragment utworu J. Masseneta dla Józefiny Reszke

marsza z rzewnych tematów *Halki* ułożonego przez Münchheimera. Niezliczone tłumy [...] odprowadziły autora *Halki* i *Widm* na miejsce wiecznego spoczynku [223].

Śmierć Moniuszki wywołała również żal wśród teatralnych władz rządzących. Maria Kalergis-Muchanowowa, która zawsze popierała kompozytora i wysoko ceniła jego talent, usiłowała po jego zgonie sprowadzić z Niemiec do Warszawy znakomitego muzyka, dyrygenta i pianistę, Hansa von Bülow, z myślą o unowocześnieniu repertuaru w operze warszawskiej. Bülow bowiem reprezentował nową szkołę muzyczną Niemiec i nowoczesną sztukę dyrygencką. On właśnie 10 czerwca 1865 roku wprowadził na scenę w Monachium *Tristana i Izoldę* Wagnera, trzy lata później zaś, 21 czerwca 1868, dyrygował tam po raz pierwszy *Śpiewakami norymberskimi*. Starania pani Kalergis nie przyniosły jednak rezultatu, a dramaty muzyczne Wagnera trafiły na scenę warszawską dopiero w r. 1879. Na stanowisku dyrektora opery pozostał nadal Quattrini, powołano jednocześnie na dyrygenta oper polskich z tytułem dyrektora — Adama Münchheimera, dotychczasowego kapelmistrza muzyki baletowej. Poza utworami Moniuszki prowadził on z powodzeniem *Hugonotów*, *Aidę*, *Carmen*, *Fau-*

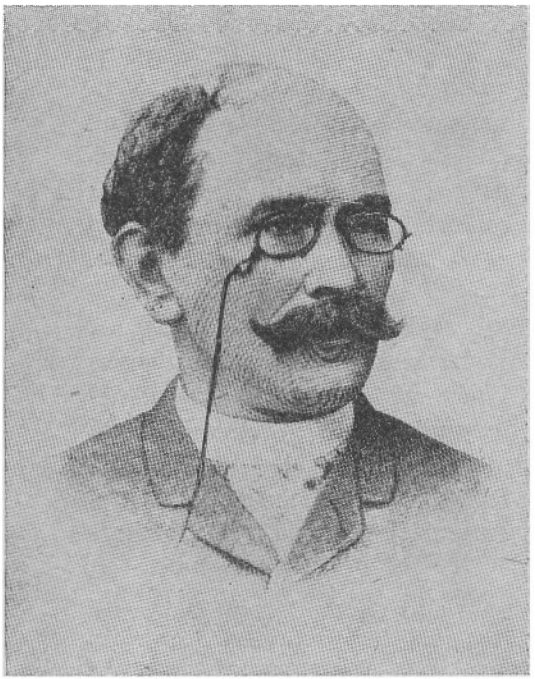
*sta*, *Manon* i inne opery, pełniąc swoje funkcje do r. 1891. Na jubileusz pięćdziesięciolecia pracy Münchheimera opera warszawska wystawiła 6 maja 1900 jego *Mazepę*, którego prapremiera odbyła się w 1886 r. w Antwerpii. Münchheimer zdobył sobie duże uznanie jako dyrygent, a w 1888 r. Massenet, autor *Manon*, dziękował mu serdecznie za świetne wystawienie tej opery, przysyłając partyturę z następującą dedykacją: „Memu drogiemu przyjacielowi i znakomitemu koledze, A. Münchheimerowi, na pamiątkę pierwszego przedstawienia *Manon* w Warszawie, J. Massenet" [223].

W 1873 roku zaangażowano do warszawskiej opery również dyrygenta włoskiego, Cezara Trombiniego, który przeważnie prowadził opery wykonywane przez zespoły włoskie, choć dyrygował także z dużym powodzeniem zespołami polskimi. W 1875 r. otrzymał on nominację na dyrektora opery. W 1882 opuścił Warszawę, przenosząc się na stanowisko dyrygenta opery cesarskiej w Petersburgu. Powróciwszy po siedmiu latach, kontynuował przerwaną pracę w operze warszawskiej, gdzie pozostał na stanowisku aż do śmierci w r. 1898.

Ogromny talent kapelmistrza Trombiniego — pisał Franciszek Brzeziński — jego wrodzona muzykalność, smak, poczucie stylu, pamięć muzyczna i wykształcenie, temperament i dar narzucania swej koncepcji orkiestrze, śpiewakom i słuchaczom — wszystko to sprawiało, że interpretacja każdej wystawionej przez niego opery mogła służyć za wzór właściwego jej ujęcia w całości i w najdrobniejszych szczegółach [224].

Do jego sukcesów dyrygenckich należała *Aida*, *Otello* oraz *Siła przeznaczenia* G. Verdiego, pierwsza Wagnerowska opera na scenie warszawskiej — *Lohengrin*, a także *Duch wojewody* Grossmana, *Mefisto* Boïta, *Gioconda* Ponchiellego, *Cavaleria rusticana* Mascagniego i wiele innych.

Czwartym z kolei kapelmistrzem był Czech, Józef Rzebiczek, „pierwszorzędny Wagnerowski dyrygent" [225], który położył duże zasługi dla muzycznej kultury Warszawy. Zadebiutował w Warszawie jako dyrygent *Roberta Diabła* Meyerbeera w r. 1882, zaangażowany na stałe w roku następnym pełnił swą funkcję do r. 1891, zastępując również Trombiniego w czasie jego pobytu w Petersburgu. Należy wspomnieć jeszcze o Stanisławie Barcewiczu, który wystąpił w charakterze kapelmistrza. Był to znakomity skrzypek-koncertmistrz, zaangażowany w 1885 r. do zespołu orkiestry. W lipcu 1886, mimo czterech stałych dyrygentów, z których dwaj byli na urlopie, nie miał kto poprowadzić *Giocondy*. Uczynił to z powodzeniem Barcewicz. Od tego czasu stawał on co pewien czas przy pulpicie kapelmistrzowskim, w roku zaś 1893 został drugim dyrygentem Opery Warszawskiej.



69. Józef Chodakowski

O ile strona muzyczna opery stała na wysokim poziomie, o tyle wkład reżyserski nie przedstawiał się zbyt interesująco. Dość powiedzieć, że reżyser opery, śpiewak z zawodu, Leopold Matuszyński, pełnił tę funkcję przez 37 lat. Zaangażowany na stałe do opery w 1854 r., pracował bez przerwy w charakterze reżysera do 1891. Choć jeździł za granicę i oglądał wiele oper wystawionych poza krajem, opierał się zazwyczaj na utartych szablonach operowych. Drugim reżyserem opery został w 1882 r. Adolf Kozieradzki, również śpiewak, uczeń Quattriniego, poprzednio reżyser operetki w Teatrze Małym. Wprowadził on na scenę operową *Carmen* Bizeta, 5 lipca 1882 roku graną w Teatrze Letnim. Jego zasługą było też wystawienie Wagnerowskiego *Tannhäusera* w 1883 r., *Rabusia* Lortzinga w 1886, *Manon* Masseneta w 1888. Pozostawał do 1894 na swym stanowisku, które objął po nim także uczeń Quattriniego, Józef Chodakowski, znakomity odtwórca Miecznika w *Strasznym dworze* i Janusza w *Halce* z 1876 r., pamiętny jako pierwszy warszawski inscenizator *Widm* Moniuszki-Mickiewicza w 1900 r., występujący jednocześnie w roli Guślarza.

Na szablonowość reżyserii, ubóstwo oprawy dekoracyjnej i kostiumów w operze uskarżali się krytycy warszawscy. Bronisław Zawadzki, opisując

ruch sceniczny w przedstawieniach oper zagranicznych, w których „chóry żyją, ruszają się wedle prawideł pięknej grupy, tworzą obrazy", uzupełniają sytuację, stwierdzał, że u nas „chóry są martwą bryłą na scenie", ustawiane według szablonu: mężczyźni po jednej stronie, kobiety po drugiej [226]. Władysław Bogusławski w tym samym czasie odpowiadając na korespondencję Pawła Lindaua w „Kölnische Zeitung" rzuca gorzkie słowa na temat warszawskiej opery:

Lindau skarży się na wystawę w *Faworycie*, jakież to dla nas szczęście, że nie widział *Roberta Diabła*, *Żydówki*, *Hugonotów* albo *Proroka*, jakie szczęście, że nie przedefilowała przed nim procesja duchów wynurzających się z zapadni skrzypiących i jęczących jak stara komoda, że nie roztoczyły się przed nim odrapane wdzięki okolicy, w której Alicja szuka swego narzeczonego; że nie przyglądał się uroczystemu orszakowi elektorów i kardynałów przeciągającemu przed zdumionym okiem Racheli [...] — słowem, że go nie poczęstowano jednym z tych widowisk, w których najuboższy teatr stara się o jaki taki pozór wystawy. [...] Na to, żeby w ostatnim akcie *Halki* bohaterka, wybiegłszy topić się jako blondynka, nie skakała do wody jako brunetka, nie potrzeba pieniędzy, tylko reżysera; na to, żeby zakonnica nie wchodziła na scenę z ufryzowaną grzywką, żeby gdy mowa o deszczu lub burzy, nie widać było przez okno najpogodniejszego lazuru, żeby aktorzy i śpiewacy, otwierając czy zamykając okna nie wysuwali rąk za ramy, jakby w nich szyb nie było, na te wszystkie drobiazgi nie nakład jest konieczny, ale myśl baczna, czujna, przenikniona artyzmem praw jego wszędzie i na każdym kroku. [...] Teatr nasz posiada składy dekoracji, kostiumów i rekwizytów tak zaopatrzone, że zestawienie tego, co się w nich znajduje, z tym co się widzi na scenie, wyda się zagadką dla każdego, kto nie wie, jaką potęgę bezwładności ma rutyna [227].

Ponieważ Teatr Wielki gościł liczne zespoły włoskie, poza tym odbywały się tam przedstawienia dramatu, operetki (szczególnie przed otwarciem Teatru Małego) i baletu, niewiele premier z obcego repertuaru operowego można było wprowadzić na scenę warszawską w wykonaniu polskich śpiewaków. Często w przedstawieniu przygotowanym przez zespół polski śpiewał gościnnie solista włoski. Niektóre premiery odbywały się też na scenie Teatru Letniego. W ciągu roku wystawiano jedną do trzech nowych oper, nie licząc wznowień. W 1873 r. ukazały się trzy opery nie znane dotąd w Warszawie: *Joanna d'Arc* (według Schillera), *Giovanna di Guzman* (według *Nieszporów sycylijskich*) Verdiego i *Mefistofeles* A. Boïto, w następnym roku *Don Carlos* Verdiego — poprzedzony przed dwoma laty występem zespołu włoskiego. Do nowości należała *Narzeczona* Aubera. W 1876 r. wprowadzono na scenę Teatru Wielkiego dwie nieznane opery: *Dragonów Villarsa* L. A. Millarta oraz *Westalkę* G. Spontiniego. W następnym roku weszła na scenę *Aida* Verdiego, również poprzedzona występem trupy włoskiej. Podobnie stało się z operą *Mignon*

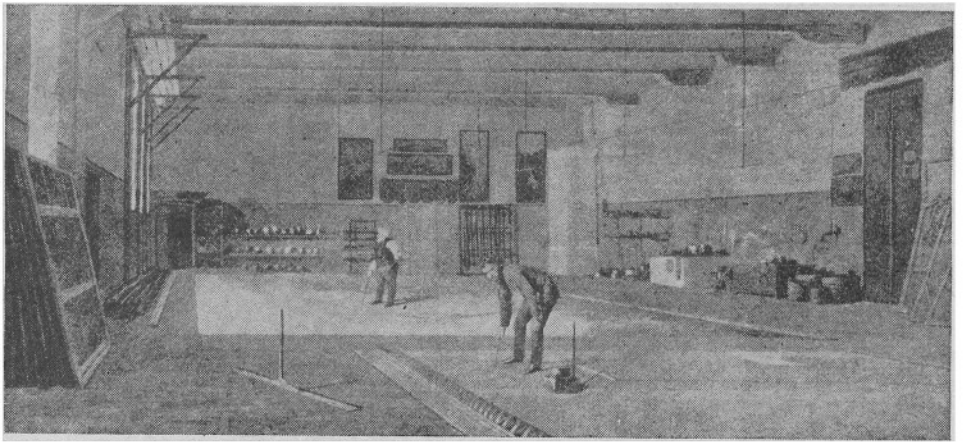
Thomasa, którą w polskim wykonaniu ujrzała publiczność w r. 1878. Wydarzeniem roku 1879 była warszawska prapremiera *Lohengrina* Wagnera w dniu 19 lipca. Wagnerowski dramat muzyczny budził znacznie wcześniej zainteresowanie w Polsce. Już w 1853 r. Moniuszko pisał do krytyka, Józefa Sikorskiego: „Co mówisz o Ryszardzie Wagnerze? O tym wielkim reformatorze a raczej zbawicielu naszej dramatycznej muzyki?" — zalecając mu przeczytanie Wagnerowskiej rozprawy *Oper und Drama* [228]. W numerze 31 „Ruchu Muzycznego" z 1859 roku Sikorski zamieścił obszerną biografię Wagnera. Na premierze warszawskiej (dwa lata po lwowskiej) Franciszek Cieślewski śpiewał tytułową rolę, Elzę zaś kreowała Bronisława Dowiakowska. *Lohengrin* został przyjęty bardzo przychylnie przez publiczność Teatru Wielkiego.

W 1881 roku wszedł na scenę operową *Sen nocy letniej* Thomasa i *Wilhelm Tell* Rossiniego, grany po raz pierwszy przez polski zespół — od czasów gościnnego występu trupy francuskiej w 1863 r.; wznowiono też *Wesołe kumoszki z Windsoru* Nicolaia w opracowaniu Moniuszki. 5 lipca 1882, siedem lat po prapremierze paryskiej w Opéra Comique, odbyła się w Teatrze Letnim polska premiera *Carmen* Bizeta z wstawkami baletowymi układu J. Mendeza. Rolę tytułową śpiewała Helena Hermanówna, Micaelę Dowiakowska, Don Josego Cieślewski, Escamilla Chodakowski, dyrygował Münchheimer. Jak donosił „Kurier Warszawski" po premierze, „Bizet okazał się mistrzem, ale publiczność przyjęła *Carmen* ozięble".

Już w następnym roku, 1 maja, pojawiła się na warszawskiej scenie druga polska premiera Wagnerowskiej opery: był to *Tannhäuser*, wystawiony wcześniej we Lwowie. Warszawa usłyszała po raz pierwszy uwerturę tego dzieła w sześćdziesiątych latach, w repertuarze orkiestry ogródkowej Beniamina Bilsego. Już wtedy Moniuszko wyrażał swój podziw dla bogactwa orkiestracyjnego Wagnerowskiej muzyki. Na premierze warszawskiej główne partie śpiewali: Cieślewski, Dowiakowska, Dobiecka, Chodakowski. W r. 1885 rolę tytułową objął po Cieślewskim wybitny tenor, Mieczysław Kamiński (syn Jana Nepomucena Kamińskiego, dramatopisarza i dyrektora Teatru Lwowskiego w pierwszej połowie XIX w.) [229].

W maju 1888 w tytułowej partii Tannhäusera wystąpił z dużym powodzeniem włoski tenor de Negri. W tym właśnie roku koncepcja Wagnerowskiego dramatu muzycznego wywołała polemikę między Zygmuntem Noskowskim a Janem Kleczyńskim. Jakkolwiek Wagner stanowił ośrodek zainteresowania obu polemistów, żaden z nich w sposób zdecydowany nie wypowiedział się za ani przeciw Wagnerowi. Noskowski, co prawda, do-

70. Józef Chodakowski w roli Escamilla w *Carmen* Bizeta, Teatr Wielki, premiera 5 lipca 1882



71. Malarnia dekoracji Adama Malinowskiego, rys. F. Jasiński

chodzi do wniosku, że dzisiaj kantata „stanowi najwłaściwszy objaw twórczości w kierunku wokalno-dramatycznym", opera zaś winna stanąć na wysokości kantaty, ale jednocześnie dodaje, że „o tym zaczął myśleć Wagner i poszedł za daleko". Noskowski zaznacza, że w ten sposób muzyka zeszła na dalszy plan i w rezultacie opery idące śladem Wagnera — upadają. Opera winna być bowiem „zjednoczeniem symfonii i kantaty". Takiemu stanowisku przeciwstawia się Kleczyński, choć uważa, że ideał opery jest jeszcze zupełnie nieokreślony. Ma więc swoje zalety „wokalizacja" typu Rossiniego, jak również może mieć swój sens dramatyczność, jaką osiągnął w swych operach Meyerbeer. W każdym razie, opera nie jest przeżytkiem ani „niedorzecznością" i nie można jej pozbawić — tak jak każdej sztuki — pewnych określonych konwencji. Opera powinna mieć cechy sceniczności, a więc dobre libretto, połączone z melodyjnością muzyki. Kleczyński, wychodząc z pozycji raczej tradycyjnych, zarzuca bardziej postępowemu stanowisku Noskowskiego zbyt daleko idące potępienie przeszłości. Cała ta polemika nie stanowi więc walki o nowoczesność w sztuce operowej, jest tylko echem pewnych przemian, które pod wpływem Wagnera odbiły się w kształtowaniu nowej formy widowiska muzycznego [230].

Dwa miesiące po *Tannhäuserze* wystawiono w Teatrze Wielkim *Pierścień rodzinny* Audrana, w następnych zaś latach *Narzeczonych* (1884) i *Giocondę* (1885) Ponchiellego, *Rabusia* Lortzinga w opracowaniu muzycznym K. Hoffmana (1886), *Noego* Halévy'ego i Bizeta (1887). Spośród

tych premier krytyka wyróżniła *Giocondę*, podkreślając walory śpiewacze Dowiakowskiej w tytułowej roli, a obok niej chwaląc Hermanównę, Szczepkowską, Myszugę, Chodakowskiego i Seidemana. Recenzent zwrócił uwagę na precyzyjne wykonanie partii chóru prowadzonego przez Jana Mellera, na staranną i dyskretną grę orkiestry pod kierunkiem Rzebiczka, a także na właściwą oprawę sceniczną. Zakończył swe sprawozdanie optymistycznym akcentem: „Własnymi więc siłami, bez pomocy obcych nacji, zdołaliśmy wystawić bardzo zadowalająco jedno z trudniejszych i ważniejszych dzieł nowoczesnego repertuaru — napełnia to nas sprawiedliwym poczuciem chluby" [231].

W 1888 roku do sukcesów należy zaliczyć *Manon Lescaut* Masseneta w znakomitej obsadzie z Hermanówną, Myszugą, Chodakowskim, Pinkertówną, Wojakowską, Kozieradzkim, Aleksandrowiczem i Seidemanem. Warto zaznaczyć, że sam Massenet na prośbę Münchheimera transponuje dla Hermanówny partię sopranową Manon na mezzosopran. Krytycy chwalą przedstawienie starannie przygotowane, podkreślają właściwy dobór kostiumów, trafne dekoracje Malinowskiego, odpowiednie osadzenie widowiska w epoce. Zalecają tylko śpiewakom pracę nad dykcją, która pozostawia wiele do życzenia [232]. Należy dodać, że w tym samym roku zespół francuski zaprezentował w Teatrze Wielkim nie znaną dotąd w Polsce operę Wagnera *Rienzi*. Poza tym niewiele już nowych pozycji weszło na scenę operową. Zaliczyć jeszcze do nich wypada *Rycerskość wieśniaczą* Mascagniego, jednoaktową operę, wystawioną w połowie roku 1890.

Poza stałym polskim zespołem operowym kroniki teatralne zanotowały w okresie dwudziestopięcioletnim około 40 śpiewaków polskich gościnnie występujących i około 20 artystów obcych, przy czym niektórzy spośród nich ukazywali się na scenie teatru warszawskiego kilkakrotnie. Do polskich śpiewaczek, które zyskały sławę na scenach zagranicznych, należała Wanda Miller-Czechowska, pasierbica znakomitego basa, rzadko występującego w Polsce, Władysława Millera. Debiutowała w Warszawie w 1871 r. jako Małgorzata w *Fauście*, zdobywając sobie wielkie uznanie. Została zaangażowana do zespołu warszawskiego, ale śpiewała często w mediolańskiej La Scali i w wielu innych miastach włoskich, hiszpańskich, rosyjskich. W Warszawie usłyszano ją znów w 1883 r. w partiach Carmen, Racheli (*Żydówka*), Amneris (*Aida*). Krytyka ceniła ją bardzo wysoko.

Dość rzadko ukazywała się na warszawskiej scenie śpiewaczka koloraturowa o światowej sławie, Marcelina Sembrich-Kochańska. Debiuto-

72. Marcelina Sembrich-Kochańska

wała pod koniec 1879 r. w tytułowej partii *Łucji z Lammermooru* Donizettiego, a także w *Robercie Diable* Meyerbeera. Wznowiła swoje występy w Warszawie po roku, po czym śpiewała na największych scenach Europy i Ameryki. W Warszawie pojawiła się znów na krótko w 1886. Kronikarz EMTA w 1885 donosił, że Sembrich-Kochańska „nie tylko Belliniego i Rossiniego, ale i Mozarta śpiewa doskonale. Petersburg, Niemcy, Paryż i Hiszpania jednakie jej składają hołdy" [233]. Kleczyński zaś, pisząc w 1886 r. o występach śpiewaczki na cele dobroczynne w Salach Redutowych, nazywa ją „naszą Patti" i porównuje z tą największą śpiewaczką swoich czasów [234].

Znakomitą polską Carmen była Helena Hermanówna, która kreowała tę partię od premiery warszawskiej przez wiele lat. Od 1880 roku występowała stale w warszawskiej operze, wyjeżdżając często za granicę na gościnne występy do Rosji, Włoch i Niemiec. Na początku swej kariery scenicznej tańczyła w warszawskim balecie. Przy pięknym mezzosopranowym głosie, temperamencie, lekkości i taneczności ruchów oraz nieprzeciętnej urodzie, mogła się stać najlepszą odtwórczynią Bizetowskiej Car-

73. Józefina Reszke w roli tytułowej w *Halce* Moniuszki, występ gościnny w Teatrze Wielkim, 29 kwietnia 1883

men. Kleczyński zachwycał się Hermanówną jako Laurą w *Giocondzie*, zbierała pochwały jako Małgorzata w *Fauście*, a także jako Cherubin w *Weselu Figara* w 1887 roku.

Do wybitnych śpiewaczek należała Józefa Szlezygier. W 1883 r. debiutowała w operze warszawskiej jako sopran koloraturowy w *Lunatyczce* Belliniego. Po występach lwowskich i zagranicznych śpiewała przez 5 lat w Warszawie w wielu głównych partiach operowych. Recenzenci podkreślali jej walory głosowe i muzyczne, przede wszystkim w *Łucji z Lammermooru*.

Na krótko pojawiła się w tymże roku na scenie warszawskiej opery Józefina Reszke, artystka, która zrobiła wielką karierę na scenach zagranicznych, szczególnie w Paryżu, Madrycie, Mediolanie, Londynie. W Paryżu w 1884 r. kreowała partię Salome w *Herodiadzie* Masseneta, występując wraz ze swoimi braćmi, Janem i Edwardem. W Warszawie śpiewała Małgorzatę, Rachelę, Aidę i Selikę (w *Afrykance* Meyerbeera). Józefina Reszke obdarzona była pięknym dramatycznym sopranem o olbrzymiej skali, ze skłonnością do koloratury.

Sopran dramatyczny i koloraturę reprezentowała także Teodozja Jakowicka-Friderici. Debiutowała w Warszawie w 1865 r., gdzie występowała gościnnie w ciągu 20 lat z licznymi przerwami, wyjeżdżając często do wielu miast w Europie, a także do Ameryki. Śpiewała zarówno Łucję i Traviatę, jak Rachelę i Halkę. W 1887 r. zadebiutowała z powodzeniem jej córka, Zofia Friderici, kreując Małgorzatę w *Fauście*. W 1886 odbył się w Teatrze Letnim popis uczennic Jakowickiej, prowadzącej szkołę śpiewu przy operze. Arie operowe wykonały: Vincenti, Piasecka, Karska, Szawłowska, Pleszczyńska. Kilka uczennic zostało zaangażowanych do Teatru Wielkiego.

Do plejady śpiewaczek o międzynarodowym rozgłosie należała też Justyna Machwicówna. Śpiewała w Anglii, we Włoszech, w Hiszpanii, w Rosji. Warszawa usłyszała ją po raz pierwszy w 1878 r. w partii Amneris (*Aida*) w Teatrze Letnim. Występowała też w wielu innych mezzosopranowych, kontraltowych, a nawet sopranowych partiach. Kilkakrotnie przyjeżdżała do Warszawy w ciągu wieloletniej kariery artystycznej. W 1885 r. zyskała ogromny sukces jako Carmen na scenie Teatru Wielkiego. Tą rolą zakończyła w 1889 roku karierę operową na warszawskiej scenie. Krytyka oceniała bardzo pochlebnie jej występy.

Zadebiutowała też w Teatrze Wielkim w 1883 roku Zofia Brajnin, śpiewaczka obdarzona pięknym sopranem dramatycznym. Zdobyła sobie wielkie uznanie u krytyki. Karierę na scenie warszawskiej rozpoczęła od

*Aidy* (tytułowa rola), po czym wystąpiła w *Fauście*, *Hugonotach*, *Robercie Diable*, na jesieni 1885 odniosła sukces jako Moniuszkowska Halka oraz Amelia w *Balu maskowym* Verdiego. Śpiewała też w operach Wagnerowskich: Wenus w *Tannhäuserze*, a potem Elsę w *Lohengrinie*. Spotkała się z dużym uznaniem krytyki podczas licznych występów we Włoszech i w Niemczech.

Natomiast początkowo niezbyt przychylnie została przyjęta na scenie warszawskiej Regina Pinkertówna, śpiewaczka, która zdobyła sobie olbrzymi rozgłos w latach późniejszych. Rozpoczęła karierę w 1886 r. w *Hugonotach*, w roku następnym wystąpiła jako Gilda w *Rigoletcie*. Zyskała wtedy opinię „dobrze zapowiadającej się". Gdy ukazała się w 1888 r. na scenie warszawskiej jako ks. Eudoksja w *Żydówce*, Jan Kleczyński chwalił przede wszystkim Dobiecką jako Rachelę i de Negri jako Eleazara, zaznaczając, że Pinkertówna była słaba. Przyznawał jej talent, ale zarzucał złą dykcję i brak doświadczenia scenicznego [235], w *Fra Diavolo* zaś — brak wdzięku przy zaletach śpiewaczych. W 1889 r. artystka wyjechała za granicę i zdobyła wielki rozgłos niemal na całym świecie w licznych partiach koloraturowych. Po powrocie do Warszawy, jak pisze Owerłło, „występy jej cieszyły się wybitnym i zasłużonym powodzeniem", albowiem „czarowała swoim słowiczym śpiewem" [236]. Z nie mniejszym uznaniem odniósł się do występów Pinkertówny recenzent EMTA, dla którego jej śpiew stał się „skończonym wirtuozostwem technicznym, olśniewającym miękkością i sentymentem wyrazu" [237].

Na gościnnych występach zjawiła się też w Warszawie w 1885 r. artystka opery lwowskiej, Teresa Arklowa, sopran dramatyczny, która kreowała główne role śpiewacze w *Aidzie*, *Afrykance*, *Hugonotach*, *Fauście*, *Trubadurze*. Śpiewała ona w wielu miastach całej niemal Europy, zdobywając sobie wielkie powodzenie. Brała udział również jako odtwórczyni głównych partii w Wagnerowskich operach. Na początku XX wieku założyła własną szkołę śpiewu w Mediolanie. Gościła także na warszawskiej scenie w 1885 r. Bronisława Cetnarowicz, występująca we Włoszech jako Helena Broni. Śpiewała Małgorzatę w *Fauście*, Lindę z Chamonix Donizettiego, zyskując sobie duże uznanie krytyki, która przy tej okazji zachwycała się pięknym, choć niewyszkolonym mezzosopranem panny Quattrini w roli Pierrota. Do sukcesów Cetnarowiczówny należała też partia Łucji z Lammermooru.

Spośród śpiewaczek, wchodzących w skład zespołu operowego w Warszawie i ukazujących się na scenach zagranicznych, na wyróżnienie zasługuje Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska. Publiczność warszawska ujrzała

ją po raz pierwszy w 1883 r. w *Duchu wojewody* Grossmana. W 1885 r. zaangażowano ją do Petersburga, po czym śpiewała we Włoszech, w Anglii, w Holandii, by wrócić znów na krótko na scenę warszawską w 1892 roku. Jak donosi Owerłło, Stromfeld-Klamrzyńska „należała do najwybitniejszych śpiewaczek koloraturowych ówczesnej doby. Wszystkie sceny świata starały się o występy tej świetnej polskiej śpiewaczki, bowiem rzeczywiście głos posiadała pierwszorzędny i nadzwyczajnie wyszkolony" [238].

Poza tym debiutowało w operze warszawskiej wiele śpiewaczek o znacznie mniejszym rozgłosie, ale cieszących się też powodzeniem. Były to uczennice Jakowickiej, Majeranowskiej i innych. Do udanych należał pod koniec 1885 r. występ Zofii Piaseckiej w roli Gildy w *Rigoletcie*, niedługo potem — Wandy Krajewskiej w *Rabusiu* Lortzinga, Szawłowskiej w 1887 w roli Siebla w *Fauście*, Rajewskiej w 1888 w *Łucji z Lammermooru* i *Dinorze*, oraz śpiewającej obok Myszugi, Niedźwiedzkiego i Aleksandrowicza — Aleksandry Dąbrowskiej, która po debiucie w 1886 została zaangażowana na stałe, grając również za granicą. W 1888 wystąpiła z Millerem i Myszugą w *Faworycie* i zyskała wielkie pochwały krytyki.

Przez przeszło 35 lat filarem opery warszawskiej była Bronisława Dowiakowska, która weszła do zespołu w r. 1859. Miała olbrzymi repertuar, dysponując pięknym i barwnym głosem sopranowym, połączonym z dobrym aktorstwem. Śpiewała zarówno Gildę w *Rigoletcie*, jak Halkę, Hrabinę, Micaelę, a nawet Eurydykę w *Orfeuszu w piekle* Offenbacha.

Sześć lat na scenie warszawskiej opery utrzymała się Wanda Dobiecka, debiutująca w 1884 r. jako Amelia w *Balu maskowym* Verdiego. Śpiewała ona Małgorzatę w *Fauście*, Halkę, partie Wagnerowskie, w 1888 r. występowała jako Rachela w *Żydówce* z Pinkertówną w roli ks. Eudoksji. Kleczyński ocenił wtedy Dobiecką znacznie wyżej od Pinkertówny, zwracając uwagę, że głos jej pięknie się rozwija [239]. Artystka występowała z powodzeniem we Włoszech i w Hiszpanii.

Do długo utrzymujących się na scenie warszawskiej należała Wilhelmina Lewicka, debiutująca w 1874 r., sopran liryczny, jak również Maria Wojakowska, śpiewająca w warszawskiej operze w latach 1868 - 1893, a także w Teatrze Małym w operetce. Nie jest to oczywiście pełna lista śpiewaczek; było ich więcej, ukazywały się na scenie warszawskiej jednorazowo bądź w rolach epizodycznych (np. Małgorzata Hertzówna, Heckmanówna i in.).

Selekcja muzyczno-śpiewacza dopuszczająca do debiutu była bardzo ostra i nieczęsto się zdarzało, by na scenie znalazł się artysta nie dora-

stający do poziomu swego otoczenia. Jednym z wyjątkowych chyba wypadków stał się w 1887 roku występ śpiewaczki Ostaszewskiej w Teatrze Letnim w partii Aidy. Kleczyński pisał, że jej emisja świadczy „o braku zdolności i instynktu scenicznego, na który to brak ani szczera chęć, ani nawet praca nie zawsze pomóc są w stanie" [240]. Taka opinia należała do rzadkości, na ogół bowiem poziom wykonania muzyczno-wokalnego był bardzo wysoki. Dotyczyło to w równej mierze zespołu męskiego. Spośród licznych wybitnych śpiewaków należy przede wszystkim wymienić Władysława Mierzwińskiego i Aleksandra Myszugę-Filippi, obu o sławie międzynarodowej.

Mierzwiński od 1875 r. śpiewał we wszystkich niemal wielkich miastach Europy, zyskując sobie imię „króla tenorów". W Warszawie występował dość krótko, po raz pierwszy w 1881 r., jako Raul w *Hugonotach*, Trubadur i Robert Diabeł. Jak donosi Owerłło, podczas jego występów „teatr trząsł się od oklasków". Poza wspaniałym głosem „warunki zewnętrzne artysta ten posiadał nadzwyczajne" [241]. Zachwycano się nim zarówno w Warszawie, jak w Paryżu, Wiedniu i Londynie. Ostatnie lata swego życia spędził w Paryżu, gdzie umarł w nędzy.

Myszuga, pochodzący z okolic Lwowa, tam rozpoczął swoją karierę śpiewaczą w r. 1880. W latach 1884 - 1891 śpiewał w Warszawie, do której kilkakrotnie potem powracał. Wyjeżdżał też często za granicę, gdzie odnosił duże sukcesy. W Warszawie rozpoczął występy w partii Stefana w *Strasznym dworze*, potem śpiewał w *Traviacie* z Dowiakowską, w *Marcie* Flotowa z Klamrzyńską, w *Carmen* z Hermanówną, a w następnym roku w *Mefiście* Boïto z Ellą Russel, w *Faworycie*, w *Balu maskowym*. W 1886 roku krytyka entuzjastycznie przyjęła w jego wykonaniu Trubadura, w 1887 zdobył wielkie pochwały w *Afrykance*, powtarzał także swoją kreację w *Traviacie*. Recenzje podkreślały z uznaniem, że Myszuga partie w operach włoskich śpiewał przeważnie po polsku (z wyjątkiem Trubadura). Dał zresztą więcej dowodów umiłowania języka ojczystego, uchodzić bowiem musiał z Królestwa w 1891 r., gdy nie chciał w sądzie zeznawać po rosyjsku jako świadek w procesie o zabójstwo aktorki Wisnowskiej, jakkolwiek znał ten język doskonale. „Rzadko który ze śpiewaków polskich cieszył się tak długo powodzeniem u warszawskiej publiczności jak Myszuga — pisał Owerłło. — Posiadał głos o pięknej barwie, czysty, metaliczny [...]" [242]. Walery Wysocki, donosząc w 1883 r. o otwarciu nowego sezonu w operze lwowskiej oraz zdając sprawę z występów Szlezygierówny i Myszugi w *Lunatyczce* Belliniego, zwracał uwagę na walory głosowe i aktorskie polskiego tenora: „W dźwięcznym i przenikają-

cym do głębi duszy swym głosie posiada wiele cennych przymiotów: pewność siebie w atakowaniu wysokich tonów, delikatne mezza-voca [!] i łatwość w przejściu od forte do pianissima dozwalają mu zdobyć wszystkie efekty, jakich tylko rodzaj lirycznej muzyki wymagać może. Przymioty te potęguje jasna i wyraźna deklamacja każdego słowa [...]" [243].

Po bogatej wieloletniej karierze zagranicznej zadebiutował w Warszawie w 1882 r. Władysław Seideman jako Mefisto w operze Boïty. Wspaniały bas o szerokiej skali głosowej, został zaangażowany do opery warszawskiej na stałe, gdzie występował z powodzeniem do r. 1890. Chwalono go w 1886 w *Strasznym dworze* za Skołubę, podczas gdy chóry „sprawowały się swawolnie i niekarnie" [244]. Uznanie zdobył jako kardynał Brogni w *Żydówce* w 1888, ale zarzucano mu, że śpiewał swoją partię po włosku. Wykonywał też partie basowe w operach Wagnerowskich. Krytycy mieli zastrzeżenia co do jego aktorstwa.

Na gościnne występy często przyjeżdżał do Warszawy Ignacy Warmut. Tenor bohaterski o zabarwieniu lirycznym, zadebiutował w warszawskiej operze w 1883 r. jako książę w *Rigoletcie*. Śpiewał wielokrotnie we Francji, w Niemczech i we Włoszech, w Warszawie zaś corocznie pojawiał się na występach w latach 1886 - 1890. W 1886 r. odniósł sukces jako Eleazar w *Żydówce*, a także jako Raul w *Hugonotach*, śpiewając wraz z Pinkertówną, Szlezygierówną, Dowiakowską, Aleksandrowiczem, Seidemanem. Owerłło stwierdzał, że „głos posiadał piękny, wysokie C wyrzucał z niebywałą swobodą", toteż „cieszył się nadzwyczajnym powodzeniem", a „dyrekcja teatrów sprowadzała go od czasu do czasu na gościnne występy" [245].

Do śpiewaków, którzy zdobyli rozgłos na scenach zagranicznych, należy też Aleksander Bandrowski. Po przyjeździe ze Lwowa do Warszawy w 1884 r. występował w operetkach, a w r. 1885 przeszedł do opery, gdzie w ciągu sezonu kreował główne partie tenorowe (*Halka*, *Traviata*), po czym wrócił do Lwowa. Od 1886 przebywał za granicą, śpiewając w Niemczech, Holandii, we Włoszech, a także w Ameryce. W Krakowie i Lwowie był częstym gościem. W 1889 zaangażowano go na trzy lata do Frankfurtu nad Menem, gdzie szczególnie wsławił się jako wykonawca partii Wagnerowskich, które w Polsce śpiewał po polsku we własnym przekładzie [246].

Do cenionych artystów operowych należał również wymieniony już lwowianin z urodzenia, Mieczysław Kamiński, który zdobył duże uznanie w Niemczech. Debiutował już w 1849 r. we Lwowie jako aktor dramatyczny, po czym po studiach wokalnych został artystą operowym. W War-

szawie pojawił się na scenie w 1859 i śpiewał przez wiele lat w Polsce oraz na scenach zagranicznych. Do wybitnych jego partii tenorowych należał Tannhäuser, który był jego debiutem wiedeńskim jeszcze w r. 1856, z powodzeniem odtworzony na scenie Teatru Letniego w Warszawie w r. 1885. W roku następnym krytycy chwalili go za dobre wykonanie partii tytułowej Roberta Diabła w operze warszawskiej.

Z dużym uznaniem wyrażano się też o Franciszku Zawadzkim, który w 1880 r. debiutował w operze warszawskiej, w 1885 przychylnie został przyjęty przez krytykę za obie basowe partie Mefistofelesowskie: w *Fauście* Gounoda i *Mefiście* Boïty. Liczne zagraniczne wyjazdy nie pozwoliły mu na długotrwałe występy w Polsce.

Debiutujący w Warszawie w 1850 r. Władysław Miller śpiewał tu do 17 X 1862, po czym wyjechał do Mediolanu; odniósłszy ogromne sukcesy niemal na całym świecie wrócił w 1888 r. do kraju i rozpoczął występy w Teatrze Wielkim. Kleczyński podkreślał wspaniałe walory jego głosu o basowym brzmieniu, zaznaczał, że Miller zazwyczaj śpiewał po polsku, za granicą zaś akcentował swoje polskie pochodzenie. Krytyk wyrażał żal, że dyrekcja warszawskich Teatrów Rządowych nie zapraszała go na występy [247]. Najwidoczniej apel odniósł skutek, skoro wkrótce zapowiedziano Millera w *Marcie*, *Fauście* i *Łucji z Lammermooru*. Ostatni raz ukazał się we wrześniu tegoż roku w *Faworycie* Donizettiego.

Wielu jeszcze śpiewaków polskich dużej klasy przewinęło się przez scenę warszawską. Warto choćby wymienić Witolda Aleksandrowicza, debiutującego w warszawskiej operze w 1875 roku, w latach zaś 1885 - 1892 śpiewającego stale partie barytonowe (w *Carmen*, *Lohengrinie*, *Tannhäuserze*, *Strasznym dworze* i in.), czy Franciszka Cieślewskiego, który od 1873 r. przez wiele lat występował w partiach bohaterskich jako pierwszy tenor. Inni pojawiali się na krótko w warszawskiej operze, angażowani w charakterze gości. Nie wszystkim, którzy przeszli próbę sceny, udało się dostać do zespołu warszawskiego. Do takich należał Mieczysław Horbowski, próbujący dwukrotnie swoich sił na scenie opery warszawskiej: w 1873 r. jako Figaro w *Cyruliku sewilskim* i w 1878 w tejże roli, jak również w *Traviacie* i *Fauście* (Walenty). Mimo powodzenia w operze poznańskiej i lwowskiej, a także przychylnych recenzji po występach zagranicznych, nie mógł trafić do zespołu warszawskiego. Mariana Almę, debiutującego w partii tenorowej w *Traviacie* w r. 1885, a potem w *Carmen* i *Rigoletcie* spotkał podobny los, natomiast z powodzeniem występował on za granicą. Stanisław Bruszewski po debiucie w partii Jontka w *Halce* w 1882 również nie wszedł do zespołu, mimo iż po kilku latach znów

74. Jan i Edward Reszke, New York ok. r. 1900

śpiewał kilka głównych partii (m.in. Riccarda w *Balu maskowym*, później zaś Radamesa w *Aidzie*). Na początku 1886 tenor Moskowicz został zaangażowany tylko na trzy występy do Warszawy. Kazimierz Filleborn, śpiewający wiele lat na prowincji i występujący jako artysta operowy i operetkowy, mimo pochlebnej opinii recenzentów po debiucie w 1885 r. w *Pięknej Helenie* w Teatrze Letnim, nie został przyjęty do zespołu Warszawskich Teatrów Rządowych. Nie powiodło się też Władysławowi Florjańskiemu, śpiewającemu pierwotnie w operetce we Lwowie. W warszawskiej operze zadebiutował w 1886 w głównych partiach tenorowych w *Halce*, *Aidzie* i *Marcie*, lecz zaangażowano go do zespołu warszawskiego dopiero pod sam koniec stulecia.

Osobna wzmianka należy się braciom Reszke. Zaliczani do największych śpiewaków świata, zaczynali karierę w latach siedemdziesiątych we Francji, Hiszpanii i Włoszech, później odnosili wielkie sukcesy na całym świecie, w Polsce zaś ukazali się na scenie operowej dopiero w 1893 roku. Jan Reszke (tenor) i Edward Reszke (bas) wystąpili wtedy w trzech operach: w *Fauście*, *Romeo i Julii* Gounoda oraz *Lohengrinie*. Po ukazaniu się Reszków w operze paryskiej w 1888 r. sprawozdawca EMTA pisał o wielkim święcie śpiewaczym, jakim stały się występy obu braci:

Niezwykle uroczyście przedstawiała się sala opery w dniu 28 listopada. Przepełniała ją po brzegi sama śmietanka paryskiej śmietanki; wszystko, co stolica posiada najwykwintniejszego: arystokracja, literatura, muzyka, finanse, słynne piękności, świeciło w lożach i parterze rozgłośnymi nazwiskami. Istny Panteon żyjących pod przewodnictwem prezydentostwa Carnot, którzy przybyli w oficjalnym charakterze i w tym celu na dole już nakazali oczekiwać na siebie dyrektorom opery [...] Gounod dzierżył batutę dyrektorską [...] Wreszcie Jan Reszke po raz pierwszy odtwarzał wymarzoną postać Romea. Przedstawienie powiodło się świetnie.

Julię kreowała największa śpiewaczka swoich czasów, Adelina Patti, ale

Julietta zresztą zniknęła przy Romeu, który był prawdziwym bohaterem wieczoru. Pan Jan Reszke zarówno grą, postacią, jak głosem wcielił znakomicie postać wymarzonego bohatera, toteż tout Paris szaleje obecnie za nim. Brat jego Edward (bas) odznaczył się zaszczytnie w partii Laurentego [248].

Nie była to opinia odosobniona. Potwierdził ją w następnym numerze EMTA Rajchman („Wieczór Patti ale powodzenie Jana Reszke") [249], jednogłośnie też wyrażali swój zachwyt krytycy zagraniczni obu kontynentów. Bracia Reszke, występując za granicą, zawsze manifestowali swe polskie pochodzenie.

W kraju recenzenci walczyli o polski język w teatrze muzycznym, próbując przeciwstawić się inwazji języka włoskiego na scenę operową. Zdawali sobie zresztą sprawę, że tak kosztowne sprowadzanie przez władze rządowe licznych zespołów bądź solistów włoskich było jednym ze sposobów usuwania polszczyzny przynajmniej ze sceny operowej. Dbano więc o wysoki poziom śpiewaków włoskich, którzy mogli bez trudu rywalizować z artystami rodzimymi. Taka sytuacja wpływała z drugiej strony na podnoszenie poziomu zespołu polskiego, który walczył o utrzymanie się na scenie. Kleczyński w *Przeglądzie muzycznym* z 1886 r., recenzując *Lohengrina*, podkreślał znakomite wykonanie poszczególnych partii (Cieślewski, Dobiecka, Aleksandrowicz, Seideman, Chodakowski, Szczepkowska) i stwierdzał, że nie trzeba nam na scenie „obcych bogów" [250]. Wnoszono też pretensje do aktorów polskich śpiewających po włosku (Seide-

75. Szkoła śpiewu przy Towarzystwie Muzycznym. Malarnia dekoracji teatralnych, rys. J. Ryszkiewicz

man), chwaląc innych za wykonanie partii po polsku (Myszuga, Miller). „Jeżeli [...] pretendujecie do praw i przywilejów śpiewaków polskich — pisał sprawozdawca EMTA — to bądźcież nimi, panowie, na scenie" [251]. Gdy w grudniu 1887 roku z powodu urlopu zabrakło tenora w naszej operze i baletmistrz Mendez zaczął pertraktować w tej sprawie z Włochami, redakcja EMTA zaapelowała publicznie o wypełnienie tej dotkliwej luki przez polskich tenorów, wskazując nazwiska Cieślewskiego, Florjańskiego, Almy, Frendzla i Bruszewskiego [252].

Niemal w każdym roku na przestrzeni 25 lat zespoły operowe włoskie przybywały do Warszawy, osiedlając się tu na kilka miesięcy. Przedstawienia odbywały się w Teatrze Wielkim, czasami w Letnim, pod kierunkiem muzycznym Trombiniego (od 1873 r.). Artyści włoscy przywozili ze sobą ogromny repertuar liczący zazwyczaj kilkanaście oper granych w ciągu jednego sezonu [253]. Sprawozdawcy muzyczni na ogół krótko relacjonowali włoskie przedstawienia, zwracając uwagę na wybitniejszych solistów, którzy często też śpiewali z zespołami polskimi, zapraszani do Warszawy na gościnne występy. Tak np. w końcu lipca 1887 roku EMTA donosi o wykonaniu przez trupę włoską *Fausta*, *Afrykanki* i *Faworyty*, wyróżniając śpiewaków Aramborę, Ercolaniego oraz — jako najlepszą — Teresę Angeloni [254], która w tymże roku wystąpiła z wielkim powodzeniem w *Mefistofelesie*, *Giocondzie* i *Aidzie*. Z polskim zespołem ukazał się również w tym sezonie Arambora, śpiewając pięknym basem w *Lukrecji Borgii* w otoczeniu Dowiakowskiej, Dąbrowskiej, Seidemana. W następnym roku Kleczyński, omawiając przedstawienie *Romea i Julii* Gounoda w wykonaniu polskiego zespołu z gościnnym występem Włoszki, panny Soffriti, w roli Julii, przypomina, iż opera była grana w Polsce przed dwudziestu laty przez trupę włoską ze znakomitą Desirée Artôt-Padilla w partii tytułowej [255]. W tym samym czasie pojawił się na scenie opery warszawskiej sprowadzony przez Mendeza tenor Bulterini. Odniósł sukces w *Trubadurze*, *Łucji z Lammermooru*, a także w *Aidzie*. Mniej podobał się w *Fawerycie*, *Rigoletcie* i *Fauście*. Zarzucano mu brak piana i lekkości w głosie, wskutek czego partie liryczne wypadały słabiej.

Największym powodzeniem na warszawskiej scenie operowej cieszyła się Ella Russel. Przyjeżdżała do Polski wielokrotnie. Pierwszymi występami pod koniec 1884 roku zdobyła sobie publiczność, śpiewając Łucję. Towarzyszyli jej Myszuga, Chodakowski, Niedźwiedzki. W następnym roku podziwiano ją w *Mefistofelesie* Boïty, potem w *Fauście*, *Robercie Diable*, *Cyruliku sewilskim*, *Rigoletcie*, *Traviacie*, w *Romeo i Julii*, a nawet w *Lohengrinie*. Kleczyński pisał o niej, że „talent to uposażony skar-

bami, którymi szafuje nie zanadto, ale za to nie zawsze właściwie — artystka o prześlicznym głosie bez ciepła, o prześlicznych szczegółach bez stylu" [256]. W miarę upływu czasu krytyk nabierał coraz więcej przekonania do sztuki Elli Russel i wyrażał się o niej bez zastrzeżeń. Zwracano powszechnie uwagę na jej piękną, pełną swobody koloraturę.

Spośród mężczyzn dość częstym gościem na scenie warszawskiej opery był Giovanni de Negri, tenor liryczny. Po raz pierwszy przybył do Polski z zespołem włoskim w 1884 roku. W 1886 zachwycił publiczność w *Giocondzie*, w roku następnym śpiewał w *Żydówce* i *Traviacie* z Dowiakowską, Aleksandrowiczem i Ercolanim, z dużą subtelnością i szlachetnością wyrazu wykonując swoje partie. Zdobył też niemałe pochwały za Fausta, którego wykonywał w otoczeniu Hermanówny, Seidemana, Chodakowskiego, Marszałkowskiej i Szczepkowskiej. W listopadzie tegoż roku śpiewał w *Lohengrinie* z Ellą Russel, w r. 1888 w *Proroku*.

Wielu jeszcze artystów włoskich pojawia się gościnnie na scenie warszawskiej, jak np. w r. 1883 Joanna Varesi występująca w *Lindzie z Chamonix* Donizettiego, Andrea Marini w 1886 w *Trubadurze* i *Marcie*, Carlo Raverta w *Hugonotach* i *Aidzie*, bas Tanzini, mający objąć partie po Seidemanie w 1887 r. i inni.

Dyrekcja opery warszawskiej pertraktowała też w 1885 r. z Adeliną Patti. Mimo iż nie szczędzono pieniędzy na przyjazdy włoskich artystów, tym razem trzeba było zrezygnować z wygórowanego honorarium, jakiego domagała się śpiewaczka. Sprawozdawca EMTA, zapowiadając ewentualną wizytę Adeliny Patti w Warszawie, pisał: „«Słona» ta diva ma u nas śpiewać Rozynę i Violettę" [257]. W grudniu tegoż roku odwołano jej przyjazd.

Znacznie rzadziej zdarzały się na warszawskiej scenie gościnne występy śpiewaków z innych krajów. Zanotować należy wizyty z Pragi czeskiej Marii Sittowej, śpiewającej kilka partii sopranowych w czerwcu 1882 roku w Teatrze Letnim, Irmy Reich występującej pod koniec tegoż roku w Teatrze Wielkim, zapowiedź przyjazdu w końcu 1885 r. czeskiego śpiewaka Bronlika, który miał się ukazać w *Lohengrinie*, wreszcie Franciszki Jelinek również z opery w Pradze czeskiej — z występami w *Fauście* i *Lohengrinie* w r. 1886. Niewątpliwie artyści czescy przybyli do Warszawy za sprawą Józefa Rzebiczka, dyrygenta warszawskiej opery. W tym samym roku pojawiła się na scenie Teatru Wielkiego wiedeńska śpiewaczka Jenny Broch, która wystąpiła w *Cyruliku sewilskim*, *Lunatyczce* i *Łucji z Lammermooru*. Kleczyński przyznawał jej niezwykłą łatwość koloratury, lekkość w prowadzeniu głosu o dużej skali, ale w ogólnej ocenie uważał, że

„jest to połączenie wysoce artystycznego temperamentu z błędami metody i smaku, nieraz bardzo rażącymi". Słyszał je przede wszystkim w stosowaniu przez śpiewaczkę *portamento*, co według niego wywoływało efekt „trywialny" [258].

Jak widać, wizyty zespołów włoskich wypełniały poważną część repertuaru operowego, występy zaś gościnne poszczególnych solistów, którzy przyjeżdżali z opracowanymi partiami, musiały wpływać na jego ukształtowanie, ograniczając w ten sposób możliwości budowania własnej linii repertuarowej dla polskiego zespołu i z myślą o potrzebach kultury narodowej. Warszawska scena operowa reprezentowała więc tradycyjną szkołę włoską belcanta, opartą na szerokiej kantylenie oraz na popisie techniczno-wokalnym, wzbogaconym często koloraturą i wysuwała na pierwszy plan sztukę śpiewaczą solisty; z biegiem czasu wprowadzała także Wagnerowski dramat muzyczny (*Lohengrin*, *Tannhäuser*), nie pomijała też pierwszych tendencji werystycznych w operze, ukazując na scenie *Carmen* Bizeta. Ze zrozumiałych względów najsłabiej rozwijała się polska opera narodowa, tym bardziej że Moniuszko przez długi czas nie miał godnego następcy. Premiera *Strasznego dworu* w 1865 roku była właściwie jedną z ostatnich pozycji, zamykających na wiele lat dopływ polskiej muzyki narodowej na warszawską scenę. Częste wznowienia *Halki* nie mogły całkowicie zaspokoić tej potrzeby.

## 7. Balet

Obok przedstawień operowych scena Teatru Wielkiego dawała również widowiska baletowe jako oddzielne spektakle, nieraz też balety wchodziły jako części składowe czy wstawki do spektakli operowych. Balet polski miał już tradycję, rozwijał się pomyślnie w latach 1840 - 1880, do chwili ustąpienia Muchanowa z prezesury, szczególnie faworyzowany przez prezesa po śmierci pani Kalergis. Okres popowstaniowy, zwłaszcza lata 1865 - 1867, a więc ostatnie lata kierownictwa Romana Turczynowicza, to zmierzch baletu romantycznego, wprowadzonego pod koniec lat trzydziestych przez Marię i Filipa Taglionich. Wysoki poziom *corps de ballet*, znakomicie przygotowanego przez Turczynowicza do zespołowych ewolucji tanecznych, stopniowo ustępuje kultowi gwiazdorstwa, przy czym strona techniczno-akrobatyczna zaczyna dominować nad sztuką klasycznego tańca [259]. Pod koniec lat sześćdziesiątych wielkie zasługi Turczynowicza należały już niemal do przeszłości. On to przecież wprowadził na scenę

76. Sala prób baletowych

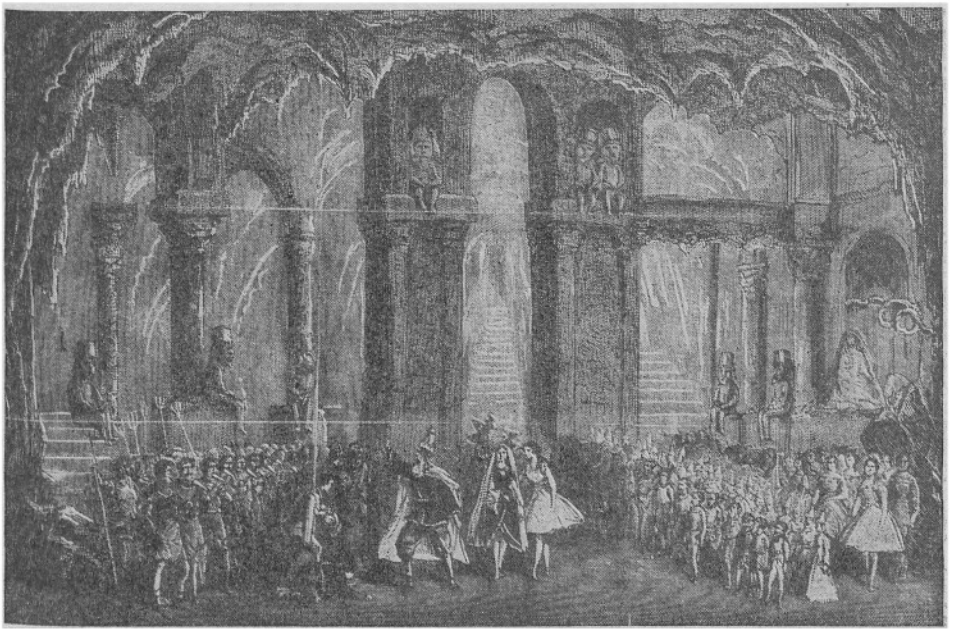
operową tańce narodowe, z takim entuzjazmem przyjmowane przez publiczność na premierze *Halki* w 1858 r.; on był twórcą pełnospektaklowego baletu polskiego, ułożonego w sposób nowoczesny. Niestety, okres powstania i jego następstwa utrudniały mu realizację dalszych zamierzeń artystycznych i narażały na różne zarzuty ze strony władz rządowych. 31 sierpnia 1866 roku, pięć dni po premierze pięcioaktowego baletu *Monte Christo* według Dumasa, w układzie Turczynowicza, do muzyki częściowo napisanej przez Moniuszkę [260], odbył się pożegnalny wieczór jubileuszowy, związany z trzydziestopięcioleciem artystycznej pracy choreografa, który przeszedł na zasłużoną emeryturę.

Po ustąpieniu Turczynowicza, na początku r. 1868, reżyserem baletu został Hipolit Meunier. Uczeń Turczynowicza w szkole baletowej, potem znakomity tancerz związany przez wiele lat z polskim zespołem, nie otrzymał jednak nominacji na dyrektora baletu, choć był najbardziej godnym tego stanowiska kontynuatorem tradycji artystycznych swego mistrza. Dyrekcja opery, nastawiona na sprowadzanie włoskich artystów, nie pominęła w tym względzie również baletu. W r. 1868 zjawił się na krótko w Warszawie Andrea Magri. Wystawił wspólnie z Meunierem balet *Fiametta* Szecheny'ego i Dröslera i na tym zakończył warszawską karierę.

W r. 1869 dyrektorem baletu został Virgilius Calori, włoski tancerz sprowadzony z Wiednia. Stanowisko to zajmował prawie do końca r. 1874, tj. niemal aż do śmierci. Calori położył duże zasługi dla sceny polskiej, zwłaszcza wystawiając balet *Flick i Flock* w 1869, według libretta Taglioniego, z muzyką L. Hertla, L. Lewandowskiego i A. Münchheimera. Ten „czarodziejski balet" rozgrywający się w różnych miastach Europy, a także ukazujący obraz Warszawy, „z mazurem wybornie ułożonym" [281], wywołał entuzjazm wśród widzów — szczególnie na galerii i paradyzie — którzy domagali się bisów. W rezultacie żandarmeria aresztowała wielu młodych ludzi, Muchanow zaś usiłował podać się do dymisji, której nie przyjęto.

Drugim sukcesem Caloriego był balet fantastyczny *Pan Twardowski* z muzyką A. Sonnenfelda, wystawiony w lipcu 1874 roku. Oparty na motywach polskich, został okrojony przez cenzurę, usunięto zeń zwłaszcza sceny historyczne. Mimo to spotkał się z olbrzymim powodzeniem i przez wiele lat utrzymywał się w repertuarze. Główną rolę kobiecą odtwarzała Helena Cholewicka, wybitna tancerka, którą Calori wprowadził na scenę

77. Scena z baletu *Flick i Flock* Hertla w układzie choreograficznym V. Caloriego, Teatr Wielki, premiera 4 listopada 1868, rys. H. Pillati

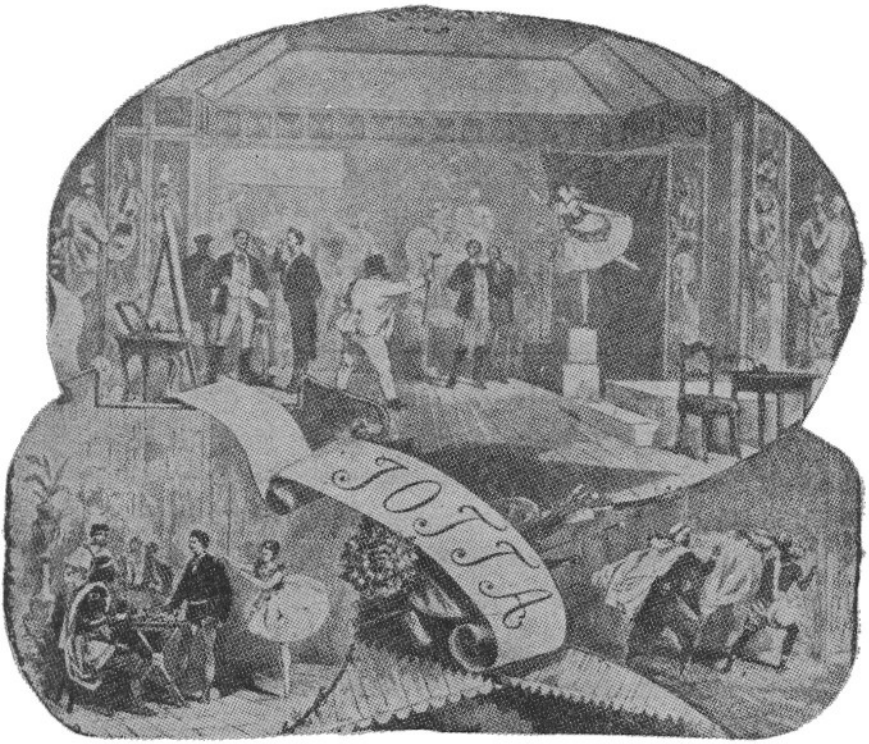


Teatru Wielkiego. Po jego śmierci na dyrektora baletu warszawskiego wybrany został w 1875 r. Pasquale Borri. Tancerz, a potem choreograf, pełnił tę funkcję do połowy 1878 r. Podczas kilkuletniej kariery artystycznej w Warszawie zdołał ułożyć trzy nowe balety, spośród których największe uznanie zdobyła *Bogini Walhalli* do muzyki A. Baura, wystawiona w Teatrze Wielkim w czerwcu 1877 r. Balet otrzymał bogatą oprawę sceniczną; tańczyła w nim primabalerina Cholewicka. Borri wznowił również kilka baletów z powodzeniem wprowadzanych przez jego poprzedników.

Po ustąpieniu baletmistrza miejsce jego zajął w lutym 1879 r. choreograf hiszpański Jose Mendez, uczeń Taglioniego, reprezentujący szkołę hiszpańsko-włoską. Uchodził on za dobrego pedagoga, ceniony był wśród tancerzy. Zaprezentował na scenie warszawskiej siedem nowych baletów. Ogromny sukces zdobyły *Indie* z muzyką Venanziego wystawione z wielkim przepychem w 1880 r. z udziałem Cholewickiej, *Coppelia* Delibesa z Adlerówną tańczącą na zmianę z Gilską (premiera odbyła się w 1882 r.), *Warszawa przed stu laty i dzisiaj*, barwne widowisko baletowe z muzyką L. Lewandowskiego na motywach muzyki M. K. Ogińskiego, które ujrzało światło rampy w końcu 1885 r. W balecie tym udział wzięła włoska tancerka Maria Giuri, zaproszona na gościnne występy przez Mendeza, któremu powierzono prowadzenie pertraktacji ze śpiewakami i tancerzami włoskimi.

Mendez był też autorem wielu baletowych wstawek do przedstawień operowych. Między innymi ułożył choreografię do *Carmen*, wznowił kilka baletów wystawionych dawniej, jak *Giselle* czy *Esmeralda*. Ustąpił ze stanowiska w końcu 1889 r., przenosząc się do Teatru Wielkiego w Moskwie [262]. Do czasu objęcia dyrekcji baletu w r. 1892 przez Rafaela Grassi funkcję kierowniczą powierzono znowu zastępczo Hipolitowi Meunier, doświadczonemu, wieloletniemu tancerzowi, który godnie spełniał swoje obowiązki.

Repertuar widowisk baletowych przedstawiał się na ogół dość skromnie, ponieważ dyrekcja opery ograniczyła ilość premier do jednej w ciągu roku. Niezależnie od premier wznawiano balety wystawiane już dawniej oraz urozmaicano występy operowe wstawkami baletowymi. Libretta i układy baletowe przygotowywali zazwyczaj kierownicy warszawskiego zespołu, muzykę pisali dość często polscy kompozytorzy — Moniuszko, Münchheimer, Sonnenfeld i inni. Pierwszym baletem Moniuszki był wspomniany już pięcioaktowy *Monte Christo*, jako drugi wchodzi na scenę Teatru Wielkiego po dwóch latach, tj. w r. 1868, jednoaktowy balet *Na*



78. Sceny z baletu *Jotta* Strebingera, 1876, rys. K. Pillati

*kwaterze* w choreografii Meuniera, w 1869 zaś — słynne widowisko *Flick i Flock* z muzyką Hertla, Lewandowskiego i Münchheimera. Pod koniec r. 1870 Calori wystawia balet fantastyczny *Figle szatana* do muzyki skomponowanej przez Moniuszkę wspólnie z Münchheimerem, w następnym roku publiczność ogląda *Libellę albo Zemstę owadu* również w układzie Caloriego z muzyką kompozytorów obcych i Moniuszki, wreszcie na początku stycznia 1873 roku w układzie tegoż baletmistrza ukazuje się dwuaktowy balet *Almea, uczennica Amora* z Heleną Cholewicką. Münchheimer jest jednym z autorów muzyki do baletu *Tancerze europejscy w Chinach*, przygotowanego przez Caloriego w r. 1870 (wyjątkowo dwie premiery w jednym roku!). Ten sam choreograf wprowadza na scenę dwa balety Sonnenfelda: *Meluzynę* dla Cholewickiej w r. 1873, a w następnym uwieńczonego wielkim sukcesem *Pana Twardowskiego*. Za dyrekcji Pasquale Borri Warszawa prezentuje również dwa polskie balety: Gabriela

Rożnieckiego *Jottę, czyli miłość i sztukę* w 1876 oraz w roku następnym adaptację baletową z muzyką L. Lewandowskiego według *Kuglarki* Meilhaca i Halévy'ego. Lewandowski występuje jako współautor muzyczny przygotowanego w r. 1885 przez Mendeza widowiska baletowego *Warszawa przed stu laty i dzisiaj*, poza tym wprowadza Mendez na scenę w 1889 *Wielkie divertissement krakowskie* z udziałem szkoły baletowej, która uczestniczy i w innych przedstawieniach baletowych [263].

Z obcych nowości warto zanotować *Rozbójnika morskiego*, balet Taglioniego z muzyką A. Adama w choreografii Turczynowicza — w 1866 roku, *Hrabinę d'Egmont* do libretta G. Rota z muzyką Giorzy, Strebingera, Lannera i Straussa w roku następnym. Na premierze tańczyła rolę tytułową wiedeńska primabalerina, Klaudyna Coqui, po niej zaś Kamila Stefańska. W 1868 roku wystawiono wspomnianą już *Fiametę*, w 1871 *Libellę* Flotowa w układzie Caloriego, w 1876 — *Guarany*, operę-balet Carlo Gomesa, w 1877 — *Boginię Walhalli*, w 1879 *Wiarę, nadzieję i miłość* Mendeza w Teatrze Letnim, pod koniec zaś 1880 *Indie*, jeden z najkosztowniejszych baletów, przygotowany przez Mendeza i Borriego. W r. 1882 weszła na scenę *Coppelia* Delibesa, w 1887 — *Brahma* Mendeza do muzyki Dall'Argine.

Wymienione balety to prawie wszystkie nowości na przestrzeni 25 lat. Doszło do nich kilka utworów wykonywanych przez szkołę baletową oraz nieco wznowień, wśród których do najważniejszych należały: *Wesele w Ojcowie* Kurpińskiego i Damsego, wielokrotnie wystawiane począwszy od r. 1863, *Sylfida* J. Schneitzhöffera (wznowiona w 1864, tańczona do końca 1867), *Esmeralda* C. Pugniego i J. Stefaniego w choreografii Turczynowicza, z dekoracjami Sacchettiego (1865), *Gizella* A. Adama i J. Stefaniego (1868), *Dwa posągi* J. Elsnera (1869), *Lizetta* d'Aubervala (1870), *Tancerz mimo woli* w układzie Bernardellego (1889) oraz liczne *divertissements* baletowe. W połowie 1885 prasa zapowiadała przygotowanie nowego baletu *Boruta* K. Hoffmana w układzie Meuniera. EMTA powtórzyło tę zapowiedź dwukrotnie: w końcu 1886 i na początku 1888 roku, ale według wszelkiego prawdopodobieństwa do premiery nie doszło.

Jak łatwo zauważyć, lata osiemdziesiąte przyniosły najmniej pozycji premierowych i wznowień, był to bowiem okres po ustąpieniu Muchanowa, gdy balet warszawski podupadł. Od premiery *Halki* popularne stały się, jak wiadomo, wstawki baletowe do oper. Turczynowicz był mistrzem w ich choreografii. W 1865 roku wprowadził je do *Balu maskowego* Verdiego, do *Semiramidy* Rossiniego, w roku następnym zaś do *Doliny Andorry* Halévy'ego w oprawie scenicznej Sacchettiego. Meunier skom-

79. Sceny z baletu *Warszawa przed stu laty i dzisiaj* w układzie J. Mendeza, Teatr Wielki, premiera 29 listopada 1885, rys. J. Konopacki

80. Helena Cholewicka, ok. 1860 - 1865

ponował w r. 1865 choreografię do *Strasznego dworu*, jak również do *Pierwszego dnia szczęścia*, komedioopery Aubera wystawionej w r. 1869. W tymże roku do *Parii* Moniuszki wstawki baletowę ułożył Calori, który wraz z Meunierem był autorem układów tanecznych w 1873 do *Ducha wojewody* Grossmana. Kilka miesięcy wcześniej balet do *Mefistofelesa* Boïty skomponował Mendez, który był także twórcą baletowych wstawek do *Carmen* Bizeta w 1882. Później, w latach osiemdziesiątych, nie notuje się już wielu wstawek baletowych, które byłyby wyrazem samodzielnej, artystycznej działalności tanecznego zespołu w warszawskiej operze. Nic

więc dziwnego, że w tych latach zmniejsza się wydatnie frekwencja publiczności. W kwietniu 1885 roku donosi sprawozdawca teatralny EMTA, że teatry świecą pustkami, których przyczyną jest przede wszystkim „niezręczny układ repertuaru i nieumiejętne rozporządzanie siłami operowymi", co dotyczy również baletów. „Na *Meluzynę* lub *Twardowskiego* dawanych z wyszarzanymi dekoracjami lub na *Roberta i Bertranda* nikt nie pójdzie" [284]. Gdy w r. 1888 autor *Kroniki* zapowiada projekt wystawienia *Boruty*, dodaje: „Tymczasem zaś dawaną jest przy pustej oczywiście widowni *Lizetta*".

Na czele zespołu baletowego, który na początku lat sześćdziesiątych liczył około 100 osób, jedną z najwcześniejszych „gwiazd" była Kamila Stefańska, pełna wyrazu i znakomita technicznie. Po sukcesach zagranicznych tańczyła w warszawskim balecie prawie do końca 1868 roku kreując główne postaci w czołowych baletach. Po wycofaniu się Stefańskiej ze sceny jej partie objęła Helena Cholewicka, która po studiach we Włoszech i Francji święciła triumfy w warszawskim balecie do 1882 roku. Rozpoczęła występy w r. 1868 od tytułowej roli w *Gizelli*, po czym tańczyła główne partie we wszystkich niemal baletach. Według opinii pośmiertnej zamieszczonej w EMTA w grudniu 1883, Cholewicka „należała do najcelniejszych gwiazd europejskiego baletu; gracja i lekkość jej tańca w połączeniu z pewnym poczuciem dramatycznym sytuacji budziły zachwyt przyjaciół tej sztuki" [285]. Po latach potwierdził tę opinię Paweł Owerłło, który pisał, że „wszystkie balety tańczyła z niebywałym powodzeniem. Każdy jej ruch, każde *pas* miały pełnię finezji, gracji i stylu. Sprowadzano do Warszawy wiele pierworzędnych tancerek, żadna jednak jej nie dorównała" [286]. Cholewicka pierwsza w Polsce uzyskała tytuł „primaballerina assoluta".

Jej następczynią była Zygfryda Gilska, która w partii solowej zadebiutowała w 1881 r., zastępując Cholewicką. Po niej też objęła główne role w baletach, tańcząc na zmianę z Ludwiką Adlerówną. Obie te tancerki otrzymały w 1883 r. tytuł primabaleriny, a w rok później opuściły Warszawę, udając się na występy zagraniczne. Owerłło wysoko cenił sztukę taneczną Gilskiej: Była to „tancerka świetna, dystyngowana, wyspecjalizowana w tańcu klasycznym, każdy jej ruch to poza dla malarza" [287]. Adlerówna zaś „posiadała ładne warunki, była zgrabna i jako tancerka znakomicie wypracowana" [288]. W r. 1883 rozpoczęła karierę solistki baletu Zofia Mikulska (Filatynowa), która po kilku latach została primabaleriną i odtwarzała wszystkie czołowe partie baletowe po znakomitych swoich poprzedniczkach. Do wybijających się tancerek należała Zofia Ostrowska,

która w 1883 r. weszła do baletu warszawskiego, w głównej partii zaś zadebiutowała w 1888 w balecie *Brahma*. Odtwarzała tańce zarówno klasyczne, jak i charakterystyczne. Typową charakterystyczną tancerką była Aniela Piotrowska (Gillertowa). „Na tańcu jej wzorowały się młodsze pokolenia" — donosi Owerłło [269]. Wymienić by jeszcze można wiele uzdolnionych tancerek, takich jak Zuzanna Spałkowska, Gabriela Meunier (Grubińska), córka Hipolita, czy Waleria Pignan, która w 1882 r. została żoną Sergiusza Muchanowa i opuściła teatr.

Członkowie zespołu wywodzili się przeważnie ze sfer rzemieślniczych, czasem aktorskich. Ich los nie przedstawiał się zbyt pomyślnie. Gaże były niezwykle niskie, wynosiły przeciętnie około 50 rubli rocznie; tylko wybitne tancerki otrzymywały wyjątkowo uposażenia bardzo wysokie, dochodzące nawet do 2000 rubli. Tyle osiągała Cholewicka, niezależnie od dodatku 25 rb. (*feu*) za każdy występ. Gilska zaczęła od 60 rubli, w 1884 r. otrzymywała już 1000 rb. i 10 rb. od występu. Tak olbrzymie zróżnicowanie płac musiało wywoływać wiele rozgoryczeń, a bieda prowadziła baletnice do szukania sytuowanych „protektorów" i „mecenasów" czy „opiekunów". Okoliczności te nie przysparzały zespołowi baletowemu dobrej sławy. Ogłoszony w EMTA z 1883 roku wierszyk nieznanego autora rzucał światło na sytuację życiową baletnic:

W muślinach i atłasie, w złotym szychu cała,
Jak brylantowy motyl po scenie fruwała,
Fałszywe jej klejnoty dodawały blasku —
Śliczna była, jak anioł na świętym obrazku.
A kiedy sztuczne słońce światłem ją oblało —
Zdawała się być gwiazdą albo lilią białą
I jako pani elfów z cudownym obliczem,
Zapominała biedna, że w życiu jest... niczem,
Że wszechwładna królewna na scenie, w balecie —
Jest tylko córką praczki ubogiej na świecie,
I kiedy zrzuci z siebie strój kąpany w złocie —
Musi wracać w łatanych bucikach po błocie
I z ułudnych ją marzeń rychło głód ocuci,
Gdy do zimnej izdebki pod strychem powróci...
A kiedy zmruży oczy tańcem roziskrzone,
Zły duch pokuszeń przed nią odchyla zasłonę
I zda się jej, że świat jest teatralną salą,
W której się same słońca, jak kinkiety palą —
Pełno lóż dookoła, a jak sala długa,
W każdej hrabia lub bankier okiem na nią mruga
I wabi, jak Małgosię, uśmiechem Mefista...
Dziś uśnie jeszcze głodna, lecz czy jutro... czysta? [270]

W połowie lat sześćdziesiątych w zespole męskim kończyli swoją karierę taneczną dwaj bracia bliźniacy: Aleksander i Antoni Tarnowscy. Obaj byli pierwszymi tancerzami klasycznymi ze szkoły romantycznej. Często występowali w tych samych rolach, wymieniając się wzajemnie. Aleksander „ciągle rozwijając się i kształcąc połączyć umiał wdzięk z siłą, szlachetność ruchu z pewnością i swobodą". Antoni tańczył „z wdziękiem i lekkością zadziwiającą", uchodził też za znakomitego partnera najlepszych tancerek [271]. Kreowali oni te same postaci w *Gizelli* i *Asmodei* Scaramelliego i Stefaniego, w innych baletach obejmowali różne role, jak np. w *Esmeraldzie, Paquicie* E. Deldeveza i Stefaniego czy *Katarzynie, córce bandyty* Pugniego i Stefaniego. Aleksander wycofał się ze sceny w r. 1867 — jego brat o rok wcześniej — i zajął się nauczaniem tańca w szkole baletowej.

Do wybitnych tancerzy zaliczał się Jan Popiel, ojciec Romany. Karierę taneczną rozpoczął w pierwszej połowie XIX wieku, utrzymując się na scenie warszawskiej 45 lat. Należał do tancerzy charakterystycznych, stał się bardzo popularny i uchodził za najlepszego mazurzystę w operze warszawskiej. Do wybitnych jego kreacji zaliczyć trzeba Bertranda w *Robercie i Bertrandzie, czyli dwóch złodziejach*, z muzyką J. P. Schmidta, J. Stefaniego i J. Damsego, a także tytułową postać w *Panu Twardowskim* Sonnenfelda, którą tańczył na premierze. Do tancerzy zdecydowanie charakterystycznych należał Paweł Owerło. Z relacji syna, aktora dramatycznego, wynika, że sceny z diabłem, którego kreował na premierze, „robiły podobno fascynujące wrażenie" [272].

Godnym następcą braci Tarnowskich był Ludwik Rządca, który został w 1873 r. pierwszym tancerzem, od 1884 zaś przejął po Popielu role charakterystyczne. W 1907 obchodził sześćdziesięciolecie swojej pracy artystycznej. Do wyróżniających się tancerzy-amantów zaliczano Aleksandra Gillerta, od 1874 r. na stanowisku solisty warszawskiego baletu. „Takiego amanta w balecie rzadko która scena posiadała — stwierdza Owerłło — Taniec jego odznaczał się fenomenalną gracją" [273]. Niestety, uległ w 1880 r. nieszczęśliwemu wypadkowi i musiał zmienić swoje *emploi*, występując w rolach charakterystycznych. Po nim objął w tymże roku partie solowe „młody, smukły, uzdolniony tancerz", Napoleon Lucas [274]. Występował jednak zaledwie cztery lata i mając lat 22 zmarł po ciężkiej chorobie. Do tancerzy charakterystycznych i znakomitych mazurzystów należy zaliczyć — pierwszego po Popielu — Władysława Przedpełskiego, ocenianego wysoko przez krytykę. Utrzymał się 35 lat na scenie warszawskiej, obchodząc swój jubileusz w 1892 r., niezapomniany jako Flick w balecie *Flick i Flock*.

Wśród tancerzy charakterystycznych wymienić jeszcze trzeba Ludwika

81. Sceny z *Zabobonu* Kamińskiego z muzyką Kurpińskiego

Kuhne, Leopolda Folatyna, Mateusza Zuberbiera, jednego z najlepszych mazurzystów, a obok nich wielu koryfei i członków *corps de ballet*, którzy wysuwali się często na czoło zespołu.

Do Warszawy przyjeżdżały co pewien czas tancerki z zagranicy, zapraszane do poszczególnych ról przez dyrekcję baletu. Wielokrotnie odwiedzała Warszawę solistka baletu petersburskiego, w 1865 r. zaś pierwsza tancerka opery paryskiej, Nadieżda Bogdanowa. Ostatnie jej gościnne występy na scenie warszawskiej przypadły na lata 1866 i 1867. Była ulubienicą publiczności i tańczyła wielokrotnie z Antonim i Aleksandrem Tarnowskimi, a także z Ludwikiem Rządcą. Do jej popisowych ról należała Esmeralda, Asmodea, Gizella i wiele innych. Ostatni jej występ i jednocześnie benefis wypadł w marcu 1867 w *Rozbójniku morskim* F. Taglioniego z muzyką A. Adama. W tym samym okresie zawitała do Warszawy z Wiednia Klaudyna Coqui. W 1865 r. tańczyła w Warszawie Gizellę, Esmeraldę, Asmodeę i inne partie baletowe, w 1867 wystąpiła m.in. na premierze baletu *Hrabina d'Egmont* Giorzy, kreując tytułową rolę z wielkim powodzeniem. Tacjanna Wysocka wspomina jeszcze o gościnnych występach innych tancerek na scenach Teatrów Rządowych, a więc: w 1869 r. Henrietta Dor i Zina Merante, w 1871 Henrietta Lamare, wreszcie w 1889 Teresa Riccio [275].

Najpopularniejsze jednak w osiemdziesiątych latach tancerki włoskie, które przyjeżdżały do Warszawy wielokrotnie na gościnne występy, to Maria Giuri i Virginia Zucchi. Pierwsza z nich odwiedzała Polskę w latach 1882 - 1885 kilka razy, przebywając w Warszawie od jednego do trzech miesięcy. Wiosną i jesienią 1884 roku tańczyła w *Miłości i sztuce* Venanziego. Ostatni jej występ tego roku odbył się 10 grudnia. Pojawiła się również w roku następnym, by odtworzyć jedną z głównych ról w balecie *Warszawa przed stu laty i obecnie*. Nie mniejszym uznaniem cieszyła się Virginia Zucchi. W 1887 r. tańczyła w *Lizetcie* d'Aubervala oraz w *Brahmie* Pugniego, balecie specjalnie dla niej wystawionym przez Mendeza, w czerwcu zaś 1888 r. wystąpiła w *Esmeraldzie* wraz z Feliksem Krzesińskim, który obchodził w Polsce pięćdziesięciolecie swej sztuki, będąc od 1853 r. na stałe zaangażowany jako solista charakterystyczny w balecie petersburskim. Pod koniec czerwca 1888 roku publiczność ujrzała Zucchi w *Coppelii* Delibesa.

Balet polski przeżywał swoje wzloty i upadki, uzależniony był zresztą od gustów, kaprysów i upodobań kolejnych prezesów, podlegał dość niefortunnej finansowej gospodarce dyrekcji Teatrów Rządowych, która rzadko wychodziła poza tradycyjność repertuarową. O jego poziomie artystycznym decydował więc przede wszystkim zespół, któremu przewodziły gwiazdy i gwiazdorzy: primabaleriny i pierwsi tancerze.

## 8. Operetka

W skład Teatrów Rządowych wchodziła również operetka, choć główną domeną jej działania były teatry ogródkowe, które stwarzały niełatwy problem dla dyrekcji WTR, usiłującej drogą konkurencji, a także różnych restrykcji, co najmniej zahamować rozwój prywatnych imprez. Z tych względów właśnie sprawy operetki, jej repertuaru, przenikającego często z ogródków do Teatrów Rządowych, a także zespołu artystycznego, wielokrotnie przechodzącego z jednych teatrów do drugich — znalazły się na innym miejscu. Tutaj warto się zatrzymać przy zagadnieniach, wiążących operetkę ściślej z Teatrami Rządowymi.

Jakkolwiek operetka Offenbachowska już w latach pięćdziesiątych pojawiła się na gruncie polskim, nie mogła początkowo rozwijać się tak, jak z chwilą rozpoczęcia działalności teatrów ogródkowych.

Teatr Wielki ze względu na główne swoje przeznaczenie nie mógł szerzej realizować repertuaru operetkowego. Wybudowanie w r. 1870

Teatru Letniego, na początku zaś lat osiemdziesiątych otwarcie Teatru Małego, a potem jego letniej siedziby — Teatru Nowego, z myślą o lżejszym repertuarze i operetce, sprawiło, że Teatr Wielki zaniechał wystawiania operetek.

Wraz z operetką Offenbacha wkroczył na scenę warszawską kankan, który wywołał wiele zgorszenia wśród zachowawczej krytyki teatralnej, zyskując sobie jednocześnie niezwykły entuzjazm publiczności. Właściwie taniec w nieco zmodyfikowanym kształcie pojawił się już w 1845 r. w balecie *Robert i Bertrand, czyli Dwaj złodzieje* w choreografii Taglioniego. a potem ukazał go na scenie warszawskiej Turczynowicz w 1859 w balecie *Modniarki, czyli Karnawał paryski* Strebingera. Operetka Offenbachowska wprowadzona na scenę warszawską usankcjonowała ten taniec, który stał się nieodzowną wstawką do każdego utworu tego kompozytora. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte obfitowały w nowości Offenbacha. Poza drobniejszymi lub okrytymi mniejszą sławą, w 1862 r. zawitał do Warszawy *Orfeusz w piekle*, w 1869 scena operowa zaprezentowała *Piękną Helenę*, przeniesioną do Teatru Letniego na jego otwarcie, a po kilkunastu latach wielkiego powodzenia — do Teatru Nowego. W 1870 r. Teatr Wielki wystawił *Sinobrodego*, a już w następnym roku publiczność Teatru Letniego ujrzała *Życie paryskie*, w którym w 1873 ukazała się Ludwika Sobolewska. Dla niej podobno, występującej w Bouffes Parisiens, napisał Offenbach *Perichole*, wystawioną po Paryżu w Teatrze Wielkim w 1874 roku [276].

Offenbach miał swoich naśladowców, a wśród nich znalazł się polski kompozytor, K. Hoffman, autor *Żaków* do libretta W. L. Anczyca. Jak stwierdza Filler, „Kompozytor nie poważył się co prawda na jawne wprowadzenie kankana, lecz finałowa galopada aż nadto go przypominała" [277]. Mimo zastrzeżeń ze strony Teatrów Rządowych co do wystawiania operetek w ogródkach celem zabezpieczenia tego rodzaju sztuk dla Teatru Wielkiego, mimo wydanego w 1876 r. zakazu wykonywania kankana w tych teatrzykach, już w roku następnym powrócono „prawomyślnie" — dzięki różnym zabiegom — do produkcji „podkasanej muzy" na prywatnych scenach.

Wykonywanie partii operetkowych, szczególnie zaś Offenbachowskich, przez śpiewaków operowych, nie dawało właściwych efektów. Chwalono co prawda Dowiakowską, Wojakowską, Kwiecińską, Bobrowską i innych, ale atmosfera lekkości operetkowej wymagała odpowiednich artystów. Dlatego też Teatry Rządowe „wyrywały" siły aktorskie ogródkom, oferując większą gażę i stabilizację zawodową. W ten sposób podnoszono rangę

artystyczną rządowej operetce. Pojawienie się na scenach rządowych Zimajerowej, Manowskiej, Morozowicza, Misiewicza i wielu innych zapewniało właściwy poziom lekkiej muzie w Teatrze Letnim, Małym i Nowym, w których po dymisji Michała Chodźki w 1878 r. reżyserami operetki zostali Adolf Kozieradzki (1880 - 1882), a po nim — do 1890 — Rufin Morozowicz.

Jednocześnie z Offenbachem zaczęła wchodzić na scenę operetka wiedeńska. W 1865 r. grano *Dziesięć cór na wydaniu* Suppégo, w 1867 — jego *Burszów* obok *Gaduł* Offenbacha (Teatr Letni). W 1871 wystawiono *Piękną Galateę* Suppégo obok *Życia paryskiego*. W roku następnym Teatr Wielki wprowadził operetkę Moniuszki *Beata* do słów Jana Chęcińskiego obok *Urlopu po capstrzyku* Offenbacha. Lata 1873 - 1874 przyniosły aż cztery nie grane dotąd operetki Offenbachowskie. W r. 1875 zaprezentowano znów dwie operetki tego kompozytora (jedno wznowienie), ale publiczność mogła już poznać nowego kompozytora francuskiego, Lecocqa, w dwóch słynnych potem operetkach: *Córce pani Angôt*, jedynym sukcesie reżyserskim Chodźki i *Giroflé — Girofla*, granej na scenie operowej przez operetkowy zespół francuski, który pod kierownictwem Emilie Keller zawitał do Warszawy z Odessy, wystawiając w ciągu niespełna dwóch miesięcy kilkanaście operetek na scenie Teatru Wielkiego i Letniego. Wśród nich znalazło się sześć operetek Offenbachowskich (m.in. *Sinobrody, Perichola, Życie paryskie*) oraz trzy Lecocqa (*Córka pani Angôt* — trzy miesiące po premierze warszawskiego zespołu w Teatrze Wielkim, *Giroflé — Girofla* i *Zielona wyspa*). Rok 1876 — to znów dwie pozycje Offenbachowskie (*Błyskawice* i *Most westchnień*). *Puszka Pandory* A. Litolffa w 1877 r. kończy cykl operetkowych premier na scenach Teatru Wielkiego i Letniego.

Od powstania Teatru Małego i Nowego rozpoczyna się seria premier i wznowień operetkowych. Poza Offenbachem wystawia się *Zemstę nietoperza* J. Straussa w 1881 — wyjątkowo na scenie Rozmaitości, w latach następnych Audrana (*Bettina*), Suppégo (*Boccacio*), Planquette'a (*Dzwony kornewilskie*), Lecocqa, Vasseura, Millöckera (*Gasparone*), Straussa (*Wesoła wojna, Baron cygański*), Sullivana (*Mikado*), Hervégo (*Nitouche*) i wielu jeszcze innych. Spośród operetek polskich ukazują się — prócz wymienionych wcześniej utworów Hoffmana i Moniuszki — *Pokusa* S. Dunieckiego (wyjątkowo w Teatrze Wielkim), *Zuch dziewczyna* L. Mikorskiej (obie w 1884) i *Warszawiacy za granicą* Z. Noskowskiego do tekstu A. Messynga (w 1886).

Krytyka na ogół dość surowo oceniała przedstawienia operetkowe,

82. Sceny z operetki *Biedny Jonatan* Millöckera

widząc w nich sztukę niższego gatunku. Dotyczyło to zarówno partytury scenicznej, jak i wykonawców, szczególnie jeżeli operetka była już grana w ogródkach. Sprawozdawca z operetki *Giroflé — Girofla*, wznowionej w 1885 r. w Teatrze Małym, zaznaczył, że przywędrowała ona z ogródków i wyjątkowo posiada libretto „prawie mające sens i logikę". Recenzent podkreśla znakomite aktorstwo Morozowicza, wymienia Wojakowską i Dylińskiego, śpiewającego „starannie" [278].

W tym samym roku EMTA umieszcza ogólne uwagi o warszawskiej operetce, szukając przyczyn zmniejszenia się frekwencji w Teatrze Małym. Przede wszystkim opuściła teatr niezastąpiona Zimajerowa, nie przybyła zaś jeszcze oczekiwana primadonna operetki lwowskiej, Anna Boczkaj. Obdarzona ładnym głosem i ciesząca się powodzeniem u publiczności Antonina Fillebornowa nie zdołała zastąpić Zimajerki. Morozowicz stale rozśmieszał, lecz zabrakło nowych sił w operetce. Repertuar dobierano niezbyt szczęśliwie. Próba zwabiania publiczności dowcipem „kredensowym lub knajpowym dwuznacznikiem" okazała się zawodna. Teksty librett były często wulgarne, mało finezyjne. Operetka stawała się czymś *du mauvais genre*. Wykonanie strony muzycznej pozostawiało wiele do życzenia. Podobne zarzuty stawiano chórom i niedokształconym solistom. Oprawa sceniczna również wymagała zasadniczych zmian na lepsze [279]. Próby ingerencji krytyki w sprawy operetki sięgały dosyć daleko. Gdy zaanonsowano w 1885 r. przygotowanie *Gasparone* Millöckera w Teatrze Nowym, sprawozdawca „a" (prawdopodobnie A. Rajchman) występuje z propozycją obsady: Carlotta — Wojakowska lub Święcka, Babelono — Morozowicz, Sindalfo — Turczyński lub Żyburski, Romino — Mikulski lub Misiewicz, Benozzo — Dyliński lub Rzecznik, Sora — Fillebornowa lub Manowska, Zenobia — Majeranowska lub Rożniecka [280]. Postulaty te w zasadzie zostały spełnione. W przedstawieniu udział wzięli: Święcka, Manowska, Majeranowska, Misiewicz, Dyliński, Kwieciński i Morozowicz.

Ten sam sprawozdawca występuje w kolejnym numerze EMTA z ostrą krytyką pod adresem dyrekcji operetki i aktorów: „Dlaczego pan Turczyński odważa się na tenorowe wysokie partie w operetkach, podczas gdy tenor operetkowy może być lepiej zastąpiony przez próżnujące siły opery?". Gdzie indziej zaś czytamy, że w *Bettinie* panna Rzewuska nie posiada „ani głosu, ani umiejętności gry, ani werwy, ani żadnego z warunków jako tako usprawiedliwiających śmiałość publicznego na scenie warszawskiej występu" [281]. Recenzując nieco później *Puchar srebrny* Vasseura w Teatrze Nowym, krytyk stwierdza co prawda, że Manowska

i Święcka śpiewały czysto, ale natychmiast dodaje: „rzecz tak rzadka na tej scenie" [282]. Krytykuje również repertuar. Zamiast starych operetek należałoby wystawić *Barona cygańskiego* w związku z przyjazdem na gościnne występy Adolfiny Zimajer, ale pada nowe zastrzeżenie: „Operetki nie powinno się grać w Teatrze Wielkim, lecz w Rozmaitościach i to tylko w poniedziałki i piątki, a wtedy dramat trzeba przenieść do Wielkiego, nie wolno bowiem dla operetkowej diwy znowu poświęcać sceny wielkiej lub zajmować dobre spektakle w Rozmaitościach" [283].

Jak łatwo zauważyć, operetka, „muza podkasana", znajdująca w latach osiemdziesiątych swój azyl w małych teatrach, w oczach krytyki nie była godna sięgać po swe laury do przybytku „wielkiej sztuki", której świątynią stać się miał Teatr Wielki. Dyrekcja teatru liczyła się ze zdaniem krytyki: wkrótce już zapowiedziano premierę *Barona cygańskiego* w Teatrze Małym. Odbyła się ona w czerwcu 1886 r. w Teatrze Nowym ze względu na letnią porę. Kleczyński wystąpił z wielką pochwałą zarówno samej operetki, uważając wprowadzenie walca za główny triumf Straussa, jak i aktorów, którzy dobrze śpiewali (Wojakowska, Misiewicz, Manowska, Święcka, Majeranowska, Dyliński). Największy zachwyt budził Morozowicz, umiejący do łez rozśmieszyć publiczność [284]. Dobrą prasę mieli również *Muszkieterowie* L. Varneya, wystawieni kilka miesięcy później. Kleczyński wyróżniał w śpiewie Manowską i Święcką, a obok nich Dylińskiego, Rzecznika, Misiewicza i Morozowicza [285].

Do największych osiągnięć zalicza Kleczyński operetkę *Mikado* Sullivana, graną we wrześniu 1887 roku w Teatrze Nowym. Recenzent podkreśla jej wartości muzyczne i uważa przedstawienie za sukces. Chwali śpiew chóru i grę aktorów na czele z Rożniecką, Święcką, Fillebornową, Manowską, Misiewiczem, Rutkowskim i Morozowiczem, który sztukę wyreżyserował, wzorując się na inscenizacji angielskiej. „Możemy mieć nadzieję — konkluduje — że *Mikado* stanie się stale przyciągającą operetką dla Teatru Małego i że się nie ulęknie bynajmniej wielkiej sceny, na którą zapewne po ukończeniu letniego sezonu przeniesionym będzie" [286]. Omawiając w tymże roku tysiączne przedstawienie w Teatrze Nowym, recenzent zaznacza, że „istotnie grzeszków ma dużo na sumieniu ten przybytek sztuki, przeznaczony z góry na zbieranie wszelkich niby szumowin literatury dramatycznej i przeważnie operetkowej", ale jednocześnie dodaje, iż coraz więcej pojawia się operetek „wyższej wartości" i w rezultacie ocenia pozytywnie działalność teatru [287]. Trzeba więc przyznać, że w oczach krytyki poziom operetki zaczyna się podnosić. Coraz mniej spotyka się głosów surowej oceny. Kleczyński chwali wystawioną w 1888

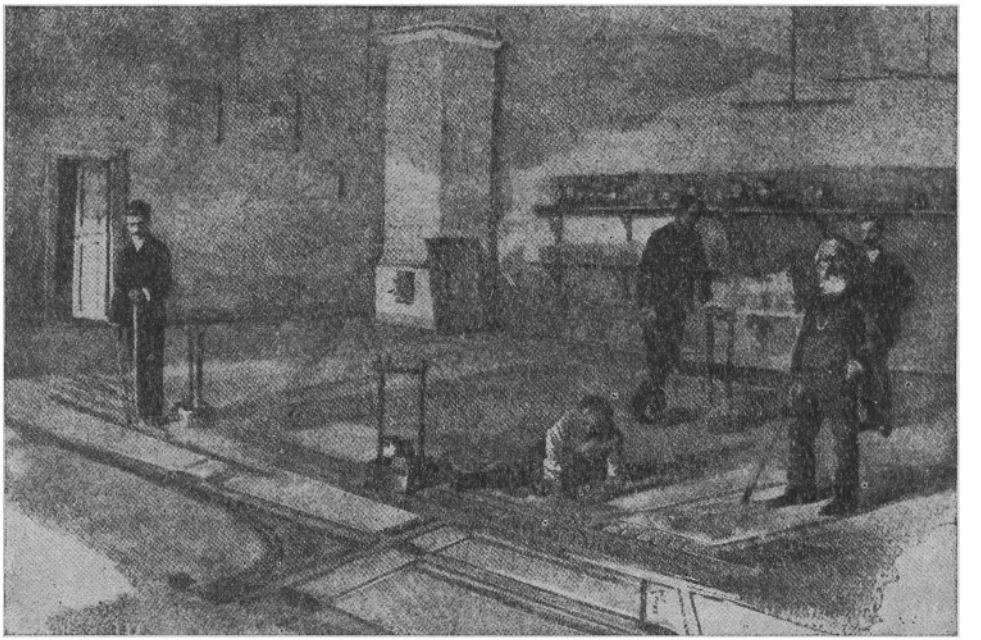
roku w Teatrze Małym operetkę *Farinelli* Zumpego, stwierdzając, że cały zespół wraz z kierownikiem muzycznym, Karolem Rożalskim, zasługuje na uznanie; zaznacza przy tym, że dowcipny tekst jest „na szlacheckiej idei oparty" [288]. Ranga operetki rośnie z biegiem czasu.

Niewątpliwym sukcesem staje się grana przez artystów operetkowych we wrześniu 1888 roku w Teatrze Nowym opera komiczna Delibesa *Król powiedział*. Spotyka się ona z entuzjastyczną oceną Kleczyńskiego. Sztuka otrzymała nowe kostiumy i dekoracje, muzyka zinstrumentowana przez Zygmunta Noskowskiego, znakomicie brzmiała w wykonaniu niewielkiej orkiestry. Chór przygotowany przez Michała Zakrzewskiego śpiewał czysto. Święcka i Dyliński grali doskonale. Majeranowska była komiczna wraz ze swymi czterema córkami scenicznymi: Czosnowską, Baumanową, Rożniecką i Sikorską. Morozowicz był „mistrzem tańca, tłumaczem libretta, a przede wszystkim — duszą całego przedstawienia, które ułożył i wyuczył *con amore*". Dobrze spisali się Misiewicz, Manowska, Fillebornowa, Rzecznik i Rutkowski. Przedstawienie przygotowano pracowicie, dowcipnie, dialogi przełożono świetnie, całość wypadła bardzo efektownie [289]. Te opinie przekazane w superlatywach przez Kleczyńskiego, który na ogół nie był zbyt łagodnym sędzią, świadczą istotnie, że operetka w warszawskich Teatrach Rządowych zdobywała sobie coraz lepszą pozycję. Torował jej drogę Rufin Morozowicz, a jego następca, Ludwik Śliwiński, który w r. 1890 objął rządy w operetce, zdołał ją doprowadzić do rangi jednej z najlepszych w Europie obok Wiednia i Paryża. Tak oto oceniał działalność rządowej operetki warszawskiej Władysław Bogusławski w r. 1890:

Pod względem wykonania Teatr Mały wielkie również zrobił postępy. Z paroksyzmów ogródkowych wyleczył się zupełnie, poziom gry podniósł się w nim niepospolicie [...] W operetce [...] Morozowicz jest ulubieńcem publiczności, a około pani Zimajerowej grupuje się taki dobry komplet, jak pp. Misiewicz i Dyliński, panie Manowska i Święcka. Chóry śpiewają i słychać je, od czego w operze naszej odwykliśmy zupełnie; orkiestra pozbyła się jaskrawej hałaśliwości i cieniuje, słowem Teatr Mały posiada trupę karną, jednolitą, pracującą z chętnym zawsze udziałem wszystkich sił, co mu pozwala najodpowiedniejszy repertuar z możliwą wykańczać sumiennością [290].

## 9. Scenografia. Kostiumy

Jedną ze słabszych stron Teatrów Rządowych w drugiej połowie XIX wieku była oprawa sceniczna przedstawień. Jak wiadomo, krytyka dość często zwracała uwagę na zaniedbania w tym zakresie, negatywna zaś ocena



83. Dekoratornia

teatrów warszawskich dokonana przez niemieckiego krytyka Paula Lindaua w 1884 r. nie wzbudziła zasadniczego sprzeciwu ze strony Władysława Bogusławskiego. Przeciwnie, krytyk nasz uważa za szczęśliwy zbieg okoliczności, że zaoszczędzono Lindauowi obejrzenia niektórych przedstawień „w wypełzłych i podartych dekoracjach, w brudnych, zatłuszczonych kostiumach figurantów, statystów lub chóru", pośród zniszczonych sprzętów i akcesoriów scenicznych [291]. Po okresie działalności dwóch znakomitych scenografów reprezentujących styl romantyczny, Józefa Hilarego Głowackiego i Antoniego Sacchettiego, druga połowa wieku do lat dziewięćdziesiątych nie przyniosła zbyt wielu wybitnych osiągnięć w dziedzinie plastyki scenicznej. Głowacki zmarł w 1858 r., Sacchetti działał prawie do śmierci, która nastąpiła w 1870. Ostatnim jego dziełem scenograficznym, przypadającym na koniec życia, była dekoracja do *Parii* Moniuszki [292].

Spośród jego uczniów wymienić należy Michała Grońskiego, który projektował dekoracje do *Strasznego dworu* w 1865 r. i baletu *Flick i Flock*, szczególnie zaś — utalentowanego malarza, Adama Malinowskiego, ucznia

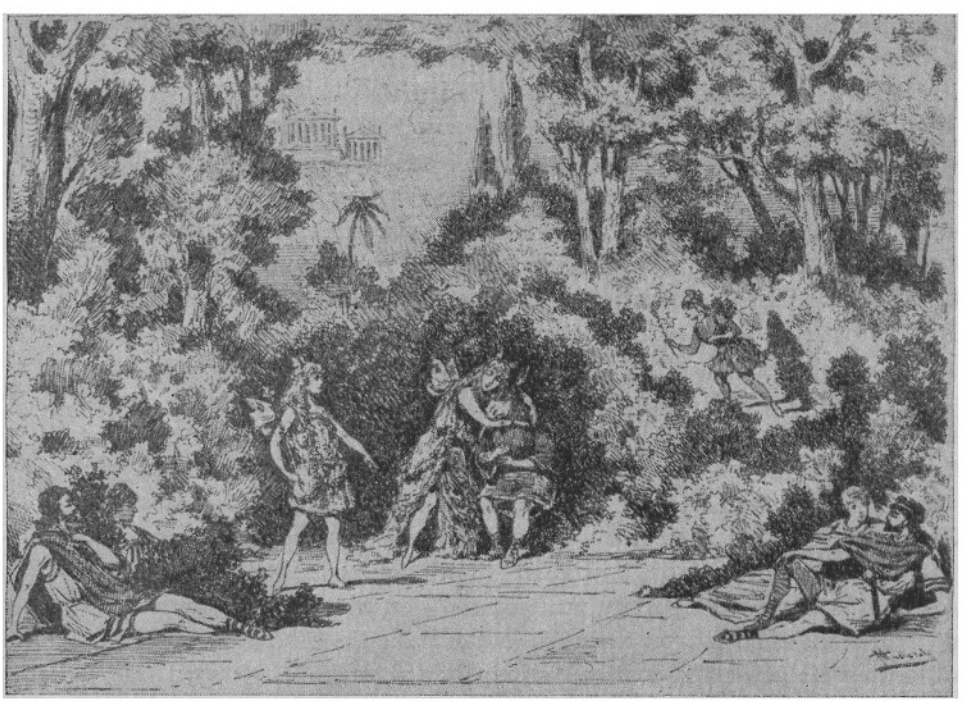
obu mistrzów, a także wychowanka szkoły wiedeńskiej. Po kilkuletnim okresie działalności dwóch scenografów wiedeńskich — Napoleona Romera i Fryderyka Papéego — został on głównym dekoratorem Warszawskich Teatrów Rządowych, tworząc oprawę sceniczną do *Pana Twardowskiego* (wspólnie z Brioschim, Burhardtem i Kautzkim, scenografami wiedeńskimi), do *Fausta* Gounoda, do *Snu nocy letniej*, *Carmen* i wielu jeszcze oper. On też zaprojektował w 1874 roku nową kurtynę dla Teatru Rozmaitości. Malarstwo jego cechowała dbałość o szczegóły, które podkreślały realizm scenerii. Nowe dekoracje w dramacie pojawiały się jednak rzadko. Brano je przeważnie z magazynów opery, sztukując w miarę potrzeby. Zresztą trudno było rozwijać malarską inwencję przy konstruowaniu dekoracji do modnych i tak często w tym okresie wprowadzanych na scenę dramatów mieszczańskich. Dekoracja była w tych sztukach zazwyczaj szablonowa: salon mieszczański z przepychem urządzony albo gabinet bankiersko-fabrykancki „bogato umeblowany", jak np. w dramacie *Friebe* K. Zalewskiego: „na ścianach obrazy i portrety całej rodziny [...] dywan na podłodze, kozetki i krzesła rozmaite, czworo drzwi, dwoje z prawej" [293].

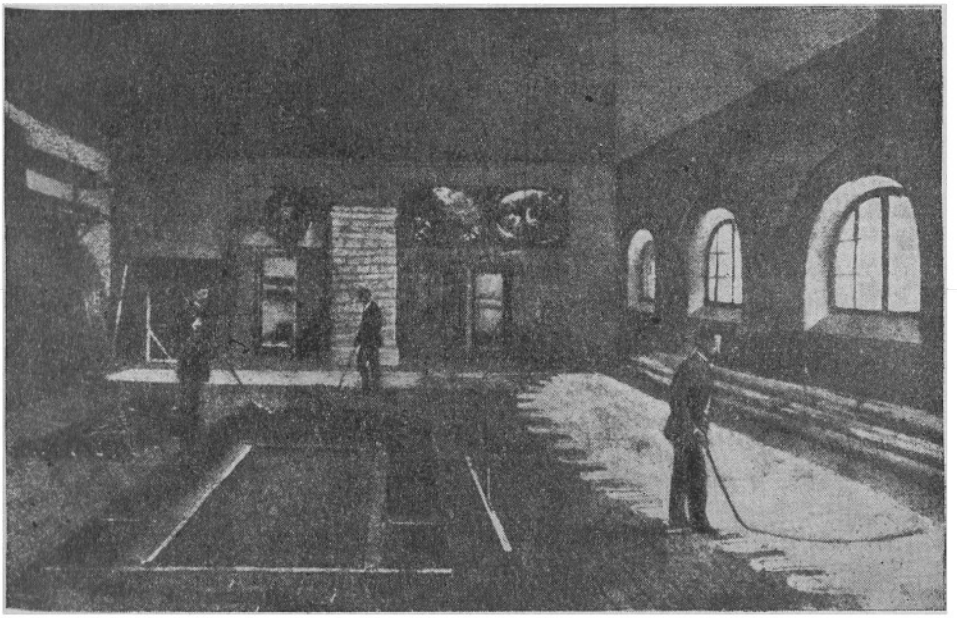
Nowe dekoracje najczęściej pojawiały się w fantastycznych baletach bądź operach dotąd nie granych. *Hamlet* wystawiony w 1871 r. na benefis Modrzejewskiej miał dekoracje wzięte z kilku oper. W sztuce J. A. Święcickiego *O własnej sile*, granej w 1884 w Rozmaitościach, brudna dekoracja przywodziła na myśl recenzentowi „niechlujny naturalizm Zoli" [294]. Gdy w Teatrze Małym w 1885 r. odbyła się premiera komedii Labiche'a i Duru *Czy trzeba powiedzieć?*, sprawozdawca pisał: „Znowu powtórzyć musimy, że dekoracja III aktu jest wprost nieprzyzwoitą na scenie stołecznej. A dodajmy do tego karygodne niedbalstwo reżyserii w umeblowaniu sceny" [295]. Bywało, oczywiście, że dekoracje stały na właściwym poziomie artystycznym, co krytyka szybko podchwytywała. Do takich sukcesów należało przedstawienie *Wita Stwosza*, napisanego i reżyserowanego przez W. Rapackiego w 1875 roku. Odbyło się ono w Teatrze Wielkim, dyrekcja nie szczędziła na nie kosztów. Miało ono charakter prekursorski, wyprzedzając pokazanie na naszym terenie osiągnięć teatru Meiningeńskiego i wywodziło się niewątpliwie ze szkoły wiedeńskiej. Chwalono w nim dekoracje przedstawiające Norymbergę z XV wieku, zwrócono uwagę na wierność historyczną ubiorów projektowanych według Matejki, kostiumy teatralne bowiem pozostawiały na ogół wiele do życzenia. Stosowano je najczęściej zupełnie przypadkowo, w zależności od zasobów kostiumerni lub osobistych gustów i upodobań, szczególnie aktorek.

Modrzejewska należała w tym względzie do chlubnych wyjątków. Występując często w dramatach kostiumowych, dbała o ich wierność historyczną, studiując ubiory z epoki. Wystawiony pod koniec 1884 r. *Sen nocy letniej* z muzyką Mendelssohna, w reżyserii Tatarkiewicza z dekoracjami Malinowskiego, był przykładem widowiska, które wykazywało „dążność do plastycznego uzmysłowienia pierwiastka piękna". Bronisław Zawadzki zwracał uwagę na prostotę i szlachetność form klasycznych I i III aktu, podkreślając trafność wielu pomysłów aktu II. Brakło tylko przedstawieniu „śmielszego polotu fantazji", atmosfery poezji egzotycznej, lekkości i malowniczości. Tymi zarzutami obciążył recenzent co prawda dekoratora, oceniając jednak wysoko stronę estetyczną przedstawienia i piękne kostiumy kompozycji Wojciecha Gersona [296].

Gdy w 1885 roku pada ze strony krytyki propozycja wystawienia „dramatu ludowego" ze śpiewami i tańcami, jak *Czartowska ława*, *Noc świętojańska* czy *Chata za wsią*, zamiast ogranych baletów lub oper, kronikarz EMTA wysuwa myśl powierzenia dekoracji Kossakowi lub Brandtowi [297].

84. Scena z II aktu *Snu nocy letniej* Szekspira





85. Malarnia dekoracji Józefa Guranowskiego, rys. F. Jasiński

Wreszcie w r. 1888 na łamach tegoż pisma głos zabiera Wojciech Gerson, stwierdzając, że dyrekcja teatrów coraz większą wagę przywiązuje do wystawy sztuk dramatycznych, i wskazując, że „tę stronę zewnętrzną stanowi kilka działów: dekoracja, maszyneria, światło, ubiory i rekwizyta czyli sprzęty" [298]. Zaznacza też, że sztuka historyczna wymaga zespolenia wszystkich tych elementów. Najmniej kłopotu przysparza pod tym względem komedia współczesna, dramat i tragedia wymagają więcej zabiegów i starań, najwięcej zaś — opera i balet. Analizując oprawę dekoracyjną do *Manon* Masseneta, Gerson podkreśla jej stylowość i zharmonizowanie z treścią opery oraz wyraża zadowolenie, że pozbawiona jest anachronizmów, szkoda tylko, że aktorzy nie umieją nosić kostiumów i że... noszą wąsy, które w epoce rokoka nie były popularne. Dekoracje i kostiumy stanowią więc przedmiot coraz większej troski ze strony krytyki teatralnej, a także twórców samego przedstawienia. Starania o wierność historyczną, estetykę i prawdziwość realiów, niewątpliwie pobudzone przez wpływ teatru meiningeńskiego, w miarę upływu czasu przyczyniają się do podniesienia artystycznego poziomu widowiska.

W każdym razie stwierdzić należy, że Warszawskie Teatry Rządowe nadążały za ogólnymi tendencjami scenograficznymi w Europie. Wpro-

wadzały weryzm, wykazywały dbałość o *couleur locale*, nie pomijały też modnych na zachodzie dekoracji typowych, przedstawiających „salony mieszczańskie", *palais à volonté*, czy „wolną okolicę". W latach siedemdziesiątych źródłem inspiracji scenograficznych był najczęściej Wiedeń, w późniejszych zaś latach odegrał niemałą rolę w kształtowaniu oprawy scenicznej teatr Meiningeński, który w połowie lat osiemdziesiątych objawił się publiczności warszawskiej.

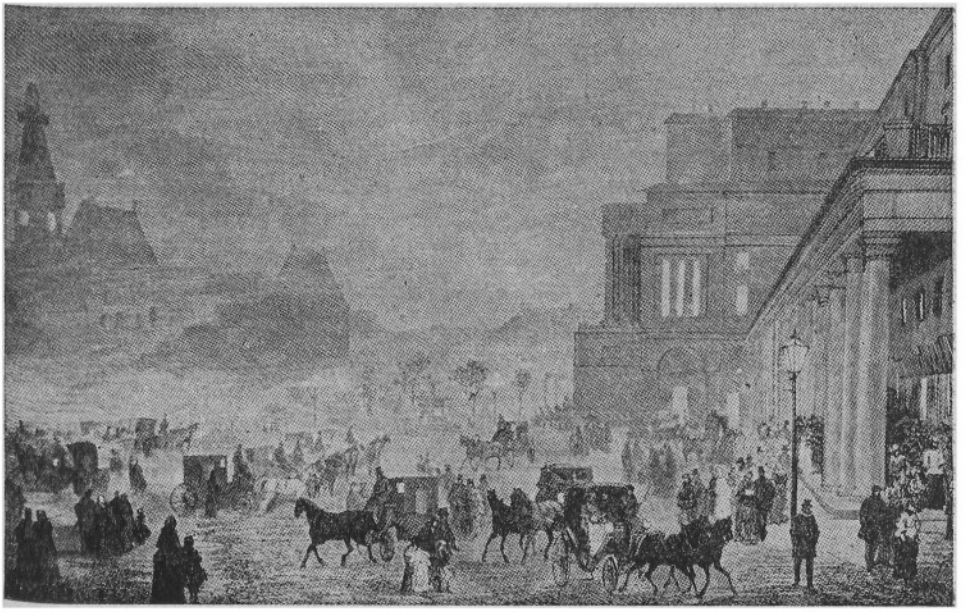
## 10. Publiczność. Zadania krytyki teatralnej. Rola społeczna i narodowa teatru

Widzowie teatralni, doskonaląc swój smak estetyczny, coraz żywiej reagowali na to, co widzieli na scenie i co słyszeli, zwłaszcza że pojawiająca się na widowni nowa warstwa społeczna inteligencji mieszczańskiej żądała więcej od sztuki niż snobujący się dorobkiewicz i wysadzona z siodła szlachta. Zbierano się zresztą w prywatnych „salonach" warszawskich, w których „uprawiano poezję", rozmawiano też na temat sztuki teatralnej. Faleńska w liście do Karola Estreichera z 1870 r. wymienia trzy uczęszczane salony na terenie Warszawy: dramatopisarza Zygmunta Sarneckiego, ożenionego z aktorką Aleksandrą Disterlo, poetki Deotymy i małżonków Chłapowskich (Modrzejewskiej) [299].

Publiczność niewątpliwie szukała w teatrze rozrywki, „w miarę jednak podnoszenia się poziomu repertuaru — pisał Rulikowski — rosły zastępy nowych widzów inaczej rozumiejących zadania sceny i inne jej odtąd stawiających wymagania" [300]. Warstwy „wyższe, średnie i niższe" zapełniały sale teatralne, każda z nich zajmowała określone miejsce: np. wyższe piętra (paradyz i galeria) młodzież akademicka i szkolna, biedniejsza inteligencja, emeryci oraz „lud warszawski" [301]. Jak stwierdzał Kotarbiński, „młodzież otaczała gorącą sympatią, nawet kultem, znakomitych artystów", dzięki czemu paradyz „grał wtedy w teatrze ważną rolę" [302]. Sienkiewicz, porównując w 1875 r. publiczność lwowską i warszawską, dochodził do wniosku, że

> Warszawska o wiele jest wyższa i wrażliwsza: oklask tu zawsze jak burza, entuzjazm dłuższy. Spojrzyjcie na tę czarną zbitą masę głów pochylonych z paradyzu na scenę. Oczy tu mało nie wypadną z orbit, dech w piersiach zatamowany, każde słowo łowione w locie tysiącem uszu, twarze odbijają każde wzruszenie jakby zwierciadła. Miło jest mówić do publiczności, która tak umie słuchać [303].

Tak żywe reagowanie publiczności, zwłaszcza tej z paradyzu, na grę aktorów, stało się z czasem jednak zjawiskiem niepokojącym. Młodzież



86. Wyjście z Teatru Wielkiego w mglisty zimowy wieczór, rys. H. Pillati

zaczęła zbyt gwałtownie objawiać swe wzruszenia i osobiste upodobania, wyrażając zachwyt lub potępienie w stosunku do aktorów i pozwalała sobie na głośne reakcje w czasie samego przedstawienia. Tak okazywano entuzjazm dla Derynżanki, tak też w latach osiemdziesiątych objawiano zachwyt lub brak sympatii dla Czakówny bądź Wisnowskiej. W ten sposób publiczność paradyzu stawała się coraz bardziej uciążliwa, przeszkadzała w grze aktorów i zakłócała tok przedstawienia. Pod sam koniec r. 1883 skarżył się Bronisław Zawadzki na „orgie paradyzowe", albowiem „publiczność dojrzała i poważna, sterroryzowana przez paradyz, od dawna u nas przestała ujawniać zewnętrznym wyrazem swoje zadowolenie, bo w gustach swoich częstokroć nazbyt jest różną z paradyzem". Krytyk potępia krzykliwe wybryki paradyzu podczas przedstawienia, występuje przeciw wywoływaniom aktorów w czasie trwania spektaklu i domaga się od dyrekcji wydania specjalnych przepisów w sprawie zachowania się publiczności [804].

Edward Lubowski, obserwując objawy niezadowolenia i głośnej krytyki wśród młodych widzów teatralnych, usiłuje wytłumaczyć przyczynę tego zjawiska brakiem odpowiedniego przygotowania do odbioru sztuki sce-

nicznej. Publiczność młodą należałoby, według niego, wykształcić przez urządzanie odpowiednich wartościowych przedstawień, a także poprzez zalecanie właściwej lektury. Dobór repertuaru stojącego na wysokim poziomie jest warunkiem nieodzownym istnienia sceny teatralnej. Upadek sztuki teatru stanowi groźbę dla jego egzystencji [305]. „Publiczność nie chodzi na wielki dramat, bo jest źle grany — konkluduje w 1890 r. Wł. Bogusławski — a odwraca się od małego dramatu, bo nic nie wart. Pozostaje przeto komedia", która również nie przynosi rewelacji, a przecież „publiczność szuka w teatrze przede wszystkim tego, co u niej tam wywołuje uczucie zdwojonego życia, i nie pyta, jaką się to drogą dzieje, czy przez śmiech, czy przez łzy. Chce być wstrząśnięta do głębi, a kto jej da to wrażenie wesołe czy smutne, ten nad nią zapanuje" [306]. Teatr więc musi wychować sobie taką publiczność, która potrafi stawiać mu słuszne wymagania.

*

Krytyka teatralna, rzecz jasna, spełnia poważne zadanie przy odtwarzaniu dziejów scenicznych poszczególnych epok. Rzuca ona światło na różne zjawiska życia teatralnego, pozwala na zbliżenie do świata artystycznego, ułatwia spojrzenie na sztukę aktorską, na koncepcję inscenizacyjną czy oprawę sceniczną. Ocena zależy oczywiście od indywidualności krytyka, jego poglądów, estetycznych upodobań, a nawet od stopnia obiektywizmu pisarskiego. Niemniej jest jednym z najważniejszych źródeł, pozwalających na poznanie przedstawienia, którego nie było nam dane widzieć. Toteż wypowiedzi krytyków pomagają w zdobywaniu wiedzy o teatrze, ułatwiają zbliżenie do spraw minionych i nie dających się już wskrzesić. Nazwiska krytyków, ich stanowiska wobec różnych spraw teatralnych, wielokrotnie przewijały się w rozważaniach o polskim teatrze. Krytykę kształtowały często głosy opinii publicznej, która wypowiadała się na temat jej zadań i stawiała jej wymagania, a nawet próbowała narzucać kryteria oceny. W tej sprawie zabierali głos sami krytycy teatralni, jak również ci dziennikarze, dla których teatr był ważną instytucją społeczną i artystyczną. W oczach Józefa Keniga krytyk był „mistrzem sprawiedliwości", dzięki czemu miał do spełnienia bardzo trudne zadanie zachowania umiaru w sądzeniu, łatwo bowiem mógł zaszkodzić aktorowi przez zbytnią pobłażliwość lub przesadną surowość.

Kenig ogłaszając w 1865 roku swoje wypowiedzi o krytyce, uważa, że

Uwieńcza [ona] pamięć aktora, czy o nim źle, czy dobrze mówi; przez uszanowanie więc dla siebie powinna tylko oddawać wielką usługę tym, którzy na to zasługują, miernoty i nędzę artystyczną zostawiając w zapomnieniu, z którego nie

powinny wychodzić. Tak postępując, odda i sztuce prawdziwą przysługę i sama siebie uchroni od usterek, na przeciwnej drodze do unikania niepodobnych! [307]

Dbałość o poziom artystyczny jest więc dla autora tych słów głównym motywem wszelkiej oceny. Aleksander Rajchman charakteryzując w 1887 r. Keniga jako krytyka teatralnego podkreślał, że zasadniczym jego celem było „przestrzeganie umiejętnego stopniowania i umiejętnego stosowania tego tylko, co dobre i piękne w danych warunkach", Kenig bowiem wymagał „czystości i staranności w grze aktorskiej", od sztuki zaś żądał „przestrzegania piękna w formie, prawdy w treści, szerszego zadania w społecznej tendencji" [308].

W tym samym roku odezwała się w sprawie krytyki teatralnej Waleria Marrené, pisząc o sprawozdawcy z „Kuriera Warszawskiego", Kazimierzu Kaszewskim: „Krytyk winien być twórcą i artystą na swój sposób, posiadać wszystkie składowe cząstki talentu, prócz tej iskry twórczej, której nie potrzebuje, a która u niego zastąpioną być musi wielką równowagą i jasnością umysłu" [309].

Na początku roku 1888 Alfred Nossig w kilku numerach EMTA zamieścił artykuł o *Współczesnej krytyce teatralnej* [310]. Autor zapowiadał, że podejmuje próbę zarysu teorii krytyki teatralnej, wywodząc ją od Arystotelesa poprzez Terencjusza i Lessinga, i zaznaczał, że krytyka to „stosowana, ciągle rozwijająca się w sobie teoria twórczości dramatycznej". Wymaga ona umiejętności, zespolonej z talentem. Krytyk musi łączyć „naukę z bystrością obserwatora". Autor ubolewa nad tym, że krytyka zeszła do roli sprawozdawczej. Konieczna więc jest jej reforma idąca w kierunku pogłębienia oceny, przede wszystkim zaś należy pisać recenzję bezpośrednio po przedstawieniu. Jak stwierdza Nossig, „nowoczesny dramat niemiecki rozwinął się z lessingowskiej krytyki prostego klasycyzmu francuskiego". Idąc za tym poglądem, Redakcja pisma dodaje od siebie w przypisie, że „krytyk teatralny powinien być nie tylko historykiem literatury dramatu współczesnego, ale literatury tej praktycznym i doraźnym nauczycielem". Zadaniem krytyki jest również sumienna ocena gry aktorów, tym bardziej że nowemu dramatowi winna towarzyszyć nowa sztuka aktorska. W tej dziedzinie celował czołowy krytyk swoich czasów, Władysław Bogusławski, który wnikliwie (choć czasem stronniczo) potrafił analizować grę aktorską i uchwycić jej charakterystyczne cechy, jakkolwiek ostrożny był w wypowiadaniu swoich sądów o nowoczesnej sztuce i jej interpretacji scenicznej. Wiele poglądów Bogusławskiego znalazło wyraz przy omawianiu poszczególnych zagadnień związanych z teatrem warszawskim.

W dalszych wywodach Nossig powołuje się na wypowiedzi Rötschera, Devrienta, Bénédixa, Coquelina i Irvinga i uważa, że do krytyka należy „ocenić nie tylko rezultaty poważnej kreacji dramatycznej, ale i środki jej". Autor jest zdania, że tego rodzaju zabiegi recenzenckie mogą w rezultacie doprowadzić do stworzenia reguł stałych „kodeksu niejako sztuki interpretacji dramatycznej". W każdym razie Nossig przypisuje krytyce ogromną rolę w kształtowaniu dzieła scenicznego.

Takim wymaganiom nie zawsze, oczywiście, krytyka mogła sprostać, tym bardziej że często musiała się poddawać woli tych, którzy teatrem rządzili, a więc prezesów i dyrektorów, a także aktorów-gwiazd, decydujących niejednokrotnie o wyborze sztuki i sposobie jej interpretacji.

Oceny pracy aktorskiej były nieraz bardzo surowe, czasem nawet dyskwalifikujące, pisane często w ostrym, kpiącym tonie. Dotyczyło to przede wszystkim debiutantów. Jeżeli zjawił się na scenie ktoś młody i utalentowany, krytycy wydawali opinie pozytywne z dużą ostrożnością i wstrzemięźliwością, czekając z pochwałami do dalszych przedstawień, w których aktorzy mogli się „sprawdzić". Oto kilka znamiennych przykładów. Teodor Jeske-Choiński w następujący sposób skrytykował aktorów, grających w 1884 r. w Teatrze Nowym *Zemstę pana Martin* Augiera i Labiche'a, sztukę, która traktowała o zdradzie małżeńskiej. Chwaląc jedynie Morozowicza w tytułowej roli, recenzent pisał: „Pani Czosnowska (Ludwika) nie widziała prawdopodobnie nigdy mężatki francuskiej, pan Grubiński (Agenor) był zbyt sentymentalnym, a panu Śliwińskiemu (Hernandez) zdawało się, że będzie oryginałem amerykańskim, gdy będzie się miotał po scenie, jak gdyby go tarantula ukąsiła" [311]. Bronisław Zawadzki, recenzując w 1885 r. komedię Laubego *Kato niezłomny*, graną w Rozmaitościach, wyrażał swe zachwyty nad grą Żółkowskiego, w rzędzie słabszych ustawił Tatarkiewicza i Czakównę („milutka i ładniejsza niż zwykle"), natomiast w jego osądzie Wisnowska „mocno wobec sztuki zgrzeszyła", gra jej była „blada, nieobmyślana, zlekceważona" [312]. Zaledwie po kilku tygodniach tenże Zawadzki widział w Wisnowskiej znakomitą odtwórczynię w sztuce Musseta *O czym marzą młode dziewczęta* [313]. Aleksander Rajchman, zdając sprawę z przedstawienia *Najnowszego skandalu* Barrière'a na początku 1888 roku w Rozmaitościach i oceniając wysoko grę uznanych aktorów, odniósł się negatywnie do występu niedawno debiutującej w Warszawie młodej aktorki, Wandy Barszczewskiej, która, według niego, nie stanęła na wysokości zadania. Po kilku miesiącach zmienił zdanie, twierdząc, że artystka ta odsłoniła w *Królu Learze* „nowe zalety tej artystycznej inteligencji" [314].

Zdarzało się też, że krytycy interweniowali w sprawach obsadowych, narzucając dyrekcji własne pomysły. Zawadzki omawiając w 1884 r. przedstawienie *Chaty za wsią* w scenicznej adaptacji Mellerowej i Galasiewicza na scenie ogródkowej, chciałby widzieć tę sztukę w Teatrze Wielkim z Królikowskim, Ładnowską, Marcello i Wisnowską [315]. W 1886 r. zapytywał sprawozdawca *Przeglądu dramatycznego*, „dlaczego p. Borowski, który mógłby zajmować stanowisko w Teatrze Małym, grywa role w Rozmaitościach, jakby umyślnie napisane dla Morozowicza lub Sikorskiego? To samo powiedzielibyśmy o p. Przedpełskiej, która by na Królewskiej ulicy zluzować mogła Chraszczewską, Marcello lub Leszczyńską, mogące z większym pożytkiem pracować w naszym dramatycznym teatrze, aniżeli ta mniej niż mierna użyteczność" [316].

Sienkiewicz w 1878 roku marzył o „idealnym" przedstawieniu na polskiej scenie, w którym wystąpiliby: Modrzejewska, Popielówna, Derynżanka, Żółkowski, Królikowski, Rapacki i Ostrowski. Trzeba przyznać, że propozycje te często były trafne, choć nie zawsze docierały do świadomości dyrekcji teatrów.

Znamy już stanowisko tej krytyki, która broniła aktorów z pozycji nowych kierunków w sztuce. Taka była rola Kotarbińskiego, występującego w obronie realistycznej gry Leszczyńskiego, przeciwko tragicznemu patosowi i koturnowości aktorów starszej generacji z Królikowskim na czele. Kotarbiński uważał, że aktor winien mieć „gotowe a nieomylne sposobiki techniczne na wszystkie momenta grywanych ról", albowiem oprócz przeżywania roli, przejęcia się nią, potrzebna jest technika aktorska [317]. Zawadzki z kolei stwierdzał, że warszawska krytyka współczesna „rozszerzyła swe widnokręgi sądu", ale w następstwie tego faktu „publiczność o wiele trudniej dziś ściągnąć do teatru i ściągniętą zadowolić" [318].

O aktorze, o jego misji społecznej i patriotycznej, o jego zadaniach i celach artystycznych wypowiadało się wielu wybitnych krytyków i ludzi związanych z teatrem. Władysław Bogusławski głosił, że „ogień święty [...] tlejący w piersi artysty" winien być zarzewiem jego działalności scenicznej. Mówił często o miłości dla sztuki, o pracy i poczuciu obowiązku [319]. Kotarbiński stawiał aktora-artystę obok autora-poety, uważając go nie tylko za odtwórcę, ale czasami za współtwórcę [320]. Innego zdania był Jeske-Choiński, który aktorowi kazał pogodzić się z faktem, „że na scenie rozkazuje nie on, lecz autor, że rzeczą jego jest nie poprawiać twórcę, lecz wykonać jego rysunek i dopełnić go plastycznie" [321].

Dla Keniga zaś aktorzy „mają być pośrednikami wymownymi między duchem wiekuistego piękna i prawdy, mówiącym przez usta poety a wy-

obraźnią, sercem i umysłem widzów". Przy zachowaniu tych warunków Kenig daje aktorowi zupełną swobodę wykonawczą: „Niech wniknie w swą rolę, niech sobie dobrze zda sprawę, czego chciał autor i jakie wrażenie w każdym miejscu zdobywać powinien, i niech się stara to wrażenie zdobyć środkami, jakich użyć chce lub może" [322]. Ten sam krytyk określa doniosłość artystycznych zadań teatru i oddziaływania na publiczność: „Niech scena nie żyje z dnia na dzień, niech działa z pewnym planem, jak to jest obowiązkiem sceny mającej być stróżem smaku, a wówczas sama spełni swe powołanie i wyrobi sobie publiczność, która ją i podtrzyma, i następnie sama oddziaływać na nią może korzystnie" [323].

Jak wiadomo, na etyczną i społeczną rolę teatru zwraca uwagę na terenie Wielkopolski Józef Narzymski, stwierdzając, że „scena nie jest ani amboną, ani katedrą, ani trybuną, ale jest po części każdą z tych rzeczy,

87. Biblioteka teatrów warszawskich, rys. W. Gerson

88. Album artystów teatrów warszawskich ofiarowany J. I. Kraszewskiemu z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy pisarskiej (okładka)

a dzięki środkom, jakimi rozporządza, jest potęgą społeczną i moralną" [324]. Podobne myśli o teatrze wypowiadał Henryk Struve. Zabierając głos w „Bibliotece Warszawskiej", ogłosił tam w tomie II z 1871 r. studium *O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego*. W ujęciu krytyka, reprezentującego filozofię idealistyczną, działalność teatru ma charakter dwojaki: estetyczny i społeczny; strona „pierwsza dotyczy wewnętrznej istoty teatru, druga zaś daje nam pojęcie o jego znaczeniu dla życia społecznego", przy czym pierwszeństwo autor przyznaje stronie estetycznej.

Ukoronowaniem wszakże myśli o istotnych zadaniach sceny polskiej stała się niedwuznaczna wypowiedź zasłużonego dyrektora teatru krakowskiego, Stanisława Koźmiana, on bowiem mógł swobodnie ujawnić swoją wiarę w posłannictwo polskiej sceny w okresie zaborów. Wysuwał więc na pierwsze miejsce „stanowisko narodowe teatru, działanie jego jako czynnika narodowego, wystąpienie jego jako politycznego agitatora i propagatora", albowiem teatr „przedstawiając uczucia ludzkie przemawia silnie do serca ludzkiego, a przemawiając do niego, porusza przede

89. Album artystów teatrów warszawskich ofiarowany J. I. Kraszewskiemu z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy pisarskiej

wszystkim to, co w nim najwięcej jest ludzkiego, to co najbardziej człowieka od zwierzęcia odróżnia — uczucie miłości ojczyzny" [325].

Ta myśl wyrażona przez Koźmiana, choć na obszarze zaboru rosyjskiego nie przekazana słowem drukowanym, była wspólnym motywem działalności krytyków warszawskich, mimo że często różniły ich poglądy, upodobania i kryteria oceny, ona też stanowiła więź patriotyczną między teatrami poszczególnych zaborów.

*

Społeczeństwo polskie doceniało rolę teatru, widząc w nim „jedną z bardzo nielicznych, tolerowanych przez rząd zaborczy instytucji polskich" [326], dlatego też troszczyło się o jego istnienie i otaczało czcią aktorów, dobrze służących sprawie narodowej. Troskę tę wyraziła także w sposób ostrożny krytyka warszawska. Dało się to szczególnie odczuć w 1883 roku po pożarze Teatru Rozmaitości. Sprawozdawca EMTA pisał wtedy z całą powagą: „Ale publiczność, ta myśląca i zdrowym instynktem odczuwająca

naturę trudnych położeń, powinna zawsze znaleźć się w teatrze, nie dla zabawy, nie dla biesiady artystycznej, nie dla błyśnięcia toaletą lub złożenia wizyty w antraktach, ale dlatego, że byt sceny miejscowej jest zagrożony, że potrzeba spłacić jej długi" [327]. Aleksander Rajchman stwierdzał zaś, że rola współczesnego aktora uległa zasadniczej przemianie, albowiem „przypuszczonym został do udziału w społecznej pracy", stał się „artystą-obywatelem", którego pierwszym obowiązkiem jest „służyć swojej sprawie". Stąd też płyną większe w stosunku do niego wymagania, a teatr żąda od niego poczucia głębokiej odpowiedzialności i „jeżeli nie poświęcenia, to dobrej wiary obywatelskiej". Rajchman powtarzając postulaty skierowane do artystów opery, by śpiewali po polsku, kończy swoje uwagi pytaniem: „czyż praca dla sceny rodzimej nie nakłada specjalnych obowiązków?" [328].

Pamięć o misji narodowej, jaką teatr spełniał w okresie zaborów, była istotnym drogowskazem dla wszelkich przemian zachodzących w tej instytucji i kształtujących drogę do nowoczesnego polskiego teatru XX wieku. Nie zawsze te przemiany odznaczały się co prawda wysokim lotem artystycznym, ale działaniom na tym polu patronowała myśl o doniosłym celu, jakim było dla sztuki teatralnej służenie sprawie narodowej.

---

[1] M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osińskiego 1825 - 1915*, Lwów (b.r.), s. 32.

[2] Ibidem.

[3] S. Koźmian, *Rola narodowa i społeczna teatru*, „Przegląd Polski" 1871.

[4] M. Rulikowski, op. cit., s. 42.

[5] Zob. rozdz. I niniejszej pracy, s. 22.

[6] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, Warszawa—Płock 1924, s. 181.

[7] *Korespondencja K. Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867 - 1903)*, z autografu wydała i komentarzem opatrzyła J. Rudnicka, Wrocław 1957. List Marii Faleńskiej do Estreicherów z 5 IV 1869.

[8] S. Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa 1973 (Ludzie Żywi).

[9] M. Rulikowski, op. cit., s. 38.

[10] Chęciński miał poważny zatarg z Damsem na przedstawieniu *Kupca weneckiego* w Teatrze Letnim dnia 5 VIII 1872 r. (znieważył go czynnie). Muchanow pozbawił go wtedy zajmowanego stanowiska, po kilkunastu miesiącach jednak wrócił on do teatru dzięki wpływom pani Kalergis. Zastępował go jako reżyser dramatu i komedii Adolf Ostrowski. Zob. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868 - 1880)*, Warszawa 1963.

[11] „Czas" 1869, nr 292. Zob. przypis do listu Marii Faleńskiej do Estreicherów z 20 XII 1869, (w:) *Korespondencja K. Estreichera...*, jw.

[12] Zob. J. Szczublewski, op. cit., s. 269.

[13] Cytuję według M. Rulikowskiego, op. cit., s. 45.

[14] Zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971, s. 73 - 83.

[15] Zob. P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961, s. 115.

[16] EMTA [„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne"] 1887, nr 172, *Kronika*.

[17] EMTA 1888, nr 226.

[18] P. Biegański, op. cit., s. 116 - 117.

[19] Ibidem, s. 107 - 108.

[20] EMTA 1883, nr 15.

[21] Ibidem.

[22] W gmachu cyrku warszawskiego odbyła się w 1897 r. prapremiera warszawska *Dziadów — Widm* Mickiewicza z muzyką Moniuszki, zaprezentowanych przez zespół lwowski Ludwika Hellera.

[23] EMTA 1886, nr 161 (*Jubileusz Teatru Rozmaitości*).

[24] *Korespondencja K. Estreichera...*, jw. List Felicjana Faleńskiego do K. Estreichera z 10 XII 1870.

[25] Zob. H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863 - 1890*, Warszawa 1971, wyd. na powielaczu Instytut Sztuki PAN. J. Kotarbiński w swojej książce *Aktorzy i aktorki* podaje, że Teatr Letni otwarto 14 VII 1870 przedstawieniem sztuki Gondineta.

[26] EMTA 1885, nr 109.

[27] EMTA 1885, nr 115.

[28] EMTA 1887, nr 194.

[29] EMTA 1883, nr 3.

[30] A. Rajchman, *Elektryczność w teatrze*, EMTA 1884, nr 16, 50.

[31] EMTA 1887, nr 199.

[32] Szczegółowo omawia tę sprawę J. Szczublewski, op. cit., s. 269 i nast.

[33] M. Rulikowski, op. cit., s. 177.

[34] *Kasa pożyczkowo-wkładowa przy Teatrach Warszawskich*, EMTA 1887, nr 177.

[35] *Teatrzyki ogródkowe*, EMTA 1886, nr 147.

[36] *Abonament opery*, EMTA 1886, nr 156.

[37] J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie 1868 - 1883*, (w:) *Teatr warszawski w drugiej połowie XIX w. Studia do dziejów teatru w Polsce*, t. I, pod red. T. Siverta, Wrocław 1957, s. 61.

[38] S. Koźmian, *Rola narodowa i społeczna teatru*, jw.

[39] J. Kotarbiński, op. cit., s. 244.

[40] W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, Warszawa 1961, s. 281 - 295.

[41] H. Secomska, *Aktorzy w pismach krytycznych W. Bogusławskiego*, (w:) *Teatr warszawski w drugiej połowie XIX w.*, t. I, jw., s. 283.

[42] E. Lubowski, *Czy dla teatrów konieczne są szkoły dramatyczne i konserwatoria?*, EMTA 1886, nr 124.

[43] W. Rapacki, *Trzy doby w rozwoju sceny naszej i trzej jej przedstawiciele: B. Kudlicz, J. S. Jasiński, J. Chęciński*, EMTA 1887, nr 188.

[44] J. Kotarbiński, *Dramat w książce i na scenie*, EMTA 1888, nry 258 - 262.

[45] Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, (w:) *Teatr warszawski w drugiej połowie XIX w.*, jw.



[46] *Aktoromania*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 27. Cytuję za Z. Szweykow-

skim (op. cit.), który przypisuje autorstwo artykułu Wiślickiemu lub — raczej — Świętochowskiemu.

[47] *Reżyseria*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 15; cytuję za Z. Szweykowskim, op. cit.

[48] Z. Szweykowski, op. cit., s. 220.

[49] Do obozu konserwatystów należeli: Kaszewski, Kenig, Lewestam, Struve, częściowo zaś Bogusławski, Lubowski, Szymanowski, Zalewski, reprezentując poglądy bliższe idealizmowi.

[50] *Upadek dramatu*, „Nowiny" 1877, nr 34; cytuję za Z. Szweykowskim, op. cit.

[51] W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, jw., s. 82.

[52] Z. Szweykowski, op. cit., s. 239.

[53] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 206.

[54] Ibidem, s. 217.

[55] Ibidem, s. 220.

[56] *Korespondencja K. Estreichera...*, jw.

[57] O przekładach K. Ostrowskiego i jego zapobiegliwości związanej z wystawianiem własnych utworów, zob. Z. Markiewicz, T. Sivert, *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973, s. 248 - 265.

[58] F[ranciszek] H[enryk] L[ewestam] pisał o Ofelii w wykonaniu H. Modrzejewskiej w „Kłosach" 1871, nr 301. Zob.: J. Got, J. Szczublewski, *Helena Modrzejewska. Almanach*, pod red. S. Dąbrowskiego, Warszawa 1958, s. 160 - 161.

[59] H. Modrzejewska, *Aktor*, (w:) *Almanach*, jw., s. 211 - 216 (wg rękopisu z 1871 r. ogłoszonego w „Pamiętniku Teatralnym" 1955, z. 1).

[60] Perypetie związane z warszawskim przedstawieniem *Hamleta* w 1871 r. opisuje szczegółowo J. Szczublewski w *Wielkim i smutnym teatrze warszawskim*, jw., s. 135 - 152.

[61] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 232.

[62] Ibidem, s. 229.

[63] *Księżna Jerzowa*, „Dziennik Warszawski" 1872, nr 214. Zob. *Almanach*, jw., s. 163.

[64] „Dziennik Warszawski" 1873, nr 249.

[65] „Kurier Codzienny" 1872, nr 279; cytuję za J. Szczublewskim *Wielki i smutny teatr warszawski*, jw., s. 191 - 192.

[66] J. K. K. [Józef Kotarbiński], *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej...*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 51.

[67] F. H. Lewestam, *Maria Delorme*, „Kłosy" 1873, nr 398.

[68] „Dziennik Warszawski" 1873, nr 116.

[69] „Kurier Codzienny" 1874, nr 228; cytuję za J. Gotem, J. Szczublewskim *Helena Modrzejewska*, jw., s. 169.

[70] R. Górski, *Wincenty Rapacki*, Warszawa 1960, s. 52.

[71] Zob. *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*, wstęp T. Sivert, Wrocław 1953, s. XXXVIII - XXXIX.

[72] *Korespondencja K. Estreichera...*, jw., list z 23 III 1875.

[73] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 252 - 253.

[74] Ibidem, 253 - 254.

[75] H. Struve, *„Przed ślubem" K. Zalewskiego*, „Kłosy" 1875, nr 547.

[76] J. Kotarbiński, op. cit., s. 268.

[77] Ibidem, s. 270.

[78] Z. Sarnecki, *Dworacy niedoli*, Warszawa 1876, akt IV, sc. 9.

[79] Ibidem, akt II, sc. 9.

[80] S. Krzemiński, *A. Żółkowski*, „Prawda" 1882, nr 49; cytuję za J. Szczublewskim *Wielki i smutny teatr warszawski*, jw.

[81] J. Kotarbiński, op. cit., s. 275.

[82] *Korespondencja K. Estreichera...*, jw.

[83] T. Sivert, *Aleksander Fredro*, wyd. 2, Warszawa 1965, s. 43.

[84] „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 18; cytuję za S. Dąbrowskim, R. Górskim, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963, s. 146.

[85] „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 71.

[86] „Biesiada Literacka" 1877, nr 74.

[87] „Kurier Warszawski" 1878, nr 66.

[88] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 29.

[89] „Kurier Poranny" 1881, nr 321.

[90] „Tygodnik Ilustrowany", 27 VII 1878.

[91] J. Garbaczowska, *O komediopisarstwie Józefa Blizińskiego*, (w:) J. Bliziński, *Komedie*, Kraków 1967, s. 48.

[92] t.c., recenzja *Pana Damazego* w teatrze Belle Vue, „Kurier Warszawski", 4 VIII 1881.

[93] K. Zalewski, *Artykuł 264*, akt V, sc. 8. (egz. Teatru Lwowskiego pisany ręcznie z 1878 r.).

[94] E. Lubowski, *Jacuś*, akt IV, sc. 2, zob. *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*, jw., s. 355.

[95] Warto wspomnieć, że *Wicek i Wacek* był wystawiony w 1919 r. w Teatrze Polskim, w adaptacji i z muzyką Leona Schillera, wznowiony w 1932 r. w Teatrze Letnim. Pokazano go także w telewizji.

[96] W. Bogusławski, *Bolesław Ładnowski i Aleksandra Rakiewiczowa w „Makbecie"*, „Kurier Warszawski" 1884, nr 36 b, przedruk (w:) W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, oprac. H. Secomska, Warszawa 1962, s. 79.

[97] A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1888, nr 265.

[98] B. Zawadzki, *Przegląd dramatyczny*, *Wieczór trzech króli*, EMTA 1885, nr 72.

[99] B. Zawadzki, *Modrzejewska w Warszawie*, EMTA 1885, nr 68 (w związku z występem artystki w *Odetcie* Sardou 9 I 1885 w Teatrze Letnim).

[100] B. Zawadzki, *Poranek jubileuszowy*, EMTA 1885, nr 74.

[101] Ibidem.

[102] Szczegółowy wykaz sztuk zob. w: H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863 - 1890*, jw.

[103] S. Koźmian, *Księżna Falconieri («Dalila»)*, „Czas" 1879, nr 248; cytuję za J. Gotem, J. Szczublewskim, op. cit., s. 172 - 173.

[104] W. Bogusławski, recenzja w „Gazecie Polskiej" 1885, nr 8; ibidem, s. 35.

[105] Interim, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1885, nr 111.

[106] B. Zawadzki, *Kronika*, EMTA 1885, nr 67.

[107] B. Zawadzki, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1885, nr 93.

[108] Interim, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1885, nr 113.

[109] K. Kaszewski, „Kłosy" 1885, nr 1031; cytuję za J. Szczublewskim, E. Szwankowskim *Alojzy Żółkowski — syn*, Warszawa 1959, s. 136.

[110] *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1886, nr 86.
[111] *Przegląd teatralny*, EMTA 1886, nr 144.
[112] *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1886, nr 159.
[113] *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1886, nr 168.
[114] A[leksander] R[ajchman], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1887, nr 184.
[115] J. Czachowska, *Gabriela Zapolska*, Kraków 1966, s. 63.
[116] W adaptacji francuskiej wystawiono w Paryżu *Quo vadis* w 1901 r., *Ogniem i mieczem* w 1904 r.
[117] A. R[ajchman], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1887/88, nr 223.
[118] A. R[ajchman], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1888, nr 248.
[119] A. Mieszkowski, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1888, nr 261.
[120] *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1888, nr 263.
[121] A. R[ajchman], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1888, nr 272.
[122] J. Czachowska, op. cit., s. 62.
[123] Ibidem, s. 47.
[124] Ibidem, s. 50.
[125] M. Witkowski, *Teatr*, (w:) *Dzieje Wielkopolski*, t. II, Poznań 1973, s. 648.
[126] W 1879 roku odbyło się w Paryżu ponad 300 przedstawień *L'Assomoir* Zoli.
[127] A. Rzążewski, *„Pot-Bouille" E. Zoli na scenie*, EMTA 1883/84, nr 14.
[128] B. Zawadzki, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1885, nr 105.
[129] W. Bogusławski, *Estetyka sceniczna*, EMTA 1885, nr 112.
[130] A. R[ajchman], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1887, nr 200.
[131] Dr L., *Naturalizm na scenie*, EMTA 1888, nr 268 - 269.
[132] S. Krzemiński, *Helena Modrzejewska*, „Prawda" 1885, nr 5.
[133] B. Prus, *Modrzejewska*, „Kraj" 1885, nr 8 oraz W. Bogusławski, *Modrzejewska*, „Kurier Warszawski" 1885, nr 21; cytuję za J. Gotem, J. Szczublewskim, *Helena Modrzejewska*, jw., s. 37, 185 - 186.
[134] S. Wyspiański, *Hamlet*, *Dzieła zebrane*, t. 13, Kraków 1961, s. 33.
[135] W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, jw., s. 214.
[136] T. Lenartowicz, *Pani Helenie Modrzejewskiej*, (w:) *Poezje wybrane*, Warszawa 1954, s. 429 - 432.
[137] Cytuję za J. Szczublewskim *Wielki i smutny teatr warszawski*, jw., s. 39. Warto dodać dla porównania, że gaża Żółkowskiego wynosiła w 1863 r. 3750 rubli rocznie, gdy Królikowski otrzymywał 1800 rubli.
[138] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 22, 31.
[139] S. Żeromski, *Dzienniki*, t. II 1886/87, Warszawa 1954, s. 12.
[140] Br[onisław] Z[awadzki], *Kronika*, EMTA 1884, nr 58.
[141] W. Bogusławski, op. cit., s. 107 - 119.
[142] S. Krzemiński, *Alojzy Żółkowski*, „Prawda" 1882, nr 49; cytuję za J. Szczublewskim, E. Szwankowskim, op. cit., s. 135.
[143] E. Lubowski, *Alojzy Żółkowski — wspomnienie pośmiertne*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 361, ibidem, s. 139.
[144] W. Bogusławski, *Studium pośmiertne*, „Gazeta Polska" 1889, nr 267 - 268, ibidem, s. 148 - 154.
[145] A. Rajchman, op. cit., s. 155 - 159.
[146] K. Kaszewski, *Żółkowski*, „Kłosy" 1889, nr 1875.

[147] J. Kotarbiński, *Alojzy Żółkowski wobec dzisiejszej sceny*, EMTA 1887, nr 215.

[148] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, jw., s. 119 - 131.

[149] Rozprawka umieszczona pod kryptonimem J. K. w „Kłosach" z 25 X 1865; zob.: W. Filler, *Jan Królikowski*, Warszawa 1959, s. 65 - 66.

[150] Sprawozdanie w „Wieku" z 15 XI 1879; cytuję za W. Fillerem, op. cit., s. 95.

[151] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 41 - 57.

[152] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, jw., s. 130 - 140.

[153] R. Górski, *Bolesław Leszczyński*, Warszawa 1958, s. 23.

[154] W. Szymanowski, „Tygodnik Ilustrowany" 1873, nr 308, zob. też S. Dąbrowski, *Otello na scenie łódzkiej w XIX w.*, „Łódź Teatralna" 1947/48, nr 8 (16), s. 18.

[155] R. Górski, op. cit., s. 30.

[156] J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 51.

[157] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, jw., s. 140 - 148.

[158] *Korespondencja K. Estreichera...*, jw. List z 5 IV 1869.

[159] S. Żeromski, *Dzienniki*, t. II, Warszawa 1954, s. 11; cytuję za R. Górskim, *Wincenty Rapacki*, Warszawa 1960, s. 52.

[160] *Z dziennika W. Rapackiego (ojca)*, „Teatr", nr 3 (27), ibidem, s. 64.

[161] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 252 - 253.

[162] Ibidem, s. 70 - 73.

[163] Ibidem, s. 138.

[164] Ibidem, s. 132 - 135.

[165] H. Lewestam, *Grzeszki babuni*, „Kłosy" 1871, nr 297.

[166] A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957, s. 45 - 50.

[167] J. Kotarbiński, op. cit., s. 161 - 165.

[168] „Kurier Ilustrowany" 1881, nr 304.

[169] Zob. J. Pini-Suchodolska, *Romana Popiel*, Warszawa 1962, s. 84.

[170] S. M. Rz[ętkowski], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1887, nr 206.

[171] S. Żeromski, *Dzienniki*, t. III 1888 - 1891, Warszawa 1956, s. 212.

[172] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, jw., s. 248 - 254.

[173] Głos W. Bogusławskiego w „Kurierze Warszawskim" 1879, nr 256; zob. J. Pini-Suchodolska, *Maria Deryng*, Warszawa 1974, s. 78.

[174] Artykuł W. Bogusławskiego w „Bibliotece Warszawskiej" 1908, cytat z *Aneksów* do *Sił i środków...*, jw., s. 322.

[175] W. Bogusławski, *Bolesław Ładnowski i Aleksandra Rakiewiczowa w „Makbecie"*, „Kurier Warszawski" 1884, nr 36 b, (w:) *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 80.

[176] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, jw., s. 255 - 261.

[177] Ibidem, s. 323.

[178] *Kronika teatralna, Zofia Lebrun*, EMTA 1886, nr 140.

[179] *Kronika teatralna*, EMTA 1885, nr 103.

[180] J. Kotarbiński, op. cit., s. 60 - 63.

[181] W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 81.

[182] Ibidem, s. 86.

[183] S. Koźmian, *Rzeczy teatralne*, Kraków 1904, s. 338 - 339; cytuję za S. Strausem, *Józef Rychter*, Warszawa 1959, s. 78 - 79.

[184] J. Kotarbiński, op. cit., s. 79.

[185] W. Rapacki, *Trzy doby w rozwoju sceny naszej i trzej jej przedstawiciele...*, EMTA 1887, nr 190.

[186] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, jw., s. 148 - 163.

[187] B. Zawadzki, *Jan Tatarkiewicz*, EMTA 1884, nr 53.

[188] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, jw., s. 179 - 184.

[189] Ibidem, s. 171 - 179.

[190] Ibidem, s. 164 - 169.

[191] Ibidem, s. 169 - 170.

[192] W. Bogusławski, *Hamlet grany przez p. Kotarbińskiego*, „Gazeta Polska" 1889, nr 240 (w:) *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 224 - 228.

[193] A. Rajchman, *Występy Mieczysława Frenkla*, EMTA 1887, nr 219.

[194] *Przegląd teatralny*, EMTA 1886, nr 140.

[195] J. Kotarbiński, op. cit., s. 168 - 169.

[196] [-b-], *Kronika — Teatr Nowy*, EMTA 1885, nr 89.

[197] [-a-], *Reżyseria dramatu*, EMTA 1885, nr 93.

[198] W. Bogusławski, *Przesilenie teatralne*, „Gazeta Polska" 1890, nr 194 - 197, (w:) *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 139.

[199] J. Kotarbiński, op. cit., s. 196.

[200] W. Bogusławski, *Ernest Rossi. Gościnne występy w Warszawie. Romeo i Julia*, „Kurier Warszawski" 1878, nr 142; (w:) *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 56

[201] W. Bogusławski, *Sara Bernhardt. Gościnne występy w Warszawie*, „Kurier Warszawski" 1882, nr 6 - 7, ibidem, s. 58 - 67.

[202] J. Kotarbiński, op. cit., s. 168.

[203] B. Zawadzki, *Kronika*, EMTA 1885, nr 16.

[204] J. Lipiński, *Gościnne występy teatru z Meiningen w świetle warszawskiej krytyki teatralnej*, (w:) *Teatr warszawski w drugiej połowie XIX w.*, jw., s. 220 - 270.

[205] Pierwszy artykuł z tego cyklu pojawił się w EMTA w nrze 4 z 15 X 1883, ostatni w nrze 20 z 4 II 1884.

[206] EMTA 1884, nr 18.

[207] B. Zawadzki, *Teatr Meiningeński*, EMTA 1885, nr 85, 86, 87, 89.

[208] W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 49.

[209] W. Bogusławski, *Estetyka sceniczna*, EMTA 1885, nr 90.

[210] Mefisto [A. Rajchman], *Współcześni krytycy — Józef Kenig*, EMTA 1887, nr 177.

[211] Dr L., *Naturalizm na scenie*, EMTA 1888, nr 269.

[212] W. Bogusławski, *Teatry warszawskie*, „Biblioteka Warszawska" 1899, t. IV; (w:) *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 200.

[213] Ibidem, s. 201.

[214] *Przegląd teatralny — Teatr Rosyjski*, EMTA 1886, nr 140.

[215] A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1888, nr 246.

[216] L. Simon, *Tradycje dramatu w Teatrze Wielkim*, (w:) *Teatr Wielki w Warszawie 1833 - 1933*, Warszawa 1933, s. 23.

[217] P. Owerłło, *Zespoły operowe*, ibidem, s. 51.

[218] List Moniuszki do Ilcewicza, (w:) *Almanach Moniuszkowski 1872 - 1952*, Warszawa 1952, s. 143 - 144.

[219] Ibidem, s. 144.

[220] T. Sivert, *Z dziejów inscenizacji „Widm" Moniuszki — Mickiewicza*, (w:) *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 83 - 114.

[221] W. Wiślicki, *„Paria" Moniuszki*, „Kłosy", nr 234 - 235.

[222] J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, „Bluszcz" 1872, nr 25 - 26.

[223] *Z opery*, EMTA 1888, nr 247.

[224] F. Brzeziński, *Opera w Teatrze Wielkim*, (w:) *Teatr Wielki w Warszawie*, jw., s. 49.

[225] Ibidem.

[226] B. Zawadzki, *O teatrze warszawskim*, EMTA 1884, nr 52.

[227] W. Bogusławski, *Lindau o teatrze warszawskim*, EMTA 1884, nr 52, 53.

[228] K. Musioł, *Richard Wagner a Polska*, (w:) *Program „Tannhäusera" w Teatrze Wielkim w Warszawie*, premiera 17 II 1974.

[229] Opery Wagnera miały również na scenach zagranicznych znakomitych polskich wykonawców o światowej sławie. Należeli do nich, prócz Mieczysława Kamińskiego, bracia Reszke (Jan i Edward), Aleksander Bandrowski, na początku XX w. Józef Mann, Margot Kaftal i inni.

[230] Z. Noskowski, *Ideał opery*, EMTA 1888, nr 237 - 240 oraz J. Kleczyński, *Ideał opery w innym oświetleniu*, EMTA 1888, nr 243, 245, 246.

[231] J. Kleczyński, *Pierwsze przedstawienie Giocondy 3 I 1885*, EMTA 1884/85, nr 67.

[232] J. Kleczyński i A. Rajchman, *Premiera Manon Lescaut*, EMTA 1888, nr 235.

[233] K. Z., *Marcelina Sembrich-Kochańska*, EMTA 1885, nr 73.

[234] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1886, nr 130.

[235] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1888, nr 249.

[236] P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 52.

[237] Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 - 1965*, Warszawa 1973, s. 547.

[238] P. Owerłło, op. cit., s. 52 - 53.

[239] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1888, nr 249.

[240] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1887, nr 206.

[241] P. Owerłło, op. cit., s. 59.

[242] Ibidem, s. 50.

[243] *Ze Lwowa*, EMTA 1883, nr 2.

[244] *Kronika teatralna*, EMTA 1886, nr 160.

[245] P. Owerłło, op. cit., s. 216.

[246] Na ten fakt zwraca uwagę Juliusz Kaden-Bandrowski w szkicu pt. *Wspomnienie o Aleksandrze Bandrowskim*, (w:) *Teatr Wielki w Warszawie 1833 - 1933*, jw., podając jednakże niewłaściwą datę warszawskiego debiutu i niesłusznie przypisując swemu stryjowi pierwszeństwo we wprowadzeniu języka polskiego do obcych oper.

[247] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1888, nr 249.

[248] Alma, *Kronika paryska*, EMTA 1888, nr 271.

[249] A. Rajchman, *Jan Reszke*, EMTA 1888, nr 272.

[250] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1886, nr 132.

[251] *Kronika — Teatr*, EMTA 1886, nr 165.

[252] *Opera nasza — pozbawiona tenora*, EMTA 1887, nr 222.
[253] Szczegółowe dane zob. H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863 - 1890*, jw., s. 241 - 281.
[254] *Kronika — Teatr*, EMTA 1887, nr 200.
[255] J. Kleczyński, *Romeo i Julia*, EMTA 1888, nr 245.
[256] K[leczyński], *Kronika — Teatr*, EMTA 1887, nr 187.
[257] *Kronika — Teatr*, EMTA 1885, nr 109.
[258] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA, nry 132 - 133.
[259] J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny 1802 - 1866*, Warszawa 1968, s. 79 - 101.
[260] *Almanach Moniuszkowski 1872 - 1952*, jw., s. 234.
[261] *Korespondencja K. Estreichera...*, jw., list z 22 XI 1869.
[262] Jako datę ustąpienia Mendeza ze stanowiska choreografa w Warszawie *Słownik biograficzny teatru polskiego* ustala dzień 13 XI 1889, natomiast Tacjanna Wysocka (*Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 416) podaje rok 1887. Bardziej prawdopodobna wydaje się jednak data pierwsza, ponieważ jeszcze w 1888 r. figuruje na afiszu Teatru Wielkiego opera *Manon Lescaut* Jules Masseneta z choreografią Mendeza.
[263] T. Wysocka, op. cit., s. 415.
[264] [-a-], *Ad usum Dyrekcji Teatrów Warszawskich*, EMTA 1885, nr 82.
[265] *Kronika*, EMTA 1883, nr 13.
[266] P. Owerłło, op. cit., s. 225.
[267] Ibidem.
[268] Ibidem, s. 226.
[269] Ibidem.
[270] n, *Z baletu*, EMTA 1883, nr 12.
[271] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, jw., s. 734 - 735.
[272] P. Owerłło, op. cit., s. 228.
[273] Ibidem, s. 229.
[274] Ibidem.
[275] T. Wysocka, op. cit., s. 416.
[276] W. Filler, *Rendez-vous z warszawską operetką*, Warszawa 1961, s. 21.
[277] Ibidem.
[278] *Kronika*, EMTA 1885, nr 75.
[279] *Słowo o naszej operetce*, EMTA 1885, nr 91.
[280] *Kronika — Teatr*, EMTA 1885, nr 100.
[281] *Kronika — Teatr — Teatr Nowy*, EMTA 1885, nr 103.
[282] *Kronika — Teatr — Teatr Nowy*, EMTA 1885, nr 105.
[283] *Kronika — Teatr — Teatr Nowy*, EMTA 1885, nr 110.
[284] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1886, nr 143.
[285] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1886, nr 151.
[286] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1887, nr 206.
[287] *Przegląd teatralny*, EMTA 1887, nr 212.
[288] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1888, nr 234.
[289] J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, EMTA 1888, nr 259.
[290] W. Bogusławski, *Przesilenie teatralne*, „Gazeta Polska" 1890, nr 194, 195, 197; (w:) *Aktorzy warszawscy*, jw., s. 130.

[291] Ibidem, s. 321.

[292] B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski*, Warszawa 1971, s. 147 - 166.

[293] K. Zalewski, *Friebe*, akt I, (w:) *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*, jw., s. 471.

[294] B. Zawadzki, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1884, nr 20.

[295] B. Zawadzki, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1885, nr 82.

[296] B. Zawadzki, *Kronika — Teatr Wielki*, EMTA 1884, nr 57.

[297] *Kronika — Teatr*, EMTA 1885, nr 103.

[298] W. Gerson, *Wystawienie dzieł scenicznych*, EMTA 1888, nr 241.

[299] *Korespondencja K. Estreichera...*, jw., list z 18 II 1870.

[300] M. Rulikowski, *Teatr warszawski...*, jw., s. 39.

[301] J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie 1868 - 1883*, (w:) *Teatr warszawski w drugiej połowie XIX w.*, jw., s. 63.

[302] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., s. 20.

[303] H. Sienkiewicz, *Ad usum delphini*, „Gazeta Polska" 1875, nr 260, cytuję za J. Pini-Suchodolską, *Maria Deryng*, jw., s. 36.

[304] B. Z[awadzki], *W przeddzień otwarcia teatru*, EMTA 1883/84, nr 15.

[305] E. Lubowski, *Jeszcze o naszej publiczności*, EMTA 1883/84, nr 4 - 5.

[306] W. Bogusławski, *Przesilenie teatralne*, „Gazeta Polska" 1890, nr 195.

[307] J. Kenig, *O teatrze warszawskim*, „Gazeta Warszawska" 1865, nr 27; (w:) *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 218 i 220.

[308] Mefisto [A. Rajchman], *Współcześni krytycy — Józef Kenig*, EMTA 1887, nr 177.

[309] W. Marrené, *Kazimierz Kaszewski*, EMTA 1887, nr 193.

[310] A. Nossig, *Współczesna krytyka teatralna*, EMTA 1888, nr 223, 224, 225.

[311] T. Ch. [T. Jeske-Choiński], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1884, nr 48.

[312] B. Zawadzki, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1885, nr 79.

[313] B. Zawadzki, *Z teatrów*, EMTA 1885, nr 85.

[314] A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1888, nr 234 oraz *Kronika — Teatr*, EMTA 1888, nr 252.

[315] B. Z[awadzki], *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1884, nr 46.

[316] *Przegląd dramatyczny*, EMTA 1886, nr 139.

[317] J. Kotarbiński, *W sprawie aktorskiej*, EMTA 1888, nr 251.

[318] B. Z[awadzki], *O teatrze warszawskim*, EMTA 1883, nr 7.

[319] W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, jw., s. 77, 89.

[320] J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, jw., rozdz. *Aktor-twórca*.

[321] T. Jeske-Choiński, *Stanowisko aktora*, EMTA 1886, nr 127.

[322] J. Kenig, *O teatrze warszawskim*, „Gazeta Warszawska" 1865, nr 21, 23; (w:) *Polska myśl teatralna i filmowa*, jw., s. 205 i 210.

[323] Ibidem, s. 217.

[324] J. Narzymski, *Słówko o teatrze, znaczeniu tegoż i o moralności scenicznej*, „Tygodnik Wielkopolski" 1871, nr 15 - 17; ibidem, s. 230.

[325] S. Koźmian, *Rola narodowa i społeczna teatru*, „Przegląd Polski" 1871, s. 153 - 155; ibidem, s. 227.

[326] M. Rulikowski, op. cit., s. 39.

[327] Z., *Otwarcie sezonu*, EMTA 1883, nr 1.

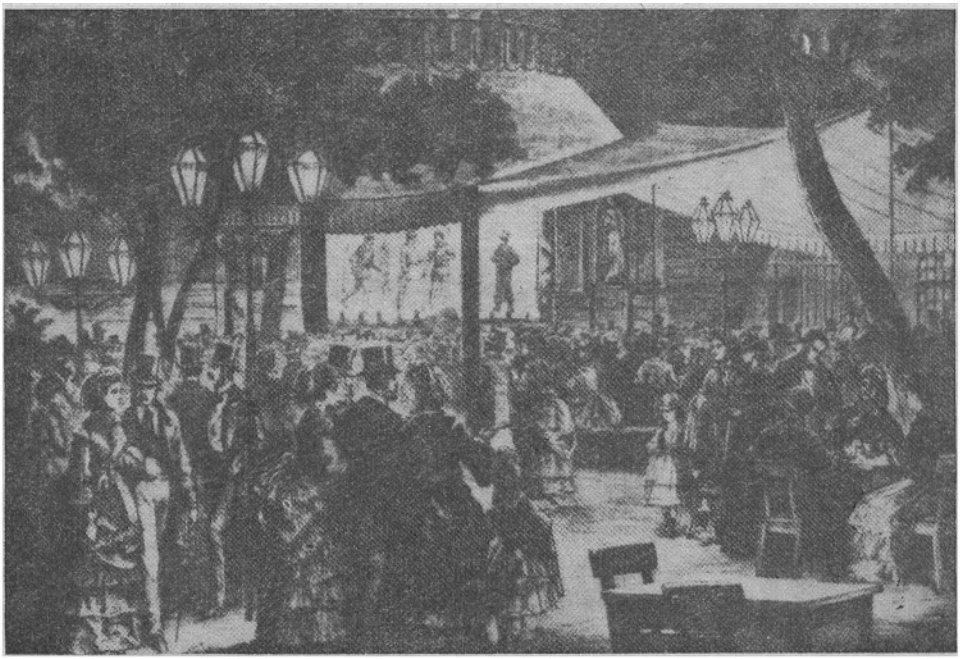
[328] A. R[ajchman] zamieszcza swoje uwagi o teatrze w EMTA 1886, nr 147.

# SCENY OGRÓDKOWE. ZESPOŁY AMATORSKIE. WĘDROWNE TEATRY PROWINCJONALNE W ŚWIETLE PRASY WARSZAWSKIEJ

Sceny ogródkowe Warszawy — w przeciwieństwie do Teatrów Rządowych — nie kierowały się specjalnymi ambicjami artystycznymi. Miały one dawać rozrywkę jako dodatek do pewnego rodzaju wytchnienia na świeżym powietrzu, połączonego z „urokami" gastronomii, dlatego krąg ich odbiorców, korzystających z tego rodzaju dobrodziejstw, był szeroki. Sprawozdawca „Kłosów", K. Tatarkiewicz, uważa, że teatrzyki te „są, a raczej być powinny teatrami ludowymi" [1], albowiem Teatr Wielki i Rozmaitości nie mogą liczyć na szeroką publiczność. Wiślicki, omawiając w 1866 r. zagadnienie teatru ludowego, sądził, że „wszelkie specjalizowane teatra" są „niekorzystne i zbyteczne", ponieważ „każda scena prawdziwie może być nazwana ludową — skoro wesprze się na utworach dramatycznych prawdziwie rodzimego talentu" [2]. Masy robotniczo-proletariackie nie uczęszczały w owych czasach do teatrów, „lud miejski" rzadko ukazywał się na najtańszych miejscach teatralnych. „U nas nie ma ludu — twierdził Wiślicki — ani tak zamożnego, ani tak wykształconego, który by masą chodził na teatr ludowy" [3]. Jeżeli więc padały głosy o ludowości teatrów ogródkowych, było to raczej przypisywanie im tych funkcji niż jakaś przedsięwzięta akcja, zmierzająca do ukazania potrzeby egzystencji takiego teatru. Sprawy tej w okresie pozytywizmu nie postawiono nigdzie w sposób jasny, tak jak nigdy nie występowano przeciwko „elitarności" repertuarowej Teatrów Rządowych.

Wiadomości o imprezach ogródkowych w Warszawie sięgają roku 1864: po dwudziestu latach ukazała się w „Kurierze Warszawskim" notatka o przybyciu w tamtym czasie obcej trupy aktorów do Warszawy i o zagospodarowaniu się w ogródku Tivoli:

> Towarzystwo przygrywało na gitarach, zaś sam przedstawiciel trupy śpiewał rozmaite niemieckie kuplety, przy czym przebierał się w kapelusze lub peruki umieszczone pod stołem. Publiczność schodziła się tłumnie dla przyglądania się ciekawemu widowisku — i... była ogólna radość. W rok później na miejsce stołu zjawił się pewien rodzaj estrady, na której występowała ta sama trupa z tymi samymi gitarami i perukami. Jeszcze jeden rok i estrada otrzymała kulisy, towarzystwo zostało powiększone, śpiewano przy towarzyszeniu fortepianu i skrzypiec, zaś aktorzy poczęli się charakteryzować, a aktorki... dekoltować. W kilka lat później Tivoli słynęło z ekscentrycznych a wolnych występów śpiewaków rozmaitej narodowości, przy czym poparcie publiczności było wielkie. Wzgląd ten skłonił licznych właścicieli ogródków i restauracji do tworzenia podobnych widowisk [4].



90. Teatrzyk ogródkowy Tivoli, rys. H. Pillati

Mnożące się ogródki stanowiły początkowo konkurencję dla rozmaitego typu kawiarń i lokali gastronomicznych, z czasem zaś podnosiły poziom imprez artystycznych i stawały się coraz groźniejszymi konkurentami dla Warszawskich Teatrów Rządowych.

Do Warszawy zjeżdżały też trupy obce, przede wszystkim Francuzi i Niemcy, którzy popisywali się przed zebraną głównie w celach konsumpcyjnych publicznością. Zachęceni powodzeniem właściciele restauracji zaczęli nawiązywać kontakty z polskimi prowincjonalnymi zespołami, które utorowały drogę od pojedynczych dość niewybrednych „numerów" estradowych do prawdziwego ogródkowego teatru. W ten sposób właściciel restauracji Tivoli, R. Peter, sprowadził zespół Jana Russanowskiego działający w Pułtusku, Radomsku, Piotrkowie i polecił mu zorganizowanie teatrzyku. Impreza ta doszła do skutku mimo ustawy zabraniającej urządzania prywatnych występów. Teatrzyk jako nowość przyciągał publiczność przeważnie rzemieślniczą, która mogła korzystać jednocześnie z kuchni i rozrywek artystycznych. Szczupły zespół prowincjonalny nie wymagał zbyt wielkich kosztów, dla nowych widzów zaś stanowił nie-

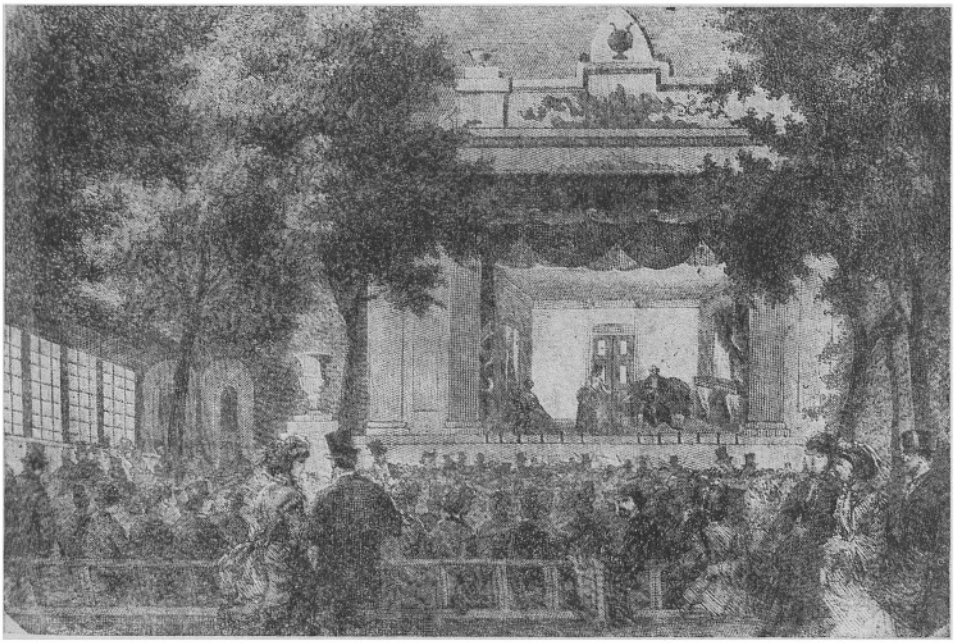
małą atrakcję. Dość powiedzieć, że frekwencja wynosiła średnio około 1000 widzów dziennie.

Pierwszy teatr ogródkowy Tivoli powstał 30 maja 1868 roku. Poza występami solowymi dawano tam jednoaktówki, a na otwarcie teatru zagrano sztuczkę *Adam i Ewa*. Zespół składał się z 25 osób, prym zaś wiodła śpiewająca i tańcząca Alojza Bucholtz, siostra Aleksandra Ładnowskiego. Teatr działał w miesiącach letnich, od 30 maja do 11 października. Jego poziom artystyczny nie był oczywiście wysoki. Aktorzy nie mieli żadnej szkoły, recytowali często z przyśpiewem gwarowym. „Nic nie pomoże, choćby najśmieszniejszy nos przyprawiony — pisał sprawozdawca „Tygodnika Ilustrowanego" — jeżeli w wypowiadanej frazie rodzaje i przypadki nie zgadzają się ze sobą" [5]. Stosowane „gierki" i miny robione do publiczności, nadmierny udział suflera, bardzo skromne i prymitywne dekoracje — wszystko to nie wzbogacało artystycznie spektaklu. Mimo to teatrzyk miał powodzenie, był stale przepełniony, chociaż z najtańszych miejsc niewiele można było zobaczyć, a i słyszalność, której często przeszkadzał hałas uliczny, nie należała do najlepszych. Powodzenie jednak nie ustawało dzięki „swojskości" atmosfery, podtrzymywanej przez aktorów, nawiązujących kontakt z publicznością, wprowadzaniu „numerów" orkiestrowych podczas przerwy i możliwościom konsumpcji w czasie przedstawienia.

W pobliżu Tivoli, również przy ulicy Królewskiej, występowały trupy niemieckie w Alkazarze, francuskie zaś w Eldorado przy ulicy Długiej. Wkrótce po otwarciu Tivoli pojawiło się kilka innych zespołów polskich. Tak więc 5 lipca 1868 r. Wawrzyniec Kasprzykowski otworzył Orfeum przy ulicy Miodowej, angażując częściowo aktorów od Jana Russanowskiego. W ciągu sierpnia grali w tym teatrzyku wychowankowie warszawskiej Szkoły Dramatycznej. W tymże roku, pod koniec lipca, zespół J. Wojakowskiego wystąpił w teatrzyku Cassino przy ulicy Świętokrzyskiej. Teatrzyk ten objął w następnym sezonie zespół Henryka Modzelewskiego, który do repertuaru wprowadził fragmenty *Dam i huzarów* Fredry. Na Podwalu powstały niemal obok siebie dwa teatrzyki ogródkowe: Pod Mostem i U Giersza. Wiadomości o nich mamy skąpe.

Największe nasilenie rozwoju ogródków przypada na lata siedemdziesiąte, choć na początku tego dziesięciolecia rząd, poza różnymi ograniczeniami, o których będzie jeszcze mowa, stwarza groźną konkurencję dla tych teatrzyków, otwierając 14 lipca 1870 roku nowo zbudowany Teatr Letni w Ogrodzie Saskim. Mamy jednak do zanotowania wiele nowych teatrzyków, oprócz dawniej już istniejących: Alhambrę przy ulicy

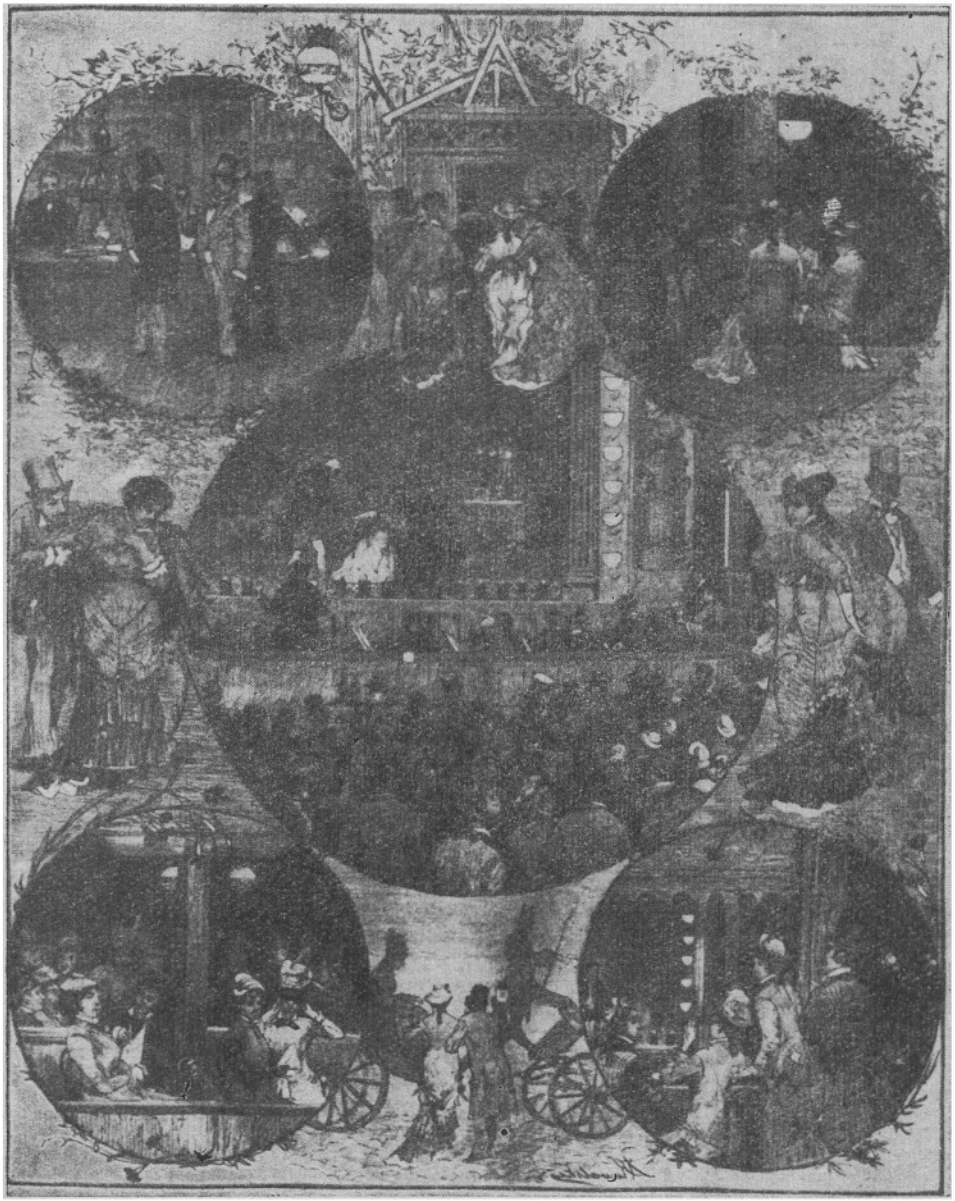
91. Teatrzyki ogródkowe: Wodewil, Belle Vue, Alhambra, Eldorado, rys. W. Sandecki



92. Teatrzyk ogródkowy Eldorado, 1871, rys. H. Pillati

Miodowej (dawne Orfeum) otwiera w 1870 r. Czesław Stobiński, angażując Bucholtzową z zespołu Russanowskiego, Figaro przy Nowym Świecie obejmuje Modzelewski, Russanowski tworzy drugi zespół przy teatrze na Czystem, a także Elizjum na Przejeździe, a w 1871 — Grenadę na Nalewkach. W Eldorado osiedla się zespół prowadzony przez Pawła Ratajewicza, który na inaugurację 15 czerwca 1871 roku prezentuje V akt *Zbójców* Schillera. (Teatrzyk przetrwał dość długo, bo do 1889). W tymże 1871 roku na czele trzydziestoosobowego zespołu Tivoli staje Anastazy Trapszo, a wśród aktorów pojawiają się już nie byle jakie nazwiska: Józefa Czapska, Łucja Micińska, Adolfina Zimajer, Rufin Morozowicz, Józef Teksel, Marceli Trapszo i wiele innych.

W następnym roku zespół A. Trapszy przechodzi do Alhambry, dawnego Orfeum, przy Miodowej i pozostaje tam przez kilka lat, choć od 1876 r., po objęciu dyrekcji przez Józefa Teksla, prawie corocznie zmienia się kierownictwo. Teatr utrzymał się do r. 1889. Pośród mniejszych scen ogródkowych Elizjum przemienia się w 1872 w teatrzyk Pod Lipką, na Długiej zaś powstaje nowy teatrzyk Pod Sękiem. Poza tym pojawiają się



250 93. Teatrzyk ogródkowy Belle Vue, rys. A. Kowalski

na krótko teatrzyki peryferyjne, dwa na Woli (Na Czystem 1869, Prado 1871) oraz cztery na Pradze (Dolina Praska 1869, Praska Wenecja 1869, Pod Dębem 1870, Antokol 1875). Ogółem do roku 1876 działa w Warszawie około 20 ogródków, po tej zaś dacie blisko 40 [6].

Teatrzyki skupiające się w okolicy Starego Miasta zaczęły pod koniec lat siedemdziesiątych obejmować coraz większy teren, przenikając do nowych dzielnic miasta. Tak więc w 1877 r. powstał przy ul. Chmielnej zbudowany przez Reiznera duży teatr ogródkowy Belle Vue, mieszczący 2100 osób. Kierował nim początkowo Karol Doroszyński, po nim zaś Teksel, później inni. Teatr ten charakteryzował się dość ambitnym repertuarem. Tam też po raz pierwszy, 14 lipca 1887 roku, na przedstawieniu *Błazna nadwornego* Millöckera zabłysło światło elektryczne. W 1895 r. Belle Vue zostało przekształcone na Teatr Nowości. Wybudowany w 1881 r. przez Oziembłę teatr Nowy Świat prowadzony był od 1882 przez Adolfa Sonnenfelda i Jana Szymborskiego, w 1889 nadano mu nazwę Wodewil. W 1886 roku powstał przy ul. Belwederskiej teatr Promenada. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaczęły się też rozbudowywać teatrzyki ogródkowe na Pradze. Tak więc obok Antokolu Nowego pojawił się w 1879 Antokol Zielony. Teatr Pod Dębem został przemieniony na Nową Pragę. W 1883 przybyły dwa nowe teatrzyki praskie: Pod Gwiazdą i Pod Kasztanami.

Ogródkowe teatry warszawskie były na ogół wyposażone dość skromnie. Tylko niewiele z nich zapewniało jakie takie wygody, o które dbali przedsiębiorcy, wiedzeni obawą przed konkurencją ze strony Teatrów Rządowych, a także świadomi rywalizacji z coraz częściej powstającymi podobnego rodzaju imprezami. Dyrekcje starały się zresztą, dla zdobycia sobie publiczności, o wprowadzenie rozmaitych dodatkowych atrakcji w postaci lampionów ozdabiających drzewa, ogni sztucznych, orkiestry przygrywającej przed i po przedstawieniu oraz w antraktach. Toteż ostać się mogły na dłużej tylko nieliczne teatrzyki, te mianowicie, które zdobyły sobie już renomę bądź estetycznym wyglądem i dbałością o wygodę publiczności, bądź doborowym aktorstwem lub interesującym i zaspokajającym jej gusty repertuarem. Tak więc w roku 1874 przebudowano Eldorado, widownię powiększono i umieszczono pod dachem, zrobiono z materaców ruchome ściany, chroniąc widownię przed hałasem ulicznym. Niejednokrotnie też gęsto zasadzone drzewa osłaniały przed deszczem. Tivoli posiadało nawet dość wygodne fotele w pierwszych rzędach, oddzielonych barierą od gorszych — a więc tańszych — miejsc; fotele te zajmowało zamożniejsze mieszczaństwo warszawskie. Oczywiście, warunkiem frekwencji na

przedstawieniach była też dobra kuchnia restauratora. Sienkiewicz tak oto opisywał jeden z mniejszych teatrzyków na Pradze: „Teatrzyk urządzony schludnie, nad głowami widzów rozciąga się dach płócienny, siedzenia wygodne, kryte płótnem, scenka stosunkowo obszerna. Wdzięk prawdziwy ma ogród, niewielki, ale prawdziwy, tuż za Wałem, nad samą prawie Wisłą. W czasie chwil ciszy na scenie, gdy jednocześnie woda jest wzburzona, słychać szum fal" [7].

Zespoły prowincjonalne coraz liczniej nawiedzały Warszawę. Obok Russanowskiego z Radomska, Trapszy z Kalisza, zjechał do Warszawy Karol Doroszyński z Poznania, Władysław Terenkoczy ze Lwowa. W 1879 r. pojawił się w Warszawie Józef Puchniewski z Kalisza z zespołem przeszło czterdziestoosobowym i osiadł w Alhambrze. Na czele zespołów stali również: Bieliński, Józef Cybulski, Władysław Gloger, Aleksander Podwyszyński, Stanisław Szatkowski, Władysław Werner i wielu innych.

Teatrzyki ogródkowe, mimo sprzyjającej im atmosfery wytworzonej przez publiczność, nie miały łatwego życia. Powstały przecież i prosperowały w okresie, gdy prezesem Warszawskich Teatrów Rządowych został Sergiusz Muchanow, a po nim Wsiewołod Wsiewołożski i Longin Gudowski. Oni to z ramienia rządu rosyjskiego, dbając o interes Teatrów Rządowych, ograniczali możliwości inicjatywy prywatnej i ingerowali w sprawy teatrów ogródkowych. Władze godziły się zaledwie na występy kabaretowe, co najwyżej na jednoaktówki lub fragmenty dramatyczne. Radzono sobie z tym rozmaicie. Wystawiano pojedyncze akty ze sztuk lub tak montowano przedstawienia sztuk pełnospektaklowych, by nie robić przerw między aktami. W 1871 r. dyrekcja Teatrów Rządowych zgodziła się na spektakle kilkuaktowe w Tivoli, Eldorado i Alhambrze. Kierownictwo ogródków, które podlegały kontroli finansowej rządu, zmuszone było wpłacać tytułem podatku jedną szóstą od obrotu do kasy Teatrów Rządowych, niezależnie od jednorazowej kaucji, wynoszącej 5000 rubli. Ceny miejsc nie mogły być wygórowane, skoro liczono początkowo na publiczność drobnomieszczańską, zresztą była ona dość zróżnicowana, w zależności od dzielnicy, w której się mieścił teatr. Młodzieży szkolnej, oczywiście, nie wolno było chodzić do ogródków, zakaz uczęszczania tam obejmował też wojskowych niższej rangi.

W połowie lat siedemdziesiątych teatry ogródkowe obciążone zostały nowym, poważnym wydatkiem: honorariami autorskimi. Sprawa ta znalazła ostateczny wyraz w formie ustawy, uchwalonej na zjeździe pisarzy w Wiedniu w r. 1879. Skromnie uposażeni aktorzy ratowali się „benefi-

sami", które przynosiły im poważniejszy dochód. Dyrekcja Teatrów Rządowych, zaniepokojona powodzeniem repertuaru operetkowego w teatrach ogródkowych, zabroniła wystawiania operetek „drastycznych", szczególnie zaś zakazano tańczenia na scenie modnego kankana, bez którego żadne przedstawienie Offenbachowskie nie mogło się obejść. W miarę upływu czasu trudności zaczęły narastać. Na początku lat osiemdziesiątych prezes Wsiewołożski otworzył Teatr Mały przy ulicy Daniłowiczowskiej, niespełna zaś w rok potem — ogródkowy Alkazar został przemieniony na rządowy Teatr Nowy. Wszystkie zresztą teatry rządowe uwzględniały często te sztuki, które miały wielkie powodzenie w teatrach ogródkowych. Jednocześnie rozpoczęła się wędrówka co lepszych aktorów z ogródków do pięciu już istniejących teatrów rządowych [8], do których prezesi nęcili korzystniejszymi warunkami materialnymi. W ten sposób dostali się do Teatru Nowego: Wilhelmina Bauman, Wanda Manowska, Rufin Morozowicz i inni, a ulubienica publiczności ogródkowej, Adolfina Zimajer, już w 1876 r. znalazła się w Teatrze Letnim, po przyjeździe zaś z zagranicy występowała w Teatrze Nowym. Wróciła na scenę ogródkową dopiero w r. 1895. Z czasem też konserwatywna prasa podjęła gwałtowną kampanię przeciw ogródkom.

O publiczności tych teatrzyków tak oto pisał Henryk Sienkiewicz:

W krzesłach widzowie z kapeluszami ponasuwanymi na tył głowy; za barierą publika: prostoduszna, zapalna, ciekawa, wołająca co chwila: głośniej! głośniej! nie ustępująca z placu w ciekawszych miejscach nawet w czasie ulewy [...] Tam młodzi panicze specjalnie przyszli dla brylantowych oczu pani Czesi (Czapskiej) [...] Tam kilku szlachty o opalonych, koloru miedzi obliczach i pogodnym wejrzeniu [...] Dalej grupa kantorowiczów poubieranych wedle ostatniej mody [...] Dalej kilku literatów, dalej urzędnicy. Za barierą słychać narzeczc z Franciszkauer Gasse. Tam znów komety z demimondu, chrzęszcząc sukniami i szczebiocząc, rzucają błyskawicowe z czarno obwiedzionych oczu spojrzenia. Gdzie indziej kilku rzemieślników kłóci się z Żydkami o miejsca bliżej filaru. Słowem, mieszanina głosów, języków, warstw społecznych, wychowań, upodobań, istna wieża Babel z ludzi połączonych ze sobą tylko nadzieją odpoczynku, swobody i rozrywki [9].

W podobnej sytuacji trudno było marzyć o spokojnym zachowaniu się widzów, o ciszy i skupieniu, zwłaszcza że sąsiedztwo restauracji nie zachęcało do takich nastrojów. Nierzadko aktorzy silili się na pikanterię w niefrasobliwej sztuce, publiczność zaś zachowywała się niesfornie i reagowała hałaśliwie na to, co widziała i słyszała. Toteż ambicje artystyczne teatrzyków nie mogły być zbyt wygórowane. Prus w tym samym czasie apelował w jednej ze swoich kronik:

Anatomiczne i fizjologiczne wady aktorek stanowią zapewne nader ponętny przedmiot rozmowy dla panów i ich szanownych przyjaciół, lecz nic nie stracą na tym, jeżeli opisywane będą głosem choćby tylko o jedną oktawę niższym. Niektóre ustępy sztuk granych w ogródkach są niewątpliwie pieprzne i mogą rozweselić nawet tak poważnych, jak wy, panowie, mężów; nie idzie jednak za tym, aby ta, skądinąd zresztą bardzo usprawiedliwiona, radość musiała się koniecznie objawiać klaskaniem lub tupaniem i ryczeniem, mocno przypominającym oborę. Pojmujemy nareszcie, że w waszych pełnych młodzieńczego ognia sercach mogą się rozniecić stosowne uczucia dla dam nawet bardzo zakwestionowanej konduity, lecz błagamy was, abyście uczucia te przyoblekli w mniej wyraziste szaty! [10]

Gra aktorów w ogródkach daleka była od jakiegoś określonego modelu czy uformowanego stylu. Ponieważ w zasadzie grali oni wszystko i dla niezbyt wybrednej publiczności, dysponowali zaś skromnym warsztatem, zdobytym na scenkach, oraz własnym talentem, a repertuar zmieniał się jak w kalejdoskopie, czasem codziennie — nie mogło być mowy o pogłębionych artystycznie kreacjach. Toteż z pewnością role np. Szekspirowskie nie należały do większych osiągnięć aktorskich. Na ogół jednak dominowała „lekka muza" i w tej dziedzinie aktorzy się wyżywali, a było przecież wielu znakomitych, którzy zabłysnęli później swym talentem na deskach teatrów rządowych. W ogródkach „dramatyczność gry zasadza się [...] głównie na tzw. robieniu oczów. Im grający okropniej przewrócić potrafi zwierciadła swej duszy, im białka staną się bardziej widoczne, tym w przekonaniu swoim był on bliższym ideału dramatyczności prawdziwej" [11]. Do tego dochodziło „rwanie włosów, gestykulacja szalona, umiejętność melodramatyczna w oddychaniu i chodzeniu po scenie".

Aktorzy skupiający się w poszczególnych zespołach prowincjonalnych zjeżdżali do stolicy zbiorowo, pod przewodnictwem swego dyrektora, często też przechodzili z jednego zespołu do drugiego lub opuszczali trupę, angażując się do Teatrów Rządowych. Tak więc powstała wśród wielu innych trupa Aleksandra Carmantranda w Kielcach, Henryka Modzelewskiego w Opatowie, Jana Okońskiego w Busku, Antoniego Raszewskiego w Częstochowie, Pawła Ratajewicza w Piotrkowie, Jana Russanowskiego w Radomsku, Feliksa Stobińskiego w Kutnie, Konstantego Sulikowskiego w Ciechocinku, Anastazego Trapszy w Kaliszu, skąd wyszli m.in. Adolf Delchau, Rufin Morozowicz, Józef Teksel, dwie siostry Czesława i Józefa Czapskie i gwiazda operetki, Adolfina Zimajer.

Gdy Trapszo przejął w 1872 r. po Russanowskim Tivoli i po Stobińskim Alhambrę, najlepsi aktorzy z Adolfiną Zimajer i Rufinem Morozowiczem na czele grali tam w operetkach Offenbacha i mieszczańskich komediach współczesnego repertuaru. Był to zresztą najwartościowszy

zespół, dopóki Teksel nie objął w następnym roku Eldorada, zabierając tam z sobą m.in. Czapską, Delchaua, Carmantranda.

O profilu teatru decydowała często indywidualność aktorów. Niewątpliwie do nich należeli Zimajerowa i Morozowicz. Były to największe ozdoby teatrów ogródkowych. Zimajerowa rozpoczęła występy w 1866 r., mając lat 14. W 1868 roku wziął ją do swego zespołu Trapszo, z którym wędrowała po prowincji. W roku następnym znalazła się już w Warszawie, gdzie powierzono jej drobne, nie notowane w prasie rólki, potem przebywała w trupie Carmantranda w Piotrkowie, wreszcie ukazała się na warszawskiej scenie Tivoli w letnim sezonie 1871 roku, grając początkowo drobne role subretek. Na zimę wyjechała do Lublina, w następnym zaś sezonie znów oglądano ją w Tivoli i Alhambrze. W ogródkach warszawskich ukazywała się na scenie do 1876 r., zimę spędzając w Radomiu, Kaliszu, Łodzi, Częstochowie bądź we Lwowie. W 1873 r. grała Pawłową w *Marcowym kawalerze* Blizińskiego, a także Gabrielę w *Życiu paryskim* Offenbacha. W tymże roku wystąpiła jako Orestes w *Pięknej Helenie* Offenbacha w teatrze Alhambra. Rolę tę kreowała przez wiele lat i dopiero w 1890 ukazała się jako tytułowa bohaterka tej operetki w teatrze lwowskim. W Rządowym Teatrze Letnim zadebiutowała w lipcu 1875 roku w *Grzeszkach babuni*, jednoaktowej komedii Remy'ego z muzyką J. Tatarkiewicza, w męskiej roli Leona, oraz w *Marcowym kawalerze*. Jeszcze wiosną tegoż roku pisał recenzent „Kuriera Warszawskiego" o młodziutkiej Adolfinie Zimajer:

> Umie w śpiewie uwydatnić ton czysto francuski, specjalny wodewilowi odcień, który nie dozwala zatracić ani wyrazu ze śpiewek przez artystkę wykonanych. Jest to na wpół śpiew, na wpół mowa, trzeba zachować doskonałą miarę, która oddzielając jedno od drugiego zlewa je jednak razem w pociągającą całość. Pani Zimajer nie zaniedbuje się ani razu na scenie, wie zawsze, co ma zrobić ze sobą, uważa i na siebie, i na innych, żyje i pomaga do życia. To przymioty niemałe. A scena warszawska od dawna potrzebuje wodewilistki, która by posiadając sympatię publiczności zajęła po ulubionych niegdyś artystkach miejsce. Tę właśnie sympatię artystka potrafiła sobie zdobyć od razu, a przyjęcie, jakiego doznała, jest tego najlepszym dowodem [12].

Po kilku latach przerwy i wizytach we Lwowie i Krakowie artystka wróciła do ogródków i wystąpiła z zespołem lwowskim W. Terenkoczego w 1878 r. w warszawskim Eldorado, grając m.in. w komedii Rosena *Anioł opiekuńczy* we własnym przekładzie, w operetce K. Hoffmana *Żaki* do słów W. L. Anczyca (znów rolę męską), a także kreując rolę Klary w *Ślubach panieńskich*. Przez następne dwa sezony letnie ukazuje się w dalszym

ciągu w Eldorado, przejętym w 1879 r. przez Karola Doroszyńskiego, gdzie występuje w komediach, wodewilach i operetkach. W 1880 roku zostaje zaangażowana do Warszawskich Teatrów Rządowych, gra w Teatrze Letnim w *Broni niewieściej* R. Bénédixa i w *Marcowym kawalerze*, potem na otwarcie Teatru Małego w *Łobzowianach* Anczyca (25 XI 1880), w operetkach na scenie Rozmaitości, wreszcie podczas inauguracji Teatru Nowego (13 IX 1881) w *Pani Podkomorzynie* K. Zalewskiego. W następnych latach zacznie się zawrotna kariera artystki, która nie tylko ukazywać się będzie na wszystkich niemal większych scenach kraju, ale także w wielu stolicach i miastach świata, m.in. wielokrotnie w Berlinie, w Budapeszcie, Wiedniu, New Yorku (gdzie otrzymuje fantastyczną gażę 500 dolarów za występ). Tak oto pisał Karol Estreicher w 1888 r. przed jednym z jej wyjazdów zagranicznych:

Zimajerowa jest osobliwym zjawiskiem na scenie. Tego rodzaju artystki nie było na scenie polskiej, równej nie napotykamy na scenach wiedeńskich. Jest to artystka operetkowa wcale nie dla ogródków, lecz dla sceny. Z małym głosem, intonacją wypieszczoną, dokonywa tego, czego nie dokona niejedna śpiewaczka z głosem zasobnym i dźwięczniejszym [...] Rodzaj ról komicznych, które podejmuje, jest z natury swej bardzo drażliwy. Idąc o linię dalej, można obrazić zmysł estetyczny. Zimajerowa ma dar zatrzymania się w granicy [...] Ktokolwiek uznaje tę artystkę za ozdobę muzy ogródkowej, ten po prostu nie rozumie się na sztuce. Jej grą gorszyć się mogą świętoszkowie i obłudnicy, mający niejedną z własnego życia reminiscencję gorszącą, ale szlachetny umysł znawcy, oceniający grę jako sztukę szlachetną, nie będzie się gorszyć nawet sytuacjami drażliwymi, uwydatnionymi z możliwym wdziękiem i delikatnością. Tych Zimajerowej nie brak [13].

W 1889 roku Bogumił Foland, wiceprezes Teatrów Rządowych, zabiega o pozyskanie artystki dla warszawskiej operetki. Jej konflikt z Rufinem Morozowiczem utrudnia sprawę, w 1890 pojawia się jednak w Warszawie, by grać w Teatrze Małym, Nowym i Letnim, przyjeżdża zresztą i w następnych latach do Warszawy. W ogródkach ukazuje się znów w 1895, by stworzyć w Wodewilu u Michała Wołowskiego znakomitą kreację Dionizy w operetce *Nitouche* Hervégo. W 1900 r. recenzent „Kuriera Porannego" potwierdza ogólną opinię o sztuce aktorskiej ulubionej zawsze Zimajerki: „Artyzm pani Zimajer posiada dar przykuwania uwagi widza dzięki niewyczerpanej pomysłowości aktorki, umiejącej tysiącznymi, drobnymi na pozór szczegółami, odznaczającymi się finezją i zręcznością, zapełnić wszystkie sceny, w których wypada jej wziąć choćby najmniejszy udział" [14].

*Emploi* Adolfiny Zimajer było niezmiernie rozległe. Grała w swoim życiu niemal w 250 sztukach. Składały się na nie współczesne komedie fran-

cuskie i polskie, farsy, wodewile, operetki, „dramaty ludowe", a nawet opery, w których śpiewała kilka partii, jak Nancy w *Marcie* Flotowa, Cześnikową w *Strasznym dworze* Moniuszki, Marię w *Córce regimentu*, Joannę w *Napoju miłosnym* Donizettiego i w innych. W polskim repertuarze komediowym widzimy ją w sztukach Fredry: jako Klarę w *Zemście* (1872), Kasię w *Gwałtu, co się dzieje* (1872), Klarę w *Ślubach panieńskich* (1874), Justynę w *Z jakim się wdajesz...* (1877), Antoninę w *Godzien litości* (1877), Zuzię, a potem Anielę w *Damach i huzarach* (1877, 1908), Panią w sztuce *Świeczka zgasła* (1878), Matyldę w *Wielkim człowieku do małych interesów* (1877), Rozalkę w *Co tu kłopotu* (1879), Hr. Julię w *Cudzoziemczyźnie*, a także w kilku komediach Jana Aleksandra Fredry. Zimajerowa brała też udział w kilkudziesięciu współczesnych polskich komediach mieszczańskich, m.in. J. Blizińskiego, L. Świderskiego, J. Korzeniowskiego, K. Zalewskiego, A. Urbańskiego, J. Narzymskiego, Z. Mellerowej, M. Bałuckiego, S. Łączyńskiego, S. Graybnera, Z. Sarneckiego, S. Dobrzańskiego (Kamilla w *Żołnierzu królowej Madagaskaru*), a także w widowiskach ludowych W. L. Anczyca, J. K. Galasiewicza, J. N. Kamińskiego i innych. Do tego dochodziły liczne sztuki francuskie, przede wszystkim V. Sardou, R. Bénédixa, E. Labiche'a, A. Dennery'ego, E. Gondineta, T. Barrière'a, A. Hennequina, E. Augiera [15].

Domeną artystki była jednakże operetka, w której czuła się najlepiej i występowała najczęściej. Brała udział w około 120 operetkach — w tym w 22 Offenbachowskich — zawsze z wielkim powodzeniem, choć miała i przeciwników swojej operetkowej muzy. W krótkich sezonach letnich, w pierwszym okresie swojej działalności ogródkowej 1871 - 1876, odtwarzała główne lub główniejsze role Offenbachowskie co najmniej w ośmiu operetkach tegoż kompozytora, niezależnie od udziału w wielu innych imprezach. Tak więc w 1871 r. występuje w Tivoli w jednoaktowej operetce Offenbacha *Oberżystka z Elizondy*, w *Czarodziejskich skrzypcach*, prawdopodobnie też w *Dwóch ślepcach*, w następnych dwóch sezonach w *Pięknej Helenie*, w *Pensjonarkach* oraz w jednoaktowej *Śpiewce pana Fortunata*, w 1874 r. widzimy ją w teatrzyku Alhambra w *Życiu paryskim* jako Gabrielę, wreszcie w sezonach 1875 i 1876 w *Pięknych kobietach z Georgii* i *Księżniczce Trebizondy*.

Operetka nie od razu pojawiła się w ogródkach. Reżyser Leopold Matuszyński zaprezentował ją po raz pierwszy jeszcze przed epoką ogródków, na scenie Teatru Wielkiego 20 marca 1859 roku. Było to *Małżeństwo przy latarniach* Offenbacha z Wiktoryną Bakałowiczową. Sztuka ta na scenę Alhambry weszła dopiero 13 czerwca 1872 roku. W 1860 ukazały się na

scenie Teatru Wielkiego trzy nowe operetki Offenbachowskie: *Oberżystka z Elizondy* (2 I), *Trombalcazar* (1 III) oraz *Straganiarki* (21 V). W następnych latach wystawiono w Teatrach Rządowych wiele innych operetek, jednakże nie znalazła się tam odtwórczyni na miarę Adolfiny Zimajer, która znakomicie uchwyciła rodzaj sztuki operetkowej, wprowadzając na scenę wiele werwy, humoru i lekkości, zarówno w śpiewie, w kupletach, w grze aktorskiej, jak i w tańcu, szczególnie zaś w modnym kankanie, entuzjastycznie witanym przez publiczność.

Jednakże krytyka nie zawsze z takim samym zapałem odnosiła się do kankana, do operetki, a tym samym do jej głównej bohaterki — Zimajerowej. Były to zresztą pierwsze głosy krytyczne, torujące drogę do upadku teatrów ogródkowych, a więc wygodne dla „opiekunów" Teatrów Rządowych, którzy u siebie z operetki nie rezygnowali.

Opinia potępiająca sztukę i rozrywkę tego gatunku wyszła też spod pióra Bolesława Prusa, a wkrótce po nim — Henryka Sienkiewicza. W „Gazecie Warszawskiej" z 1874 r. pisał Prus o Offenbachu, że stał się twórcą

[...] rozbestwionej pląsawicy, która porywa w paroksyzmach szału nerwowego nadsekwańską publikę [...] Podobne paroksyzmy widzieliśmy na przedstawieniu w Alhambrze nieśmiertelnej *Pięknej Heleny*, która widocznie w naszym mieście została perłą i królową błazeńskiej buffy. Już to przyznać należy, że w czasie tego przedstawienia i libretto, i muzyka, i cała buffo stała się tylko przyczepką podrzędną dla odtworzonego kankana, który od początku do końca zapełniał widowisko [...] Jedna szczególnie artystka [16] celowała w gorliwym zapale do tego klasycznego tanu i starała się gorliwie zużytkować każdą chwilę swej bytności na scenie, każdy skoczniejszy motyw muzyczki, aby pozwolić sobie przynajmniej niewinnego geściku z sukienką. Ale też zdobyła sobie za to laury nie lada. Nieobliczalne zaiste szkody moralności społecznej mogą przynieść widowiska ogródkowe, zaszczepiając tak dalej gusta niskie i cyniczne, tym bardziej że na te przedstawienia garną się coraz nowe warstwy ludności. Niechże przynajmniej czerstwe i zdrowe nasze mieszczaństwo, nie zarażone wyrafinowanym zepsuciem wielkich stolic zachodu, nie pochłania tej moralnej trucizny, która drażni i upaja bezmyślnymi wytryskami cynicznej wesołości, łaskocze tylko nerwy, nie dając pokarmu dla serca ani umysłu [17].

W następnym roku z kolei Sienkiewicz gromił Offenbacha i ogródki:

Dość już mamy Offenbacha i dwuznaczników, i muzycznej czkawki, i letnich primadonn dramatycznych i wszystkiego tego, co wzięte razem z piwem, światłem gazu, różem, bielidłem, tłustymi konceptami, fałszywym szychem złotym, fałszywymi włosami i głosami — razem z bezecną i wyuzdaną publiką kantorowiczów i błędnych gwiazd nocnych — stanowiło nasze ogródki. Dość już mamy tego; dosyć zaiste! Pierś zatruta tą atmosferą tęskni za powietrzem czystym, za surowym, ale zdrowszym powiewem nocy, i za sztuką surową, lecz prawdziwą, i za prawdziwymi

talentami, i za prawdziwym pięknem w sztuce. Nerwy rozdrażnione umęczyły się i mają dosyć, niechaj więc ta Bohemia zwinie już raz namioty i z pieśnią na ustach pociągnie gdzie indziej — szukając nowych zysków i nowych... gapiów [18].

Niewątpliwie, podobne głosy pełne protestu nie ułatwiały bytu teatrom ogródkowym, a pierwszym odzewem stał się ze strony władz rządowych zakaz wykonywania kankana na scenie. Dobre aktorstwo stanowiło jednak przez długi czas rękojmię powodzenia tych teatrów, co więcej: tworzył się specjalny typ aktora ogródkowego o szerokiej skali możliwości scenicznych, pełnego wdzięku, humoru i werwy, umiejącego śpiewać i tańczyć oraz nawiązywać żywy kontakt z publicznością.

Obok Zimajerki wymienić w tym miejscu wypada znakomitego aktora charakterystycznego, Rufina Morozowicza. Mając siedemnaście lat pojawił się on już w trupie Russanowskiego w Tivoli. Latem grywał w ogródkach, zimą natomiast w farsach, a nawet dramatach w Teatrze Rozmaitości (występował jako Grabarz w *Hamlecie*). Domeną jego była jednakże operetka, w której zasłynął jako niezastąpiony komik. W latach 1875 - 1877 grał zimą w Krakowie, ogródki opuścił dopiero w r. 1881, skłoniony przez prezesa Wsiewołożskiego do występowania w świeżo otwartym Teatrze Nowym, po kilku zaś latach — w operetce w Teatrze Małym. Najsłynniejsza jego rola to Menelaus w *Pięknej Helenie*, choć zaczynał od mniejszej roli Kalchasa. Menelausa grał jeszcze długie lata, występując po pierwszej wojnie światowej na scenie operetkowej w Nowościach (zmarł w 1931). Piosenka *Jam jest małżonek Heleny* stała się jego niezapomnianym popisem aktorskim. Zresztą znakomitych ról Morozowicza można by wyliczyć mnóstwo: Baron w *Życiu paryskim*, król Robert w *Sinobrodym*, Margrabia w *Pani Favart* Offenbacha, a także Blazjusz w *Nie igra się z miłością* Musseta, Doktor Kajus w *Wesołych kumoszkach z Windsoru* Szekspira lub Bertrand w *Robercie i Bertrandzie* w opracowaniu J. Damsego. Na czym polegała siła komizmu Morozowicza? Najlepiej uchwycił cechy charakterystyczne jego talentu Adam Grzymała-Siedlecki:

Jakim cudem człowiek z takimi przeciwkomicznymi warunkami może być aż takim mistrzem humoru? Wewnętrzne nabrzmienie usposobienia, znamionujące sensata żyjącego rozsądkiem i jakby podrażnionym krytycyzmem, wypędzało precz wszelką pogodę — takie przynajmniej dawał o sobie wyobrażenie. Ani trochę werwy, werwy wydzierającej się na zewnątrz. Żadnego ludziom okazywanego ożywienia. Sposób mówienia, zdawało się, monotonny, głos suchy, jakby kość w kość uderzał — psychiczna podszewka głosu nasycona gorzkością, nawet jakby jakimś [...] rozirytowaniem człowieka o wszystkich klepkach, zmuszonego obcować pośród głuptasów; oko głęboko pod czołem osadzone, oko raczej melancholijne; rysy twa-

rzy, z których najłatwiej da się wydobyć suchotnika czy głodomora. Taką sumą przeszkód, hamulców, zaprzeczeń humoru obdarowany aktor wchodzi na scenę — i po pierwszej jego kwestii, po pierwszym czasem spojrzeniu sala trzęsie się ze śmiechu. Ze śmiechu kulają się nie tylko jego odwieczni wielbiciele [...], ale i ci, co go po raz pierwszy widzą [19].

Jak twierdzi Grzymała-Siedlecki, komizm Morozowicza miał charakter demaskatorski. „Drobnomieszczańskim nieraz akcentem nicował doszczętnie daną postać, daną sytuację. Jak karykatura do góry nogami wywraca dany stan rzeczy, tak komika Morozowicza na nogi stawiała, ukazywała istotę rzeczy". Morozowicz grał zawsze ramoli, fajtłapów, skretyniałych staruchów. Mówił monotonnie, bez uśmiechu, z martwym wyrazem twarzy.

Tak się to niewątpliwie wydawało publiczności, natomiast nie było aktora, którego by nie zdumiewało, ile ubarwienia, ile technicznej wirtuozerii Morozowicz potrafi wydobyć z tej swojej jednej struny! Z jak matematyczną dokładnością odmierzone tu tempo, ściśnienia czy rozciągania zgłosek! Jak wyzyskane sekrety pauz! Jak z wypowiadanym słowem schodzi się gest czy spojrzenie, zawsze zresztą u niego — minimalne, na sali widzów dostrzegalne jedynie dlatego, że każdy widz łakomie się w niego wpatrywał, by żadnego jego pół, ćwierć ruchu nie stracić. Te ułamki ruchów Morozowicza, te jego niedospojrzenia, jego gra twarzy zwiewna, a pozostająca w pamięci, jego jakby niedbałość, ledwo podkreślone słóweczko, rzucone jakby na przepadłe — wszystko to składało się na typ komiki absolutnie odrębnej, na nikim nie wzorowanej i nie dającej się naśladować [20].

Monolityczność sztuki aktorskiej Morozowicza była tylko pozorna. Bogactwo i różnorodność tkwiły we wnętrzu odtwarzanych postaci, których zewnętrzna warstwa, choć zawsze podobna, wywoływała wiele rozmaitych skojarzeń. Grzymała-Siedlecki zjawisko to, bliskie karykatury, parodii czy groteski uważał słusznie za „specjalny jego własny styl operetkowy". Zrozumiała więc staje się doskonałość odtwórcza roli Menelausa z *Pięknej Heleny*, który „nie tyle był karykaturą Homeryckiego bohatera, ile owocem głębokiego przekonania, że małżonek Heleny mógł być tylko takim fujarą, jakim go przedstawia Offenbachowska operetka". Autor *Świata aktorskiego moich czasów* wysoko ocenia sztukę Morozowicza, stwierdzając, że był to fenomenalny talent i nazywając go „pierwszym aktorem polskiej operetki".

Adolfina Zimajer i Rufin Morozowicz to, oczywiście, nie jedyni typowi przedstawiciele teatrów ogródkowych. Było ich znacznie więcej, choć nie dorównywali tym „gwiazdom". Przykładem służyć może choćby Wanda Manowska, odtwórczyni wielu głównych ról operetkowych Offenbacha i Lecocqa w zespole Texla. W Eldorado za jego dyrekcji występowała od

r. 1877, w 1882 grała w teatrzyku Nowy Świat za dyrekcji Sonnenfelda i Szymborskiego, wreszcie przeniosła się do Teatru Nowego wraz z Wilhelminą Bauman, Kazimierzem Fillebornem i Rufinem Morozowiczem. Manowska, popularnie zwana „Manosią", budziła zachwyt urodą, figurą i wdziękiem, śpiewała metalicznym mezzosopranem. Jeszcze w okresie międzywojennym ukazywała się na scenie teatru Nowości w rolach charakterystyczno-komicznych. Straciła już piękne kształty i gdy jako potężna, otyła matrona wtaczała się na scenę i odzywała się lub zaczynała nucić swym niskim głosem, budziła niepowstrzymany śmiech widowni. Tym komiczniejsza była, gdy pojawiała się na scenie w towarzystwie swego partnera, kontrastującego z jej figurą chudzielca o bladej, trupiej twarzy, Rufina Morozowicza. Lubiana zawsze przez warszawską publiczność, otrzymała od niej po latach przydomek „mama Manowska".

Wymienić tu jeszcze wypada obie siostry Czesławę i Józefę Czapskie, cieszące się ogromnym powodzeniem u publiczności, Wilhelminę Bauman, piękną aktorkę komediowo-operetkową występującą u Terenkoczego, a potem u Puchniewskiego, Zofię Kirszensztein, tancerkę i śpiewaczkę operetkową, Łucję Micińską, śpiewającą w latach 1871 - 1886 partie operetkowe, a nawet operowe, Michalinę Siennicką, kreującą role dramatyczne i komediowe, Michalinę Solską o podobnym do poprzedniej *emploi*, wreszcie Karolinę Szaszkiewicz, „pierwszą naiwną".

Wśród mężczyzn wybijali się: Aleksander Carmantrand w zespołach A. Trapszy, Teksla i Morozowicza, Adolf Delchau, który zdobył sobie w Tivoli (1871) poklask u samej Modrzejewskiej, Kazimierz Filleborn, aktor operowy i operetkowy w latach 1875 - 1882, Jan Galasiewicz, autor i aktor ogródkowy, Kazimierz Królikowski, aktor słabszy, ale grający długie lata w bardzo wielu różnorodnych rolach, w których usiłował naśladować swego znakomitego stryja, Jana Królikowskiego, Józef Popławski, amant w zespole Puchniewskiego, a potem Marcelego Trapszy, syna Anastazego; obaj zresztą dyrektorzy teatrów, ojciec i syn, występowali w rolach dramatycznych i komediowych, Anastazy zaś był mistrzem swoich znakomitych uczniów, takich jak Adolfina Zimajer, Rufin Morozowicz czy Ludwik Solski, Maksymilian Węgrzyn i wielu innych. Dodać tu jeszcze należy wzmiankę o znakomitym aktorstwie Mariana Winklera, ulubieńca publiczności, odtwórcy postaci komicznych, oraz Władysława Zaręby, wywodzącego się z trupy Ratajewicza; z powodzeniem kreował on role dramatyczne, nie wyłączając Hamleta (1872 w Tivoli), czy Franciszka Moora ze *Zbójców* (1873). Kreacje te budziły poważny niepokój o konkurencję wśród władców Teatrów Rządowych.

Trzeba też stwierdzić, że w teatrach ogródkowych rozpoczynali swoją karierę lub występowali sporadycznie niektórzy wybitni aktorzy wielkich scen. Do nich należał między innymi Ludwik Solski, który grywał małe rólki w zespołach Trapszy i Puchniewskiego w latach 1877 - 1883, w końcu zaś XIX w. oglądano go w warszawskim Wodewilu w sztuce Gabrieli Zapolskiej. Również Józef Sosnowski pojawił się na scenach ogródkowych u Puchniewskiego w latach 1881 - 1885, podobnie jak Józef Chmieliński, znakomity tragik, który grał tutaj w latach 1887 - 1889, Mieczysław Frenkiel zaś występował w 1882 r. w Nowym Tivoli. W ogródkach publiczność poznała później Karola Adwentowicza (w Wodewilu 1896 - 1900), Wojciecha Brydzińskiego (w 1900 u Dobrzańskiego), Bolesława Leszczyńskiego (w Belle Vue w 1884), Stanisława Knake-Zawadzkiego (w 1889 w Alhambrze), Aleksandra Zelwerowicza, który debiutował w Cyrku u Wołowskiego w *Komedii omyłek*, w r. 1900 zaś grał w Wodewilu większe role. Spośród wybitnych aktorek związane były z ogródkami: Honorata Leszczyńska, która w 1894 wystąpiła w Wodewilu w *Madame Sans-Gêne*, Felicja Pichorówna (w latach 1888 - 1895), Maria Przybyłko-Potocka (1896 - 1897), a także Gabriela Zapolska, grająca w 1895 u Kwaśniewskiego w Teatrze Nowości, w następnym zaś roku i w 1898 u Przybylskiego i Dobrzańskiego w Wodewilu [21].

O obliczu teatrów ogródkowych świadczy — obok aktorstwa — repertuar. Nie był on z pewnością jednolity. Można by go uważać za eklektyczny, czasem nawet zupełnie przypadkowy. Zygmunt Szweykowski słusznie stwierdził, że „repertuar teatrów ogródkowych ma charakter hamujący i wyprzedzający, uwstecznijący i nowatorski" [22]. Na taką niejednolitość repertuarową wpłynęło wiele czynników: względy finansowe, związane z koniecznością przyciągania jak najliczniejszej rzeszy widzów, konkurencja ze strony Teatrów Rządowych, szukanie nowego, atrakcyjnego repertuaru za granicą, ambicje wprowadzania świeżo napisanych sztuk polskich, ale także pewne ograniczenia dokonane zarówno przez cenzurę, jak i za sprawą przedstawicieli władzy, która stała na straży interesów przedsiębiorstw rządowych. Stąd w ogródkach ukazują się jednoaktowe komedyjki, farsy, melodramaty, komedie, wodewile, operetki, czasem coś z poważnego repertuaru klasycznego, a nawet widowiska operowe. Bardzo często dyrekcje ogródków wychwytywały sztuki cieszące się powodzeniem w Teatrze Wielkim, Rozmaitościach czy nieco później w Letnim i prezentowały je u siebie w sezonie letnim. Bywało i na odwrót: teatr ogródkowy wprowadzał do repertuaru sztuki w Warszawie lub nawet w kraju nie znane, dawał więc prapremiery warszawskie, a nawet polskie, po czym

Teatry Rządowe już na początku sezonu wystawiały te sztuki we własnej obsadzie, nierzadko przyciągając aktorów z ogródków. Zdarzało się też, że teatr ogródkowy wystawiał jakąś nowość, która nieprędko lub nawet wcale nie wchodziła do repertuaru innych teatrów. Dotyczyło to najczęściej operetek lub błahych fars.

Tak więc stwierdzić można, że teatry ogródkowe na przestrzeni 20 lat, tj. do 1890 roku, dały przeszło 80 premier ważniejszych sztuk polskich. Zanotujmy przykładowo choć niektóre z nich: 17 VI 1870 w Alhambrze odbyła się premiera *Majstra i czeladnika* J. Korzeniowskiego. W tym samym dniu wystawiono tę sztukę w teatrze łódzkim. W tymże roku po raz pierwszy ukazała się w Alhambrze *Szwaczka warszawska* A. Wieniarskiego (11 VII). W następnym roku warto zwrócić uwagę na dwie prapremiery: F. Szobera *Przyjemności wiejskie* w Eldorado (5 IX) i Z. Sarneckiego *Nad ranem* w Tivoli (6 IX). Warszawska premiera *Pozytywnych* odbyła się 13 VI 1873 roku w Alhambrze, po prapremierze krakowskiej (1872), po czym oglądano sztukę na scenie warszawskich Rozmaitości (2 V 1874). Podobnie stało się z *Grochowym wieńcem* A. Małeckiego, wprowadzonym po Krakowie do warszawskiej Alhambry. W 1874 r. Eldorado wystąpiło po raz pierwszy ze sztuką E. Błotnickiego *Zagroda Sobkowa* (5 VII) oraz A. Bełcikowskiego *Protegujący i protegowani* (16 IX). Rok 1875 przyniósł kilka premier w teatrach ogródkowych: *Po ślubie* W. Koziebrodzkiego w Alhambrze, *Chleb ludzi bodzie* J. Blizińskiego (prapremiera w Eldorado 24 VIII, grana miesiąc później w Alhambrze), *Sprytny podlotek* Z. Słupskiego (prapremiera 22 VII w Antokolu), *Febris aurea* Z. Sarneckiego (prapremiera 19 VIII w Eldorado, a po miesiącu na scenie Teatru Rozmaitości), *Nasi* W. Bobrowskiego (prapremiera 2 VII w Tivoli). W następnych latach ogródki wprowadzają na scenę *Emigrację chłopską* W. L. Anczyca (21 VIII 1876 w Tivoli), *Podróż po Warszawie* F. Szobera (16 IX w Tivoli), *Rodzinę Dylskich* M. Bałuckiego w Belle Vue (19 VI 1877), nową sztukę E. Lubowskiego *Gonitwy* również w Belle Vue (24 VII), graną w następnym roku w Krakowie, wreszcie jako prapremierę *Pana Damazego* J. Blizińskiego w tymże teatrze (9 VIII), sztukę przeniesioną wkrótce do Teatru Letniego. W roku następnym w Alhambrze odbyła się premiera warszawska *Artykułu 264* K. Zalewskiego (18 VI) i prapremiera *Modniarki warszawskiej* F. Szobera. Rok 1879 obfitował w prapremiery polskie, wśród których ukazano kilka „ludowych" sztuk: w Alhambrze *Noc świętojańską* A. Staszczyka (22 VI), *Dwór i gromadę* Z. Słupskiego (21 VIII) w Belle Vue, *Ulicę Marszałkowską* J. Zapalskiego z piosenkami Szobera (16 IX) w Eldorado, a także dramaty mieszczańskie:

Z. Sarneckiego *Kalecy* (22 VII w Alhambrze, w 1872 w Poznaniu), K. Zalewskiego *Damę treflową* (10 VI) w Eldorado, której prapremiera w lutym tegoż roku odbyła się we Lwowie. Ogromnym powodzeniem cieszyła się w 1880 r. w Alhambrze *Czartowska ława* J. Galasiewicza (22 VII), grana około 100 razy, którą przeniesiono na początku następnego roku do nowo otwartego Teatru Małego, jak również *Żołnierz królowej Madagaskaru* S. Dobrzańskiego, wprowadzony na scenę Eldorado 8 VII, grany wcześniej we Lwowie i w Krakowie.

Chyba najwięcej premier sztuk polskich przypada na rok 1881. Wymieńmy choćby *Złotego cielca* S. Dobrzańskiego, *Ojcowiznę* i *Biednych* L. Świderskiego, *Maćka Dziembę* F. Włodarskiego, *Surdut i siermięgę* W. Gutowskiego, *Grube ryby* M. Bałuckiego (27 VIII w Belle Vue), a spośród premier warszawskich *Błędne ogniki* A. Staszczyka, *Wychowankę* A. Fredry (prapremiera w 1877 w Krakowie), *Rozbitków* J. Blizińskiego, granych po raz pierwszy dwa miesiące wcześniej w Krakowie (24 V).

Następne lata przynoszą już pewien spadek ilości ciekawszych polskich pozycji. Rok 1882 to prapremiera *Chłopców pana cześnika* W. Rapackiego, *Warszawianek* Ł. A. Kościeleckiego, *Wiary, miłości i nadziei* A. Staszczyka, *Złotych więzów* L. Świderskiego, *Pana Łapcewicza* J. Grajnerta. W roku 1884 na scenę ogródkową wchodzi przeróbka *Chaty za wsią* Kraszewskiego, dokonana przez J. Galasiewicza i Z. Mellerową, wprowadzona po dwóch latach do Teatru Wielkiego, *Kupno i sprzedaż* J. Zachariasiewicza, w następnym zaś *Lis w kurniku* K. Zalewskiego, grany po upływie miesiąca we Lwowie (4 IX) i F. Dorowskiego *Król dziadów*. W 1886 roku Alhambra wystawia *Wicka i Wacka* Z. Przybylskiego, sztukę, która zyskała sobie ogromną popularność; w Nowym Świecie odbyła się prapremiera *Dziewczyny z chaty za wsią* J. Galasiewicza i Z. Mellerowej, w Belle Vue zaś — *Lekkoducha* J. Blizińskiego i Z. Sarneckiego. Nowe sztuki w 1887 r. to w Alhambrze *Budnik* W. Ratyńskiego, *Czarny Matwiej* Plona i A. Mańkowskiego, *Lena* M. Jasieńczyka, grana nieco wcześniej w Łodzi, w Nowym Świecie *Państwo Wackowie* Z. Przybylskiego (prapremiera w Łodzi), *Florek* A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego oraz *Tajemnice Warszawy* P. Kośmińskiego. Tegoż autora premiera *Walki o córkę* odbyła się po roku w Alhambrze, teatr Belle Vue wystawił po raz pierwszy *Dziedzictwo orłów* A. Staszczyka, *Niebieskiego ptaka* Z. Przybylskiego (6 miesięcy po Krakowie), Wodewil zaś — *Pana Zołzikiewicza*, przeróbkę sceniczną *Szkiców węglem* Sienkiewicza, dokonaną przez J. Galasiewicza i Z. Mellerową oraz *W Tatrach* Klemensa-Junoszy (Sza-

niawskiego). Warto odnotować jeszcze prapremierę *Ciężkich czasów* M. Bałuckiego w 1889 r. w Belle Vue oraz premiery warszawskie *Dworu we Władkowicach* Z. Przybylskiego w Wodewilu, *Nowej Francillon* A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego, *Szacha i mata* J. Blizińskiego, *Koników polnych* i *Hulaj dusza* A. Walewskiego, a także trzy prapremiery w 1890 roku: *Złego ducha* P. Kośmińskiego w Belle Vue oraz *Ciarachów* J. Galasiewicza i *Klubu kawalerów* M. Bałuckiego w Wodewilu [28].

Nie są to oczywiście wszystkie nowości polskie na scenach ogródkowych do 1890 r., ukazują one jednak zarys kształtowania się tam repertuaru rodzimego i są dowodem wzrastającej ambicji krzewienia sztuki polskiej w teatrzykach prywatnych. Jak widać również, teatry ogródkowe wprowadziły po raz pierwszy wiele utworów dramatycznych, które później utrwaliły swoją pozycję na scenach reprezentacyjnych. Niemała to zasługa.

W ogródkach dawano też sztuki polskie z okresów wcześniejszych. Wznowiono więc w 1869 r. A. Fredry *Damy i huzary* w Cassino (szły w tym samym roku w Rozmaitościach), w 1870 r. przeniesiono z Rozmaitości na letni sezon do Figara *Zrzędność i przekorę*, w 1871 r. grano w Eldorado *Nikt mnie nie zna*, w następnym zaś roku *Śluby panieńskie* ze znakomitym odtwórcą roli Gucia — Kwiecińskim i Zimajerową jako Klarą, wystawiane w tym samym sezonie w Teatrze Wielkim i Rozmaitościach. W 1874 r. wszedł po raz pierwszy na scenę warszawską w Alhambrze *Nocleg w Apeninach* (z muzyką A. Sonnenfelda), a w Nowej Pradze wznowiono komedię *Odludki i poeta*. Poza tym ukazywały się w ogródkach sztuki F. Skarbka, widowisko muzyczne K. Kurpińskiego do tekstu J. W. Korwin-Krasińskiego — *Zamek na Czorsztynie*, J. Korzeniowskiego *Okrężne* (prawdopodobnie z muzyką J. Stefaniego), J. N. Kamińskiego *Twardowski na Krzemionkach* (z muzyką J. Baschny'ego). W wielu więc przypadkach były to sztuki z podkładem muzycznym, co szczególnie godziło się z charakterem tych teatrzyków.

Wielki polski repertuar romantyczny nie mógł przemawiać ze sceny w latach czujnej cenzury zaborcy. Wyjątek stanowił *Mazepa* Słowackiego: akt III wystawiono w Teatrze Wielkim 12 V 1872 roku. Dramat ten grany był potem na przemian w tymże teatrze i w Letnim, a na scenie Tivoli pojawił się 30 VII 1875. Teatry ogródkowe szczególnie musiały być ostrożne z wprowadzaniem takiego repertuaru na swoje sceny, ponieważ były atakowane i zagrożone jako imprezy konkurencyjne w stosunku do Teatrów Rządowych. Romantyczny repertuar obcy nieco częściej nawiedzał teatry ogródkowe. W 1871 r. Eldorado wystawiło V akt *Zbójców*

Schillera, granych w tym samym sezonie w Teatrze Wielkim. Sztuka ta weszła ponownie na scenę ogródkową Belle Vue w r. 1880, przeniesiona z Teatru Letniego. *Faust* Goethego ukazał się w Eldorado 5 V 1876, grany latem w poprzednim sezonie przez trupę francuską w Teatrze Letnim. W 1875 r., dwa lata przed premierą w Rozmaitościach, w Alhambrze przedstawiono *Nie igra się z miłością* Musseta pod tytułem *Ostrożnie z ogniem*, w przeróbce rosyjskiej Kariewa.

Próbowano też sięgnąć do Szekspira. W 1871 r. odegrano w Tivoli III akt *Kupca weneckiego*, który szedł w tym samym czasie w Teatrze Wielkim, w 1873 w Alhambrze zdobyto się nawet na *Hamleta*, a w 1874 na *Otella*, w 1879 zaś pokazano publiczności Belle Vue *Wesołe kumoszki z Windsoru*. Szekspir jednak nie nadawał się do ogródków. Jego komedia nie mogła otrzymać właściwej oprawy scenicznej, dramat zaś w atmosferze ogródkowej stawał się czymś w rodzaju niezamierzonej parodii, interpretowany przez nieodpowiednich aktorów, często ze sztucznym patosem naśladujących grę Jana Królikowskiego. Próbowano także wystawiać Moliera: *Don Juana* w r. 1875 w Alhambrze, *Szkołę kobiet* w 1881 w Eldorado, *Świętoszka* w 1882 w Nowym Świecie, ale nie wydaje się, aby te sztuki miały powodzenie na scenach ogródkowych.

Obok operetek, polskich komedii mieszczańskich i sztuk „ludowych", domeną ogródków były współczesne komedie i farsy francuskie. Toteż często spotykamy się na tych scenach z premierami polskimi francuskich utworów; dla przykładu wymieńmy kilka: *Obiadek z Magdusią* Desaugiersa (Czyste 1869), *Serafina* Sardou (Tivoli 1871), *Tricoche i Cacolet* Meilhaca i Halévy'ego (Alhambra 1874), *Nowa firma* Sardou (Alhambra 1875), *Słomkowy kapelusz* Labiche'a (Eldorado 1875), *Diana de Lys* Dumasa-syna (Alhambra 1877), *Różowe domino* Hennequina (Eldorado 1880), *Myszka* Paillerona (Wodewil 1888).

Należy też zwrócić uwagę na fakt, że pierwszy utwór naturalistyczny Zoli, jaki się pojawił na scenie polskiej, to adaptacja sceniczna wydanej w r. 1877 powieści o proletariacie francuskim *L'Assommoir* (*W matni*), wystawiona przez zespół Puchniewskiego w warszawskim Belle Vue 22 VIII 1882 roku pt. *Pod maczugą*. Sztuka zeszła ze sceny po jednym przedstawieniu, ale po czterech latach utorowała drogę dwóm utworom G. Zapolskiej: *Małaszce*, przerobionej z noweli na sztukę sceniczną, granej po raz pierwszy w Alhambrze 18 VIII 1886, oraz *Łysemu kupidynowi*, którego Warszawa zobaczyła 21 IX 1886 w tym samym teatrze ogródkowym (prapremiera odbyła się wprawdzie w Poznaniu 21 I 1886).

 Skandynawska literatura dramatyczna dotarła do Warszawy na przeło-

mie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Ibsen po raz pierwszy grany był w Teatrze Wielkim w 1882 roku: 10 marca *Nora*, w grudniu zaś *Podpory społeczeństwa*. Sztuki te poprzedzili *Nowożeńcy* Björnsona, których premiera odbyła się w Rozmaitościach 2 II 1878 r. W teatrze ogródkowym Björnson znalazł się już w r. 1871 w Belle Vue, gdzie pokazano *Bankructwo*; *Norę* zaś z Julią Otrembową w roli tytułowej wystawiono w tymże teatrze 4 IX 1883, a więc półtora roku po premierze w Teatrze Wielkim. Przedstawienie jednak nie mogło wytrzymać konkurencji z teatrem rządowym i musiało szybko zniknąć z repertuaru ogródkowego.

Osobny problem stanowiły sztuki „ludowe". Największe ich nasilenie przypadło na lata siedemdziesiąte i początek osiemdziesiątych. Problem „ludowości" nurtował warszawskich krytyków, którzy na ten temat wypowiadali się w czasopismach. „Przegląd Tygodniowy" agitował w r. 1871 za wprowadzeniem jak największej ilości tego rodzaju przedstawień, albowiem „najgłówniejszym zadaniem tych teatrzyków powinny być sztuki ludowe, przeważnie swojskiej treści. Tymczasem najmniej figurują na afiszach tych teatrzyków tego rodzaju utwory, które by rzewną albo ochoczą nutą swojskiej piosenki, obrazem życia wioskowego, dziarskim krakowiakiem przemówiły do duszy widzów całą uroczą siłą swojej ponęty" [24].

Autor artykułu, przeciwstawiając się melodramatom, zachęca do twórczości i przedstawień w rodzaju *Dożynek*, *Łobzowian* lub *Okrężnego*. Głównym celem wywodów jest walka z grafomańską tandetą, z drugiej strony zaś — ze złym smakiem publiczności. Chodzi też o szerzenie dobrych obyczajów i zapewnienie szczęścia ludowi przez naiwnie pojęte podniesienie moralności, połączonej przyjaźnie ugodowymi stosunkami z dworem i miejską inteligencją.

Do podobnych wniosków prowadził również sprawozdawca „Kłosów", który twierdził, że „teatra dla ludu uważamy nie za wyłączne miejsce rozrywki i zabawy, ale za szkołę życia, za mistrzynię obyczajów" [25]. Z takich założeń wychodził Anczyc, ale jego sztuki ludowe nacechowane były konserwatywną sentencjonalnością.

Prapremierowe przedstawienia całej twórczości dramatycznej Anczyca przypadły na Kraków, jednakże z pewnym opóźnieniem sztuki te docierały i do Warszawy. Na przeszło 30 pozycji tylko trzy ukazały się w ogródkach: *Łobzowianie* (fragmenty) w Cassino w 1869 r. (premiera warszawska odbyła się 13 lat wcześniej w Rozmaitościach), a po trzech latach w teatrzyku Pod Sękiem; w r. 1875, zaledwie kilka miesięcy po premierze w Rozmaitościach, odegrano w Eldorado *Flisaków* i w tymże roku, po raz pierwszy w Warszawie, *Emigrację chłopską* w Tivoli.

Dużą popularnością cieszyły się w ogródkach, wprowadzające folklorystyczne cechy wiejskiego i miejskiego ludu związanego z kręgiem Warszawy, wodewile Feliksa Szobera z muzyką A. Sonnenfelda. Pojawiały się one przeważnie po raz pierwszy w teatrach ogródkowych. Pozbawione Anczycowskich narzucających się tendencji, przyciągały publiczność barwnością widowiska, melodyjnością piosenek i aktualnością tematyki oraz występujących postaci. Krotochwilę *Przyjemności wiejskie* odegrano w 1871 w Eldorado, widowisko muzyczne *Podróż po Warszawie* weszło w 1876 na scenę Tivoli, w Alhambrze wystawiono w 1879 *Barnabę Fafułę*, w Eldorado — operetkę komiczno-fantastyczną *Piekło* oraz *Ulicę Marszałkowską* J. Zapalskiego z kupletami Szobera, w Belle Vue zaś jednoaktową operetkę *Majstrówna* Szobera.

Najbliższe autentyzmu ludowego, zaprawione pewną dozą tendencyjności moralizatorskiej, bardziej postępowe od Anczycowskich, były sztuki Adama Staszczyka, z zawodu ślusarza, i Jana Kantego Galasiewicza, aktora i autora pochodzącego ze wsi. Pięć utworów Staszczyka wystawiły warszawskie ogródki: Alhambra *Noc świętojańską* (graną nieco później w Krakowie) z muzyką K. Hoffmana w r. 1879, *Błędne ogniki* z muzyką A. Wrońskiego w 1881 (prapremiera w Krakowie w 1879) i *Naszych braci* w 1882 (prapremiera); w Belle Vue pokazano w tym samym roku po raz pierwszy *Wiarę, nadzieję i miłość*, czteroaktowy „obrazek sceniczny" z muzyką Z. Noskowskiego, oraz w 1888 r. sztukę ludową *Dziedzictwo orłów*. Ze sztuk Galasiewicza wkrótce po premierze krakowskiej zaprezentowano w r. 1880 w Alhambrze *Czartowską ławę* z muzyką Wrońskiego, w Belle Vue w 1884 *Chatę za wsią*, napisaną wraz z Z. Mellerową, z muzyką Z. Noskowskiego; dwa lata później grano *Dziewczę z chaty za wsią* w Nowym Świecie, sztukę opracowaną przez tę samą spółkę autorską według Kraszewskiego, w 1888 w Wodewilu — *Pana Zołzikiewicza* według Sienkiewicza, wreszcie w 1890 r., w tymże teatrze, nagrodzoną w konkursie EMTA sztukę *Ciarachy* z muzyką Wrońskiego. Nie byli to oczywiście jedyni pisarze „ludowi". Wracano poza tym do utworów, mających już swą tradycję na scenach polskich, szczególnie zaś do Józefa Korzeniowskiego, wznawiając w teatrach ogródkowych jego *Karpackich górali, Żydów, Majstra i czeladnika, Okrężne* czy *Cyganów*.

Bronisław Zawadzki, sprawozdawca EMTA, widział jedyny ratunek dla scen ogródkowych w wystawianiu przez nie sztuk ludowych, które odpowiadały bywalcom ogródków, reprezentującym „niższe warstwy towarzyskie, warstwy pracujące". Teatr ogródkowy zgubiły bowiem „dziwolągi literackie, obrażające zdrowy sens i poczciwą mowę ojczystą" [26].

Sztuki o tematyce ludowej istotnie przypadły do gustu ogródkowej publiczności, ale ich popularność zrodziła szereg domorosłych twórców, żądnych sukcesów, co prowadziło do szerzenia się szmiry. Zalew tandetną „ludowością" musiał w końcu wywołać protesty przeciwko powtarzającym się schematom. Jednym z przejawów krytyki był sparodiowany przepis na takie właśnie widowisko, zamieszczony w 1881 r. w „Tygodniku Ilustrowanym" [27].

Do sprawy dramatu ludowego powrócił w 1887 roku Józef Kotarbiński [28], uważając za właściwe, aby dramat ten „odstąpił baletowi i operze to, co jest operowego i baletowego". Powinien on wcielać „w kształty łudzące zagadnienia społeczne", ukazywać „dramata wiejskie na podstawie szerokiego wyzyskania psychologii jednostek i gromad wiejskich". Do tego celu służyć musi metoda realistyczna jako „najwłaściwsza w sztuce ludowej". W rezultacie EMTA w październiku 1887 r. ogłosiło konkurs na pełnospektaklową sztukę ludową [29]. Oto główne warunki: „Sztuka językiem swym, treścią i tendencją trafić powinna do duszy publiczności mniej wykształconej, stanowiącej przeważnie audytorium teatrów ogródkowych". Jej tematem mogą być stosunki wiejskie lub mieszczańsko-rzemieślnicze, ujęte w formę melodramatu tendencyjnego bądź komedio-opery ze śpiewami i tańcami. Pożądane jest wprowadzenie do niej „pierwiastka efektownej malowniczości". Naturalnie sztuka musi być oryginalna. Do komitetu oceniającego zostali zaproszeni: Piotr Chmielowski, Tadeusz Jeske-Choiński, Adolf Dygasiński, Felicjan Faleński, Marian Gawalewicz, Kazimierz Kaszewski, Józef Kotarbiński, Bolesław Prus, Wincenty Rapacki, Jan Tatarkiewicz, Kazimierz Zalewski i redaktor EMTA, Aleksander Rajchman. W roku następnym jury oceniło 30 sztuk, które wpłynęły na konkurs. Widowiska o charakterze ludowym wystawiały zarówno teatry ogródkowe, jak i rządowe.

Na scenach teatrów ogródkowych pojawiały się czasem przedstawienia operowe, choć pod względem artystycznym musiały one całkowicie ustępować spektaklom w Teatrach Rządowych. W Eldorado wystawiono 10 IX 1873 r. *Roberta Diabła* Meyerbeera (w lipcu tegoż roku grano tę operę w Teatrze Wielkim), w Tivoli 3 VI 1875 — *Halkę* Moniuszki, tydzień po wznowieniu jej w Teatrze Wielkim. Na tej samej scenie po dwóch miesiącach ukazuje się *Wolny strzelec* Webera, w 1878 r. Arkadia gra *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego (niespełna miesiąc po Teatrze Wielkim), a także nie znany dotąd w Polsce *Dzwonek aptekarza* Donizettiego. Operetki natomiast mają wiele polskich prapremier w ogródkach, i to zarówno francuskie z Offenbachem i Lecocqiem na czele, jak i nieco później wiedeń-

skie, w większości reprezentowane przez J. Straussa. W Tivoli pojawia się więc najwcześniej, bo w r. 1871, nie znana w Polsce operetka Offenbacha *Dwóch ślepych*, po niej w Alhambrze w 1872 r. *Małżeństwo przy latarniach*, wystawiane nieco wcześniej w Teatrach Rządowych oraz w Łodzi, w następnym roku w tym samym teatrze ukazuje się *Piękna Helena*, grana przedtem w Wielkim i Letnim. W r. 1873 wchodzi po raz pierwszy na scenę w Eldorado *Mały Faust* Hervégo, w 1875 w Alhambrze *Georgianki* Offenbacha, w Eldorado *Księżna Trebizondy*, a także powtórzona tam po premierze w Teatrze Wielkim *Córka pani Angôt* Lecocqa. Tegoż kompozytora *Giroflé — Girofla* pokazano w 1876 w Alhambrze, rok po premierze w Teatrze Wielkim, w Eldorado zaś jako polską premierę *Lekką kawalerię* Suppégo. W 1877 roku w Arkadii wchodzą na scenę dwie dalsze sztuki: *Mężateczka* Lecocqa i *Ba-ta-clan* Offenbacha, zaś w Eldorado *Indygo* Straussa, który zaczyna wypierać operetki francuskie, w następnym bowiem roku Belle Vue występuje z polską prapremierą *Zemsty nietoperza*, w 1879 Alhambra wprowadza *Cygankę* tego kompozytora, w 1886 w Nowym Świecie gra się *Barona cygańskiego* (trzy tygodnie po premierze w Teatrze Nowym), wreszcie w 1888 wystawia się polską premierę *Nocy weneckiej* na scenie Alhambry. W ten sposób francuski „wyuzdany" kankan ustępuje stopniowo miejsca „wytwornemu" wiedeńskiemu walcowi.

Nie jest to, oczywiście, pełna lista ani tytułów, ani kompozytorów operetek pojawiających się w ogródkach. Było ich bardzo dużo i wypełniają one w przeważnej części repertuar tych teatrzyków, które pod względem obfitości polskich premier i zdobywania nowości zagranicznych górują nad Teatrami Rządowymi.

Wymienione już polskie widowiska muzyczne miały również swoich krajowych kompozytorów, na czele których stał Adolf Sonnenfeld, obok niego zaś Kazimierz Hoffman, Zygmunt Noskowski, Walenty Szlagórski, Adam Wroński. Od czasu do czasu przypominano też muzyczne sztuki z pierwszego ćwierćwiecza, w których Karol Kurpiński był mistrzem niezastąpionym. Jego *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomira i Wandę* do tekstu J. W. Korwin-Krasińskiego wznowiła w 1873 r. z powodzeniem Alhambra.

Ograniczone możliwości artystyczne przedstawień ogródkowych musiały doprowadzić do pewnego zahamowania ich działalności, a potem do upadku. Nie wytrzymały one konkurencji z Teatrami Rządowymi. Nowatorstwo teatralne, które zaprezentowali w maju 1885 roku na scenie Teatru Wielkiego Meiningeńczycy, nie mogło się udzielić tym teatrzykom, dyspo-

nującym niezmiernie wątłymi środkami technicznymi. Teatr z Meiningen zastał już zresztą warszawskie sceny ogródkowe w stanie powolnego rozkładu. Może tylko w jednej dziedzinie Meiningeńczycy zdołali przekazać swe zdobycze ogródkom: zastosowali na widowni stopniowe wygaszanie światła, na scenę zaś wprowadzili światło elektryczne, przywożąc ze sobą odpowiednią instalację, która pozwoliła im manipulować oświetleniem, ku zadziwieniu licznie zebranej publiczności. W ogródkach światło wydobywało się z gazowych kinkietów, niewidocznych zza rampy. Otóż niedługo po wizycie Meiningeńczyków w Warszawie, na premierze operetki Millöckera *Błazen nadworny* w Belle Vue zabłysło po raz pierwszy światło elektryczne 14 lipca 1887 roku. Nie wydaje się jednak możliwe, aby sama metoda „gry zespołowej" oraz bogactwo dekoracyjno-widowiskowe mogły w większym stopniu przeniknąć do teatrzyków warszawskich, choć zadbano tam z czasem o nowe dekoracje dla każdej sztuki.

Właściwie kampania przeciwogródkowa rozpoczęła się prawie równocześnie z rozkwitem tych teatrów, na przełomie zaś siedemdziesiątych i osiemdziesiątych lat przybrała znacznie na sile, by wreszcie doprowadzić je do zupełnego upadku. Poza wspomnianymi już restrykcjami i ograniczeniami ze strony carskiej administracji utworzono groźną konkurencję w postaci rządowych teatrów: Letniego (1870), Małego (1880) i Nowego (1881). Niewątpliwie ogólny krach finansowy w Warszawie za prezesury Wsiewołożskiego sytuację teatralną znacznie pogorszył i trzeba było przede wszystkim ratować zagrożone Teatry Rządowe. Pod koniec lat siedemdziesiątych rozpoczęły się bankructwa teatrzyków ogródkowych, w których panowały zespoły prowincjonalne. W 1877 r. zbankrutowała po jednym sezonie Arkadia, otworzona przez Trapszę. W tym samym roku identyczny los spotkał Alhambrę, prowadzoną przez Maksymiliana Kopystyńskiego, przejętą w następnym roku przez Karola Doroszyńskiego. Podobną klęskę poniósł w 1878 Alkazar, kierowany przez Władysława Dębskiego, a w 1882 musieli zrezygnować z prowadzenia teatru Nowy Świat — po jednym sezonie — tak doświadczeni przedsiębiorcy, jak Jan Szymborski i Adolf Sonnenfeld, odstępując lokal Janowi Żołopińskiemu, prowadzącemu również Alhambrę. Nawet Doroszyński, który przybył w 1876 r. z Poznania z dobrym zespołem, utrzymał się w ogródkach warszawskich tylko do 1881.

Egzystencji teatrów ogródkowych nie ułatwiała warszawska prasa konserwatywna, która stała na straży tzw. „moralności", zarzucając im niski poziom i „wyuzdanie"; „Kłosy" nazwały teatr Doroszyńskiego „chaotyczną kombinacją", odznaczającą się „repertuarem obliczonym na chwilowe

gusta gawiedzi" [30]. W 1882 roku to samo pismo stwierdziło, że „ogródki przeżyły się [...] Tylko podniecające dawki mikstury skandalicznej mogły nadać niektórym przybytkom muzy ogródkowej chwilę sztucznego ożywienia" [31]. „Kurier Warszawski" w 1883 r. zaatakował ostro samych dyrektorów imprez artystycznych: „Któremuż to między nimi idzie o sztukę jako sztukę, któryż z nich kształci się, pracuje nad sobą, dając dobry przykład podwładnym? [...] Są to sami przedsiębiorcy zamieniający z wielką łatwością teatr na restaurację lub inny tym podobny interes" [32].

Napaści nie były oczywiście słuszne, teatr ogródkowy, atakowany ze wszystkich stron, nie potrafił jednak znaleźć dostatecznie silnych obrońców, i mimo swej wielkiej żywotności, nie mógł się dłużej utrzymać na powierzchni życia kulturalnego Warszawy: zaczął wegetować i upadać. Zapisał się jednak pochlebnie w dziejach teatru warszawskiego. Miał swoje ambicje w organizowaniu dobrej rozrywki dla szerokich kręgów publiczności, wystawił stosunkowo dużo wartościowych premier, wprowadził wiele cennych widowisk muzycznych obcych, szczególnie operetek i wodewilów, oraz polskich — przeważnie o tematyce ludowej, ukazał sporo udanych debiutów i wylansował utalentowanych, nie znanych przedtem artystów, a czasem nawet wyprzedzał w śmiałym nowatorstwie repertuarowym znacznie bardziej ociężałe Teatry Rządowe.

Rolę scen ogródkowych ocenił z perspektywy czasu, w 1884 roku, Bronisław Zawadzki, naoczny świadek wzlotów i upadków tych teatrzyków [33]. Stwierdzał on, że ogródki posiadały dawniej znakomitą publiczność i świetne przedstawienia. Dziś wszystko się zmieniło: „ogródki umarły", utraciły swój sens artystyczny. „Ogródki warszawskie — pisał — weszły w śluby z Melpomeną w epoce martwoty i zastoju w działalności rządowych teatrów warszawskich". Mimo niezaprzeczalnych zasług Muchanowa, za jego czasów „panowała bezprzykładna niemal ociężałość w odżywianiu repertuaru nowościami, na wystawienie nowej sztuki czekano miesiące i kwartały". Niezależnie od pojawiających się znakomitości aktorskich „produkcja okazywała się niedostateczną, maszyna pracowała tak leniwo, że publiczność nasza, pełna przecież temperamentu i lubująca się w kalejdoskopowych zmianach wrażeń, poczęła czegoś łaknąć, za czymś oglądać się, czego sobie należycie nie wyobrażała, ale co instynktownie przeczuwała". W tej sytuacji przyszły z pomocą teatry ogródkowe, reprezentowane przez „trupy prowincjonalne, lotne, migotliwe, z repertuarem nowym i oryginalnym". Sztuki grano tam „przyzwoicie", teatrzyki zdobyły sobie zasługę obywatelską. Niestety, lata osiemdziesiąte przyniosły zasadniczą zmianę. Nowe sztuki polskie dostały się do Teatrów Rządowych,

w ogródkach autorzy żądali honorariów od przedsiębiorców. Publiczność wolała teraz Teatr Rozmaitości z Żółkowskim lub Królikowskim. Wsiewołożski zadał cios scenkom ogródkowym, zakładając nowe teatry i ściągając do nich aktorów. W ogródkach, jak stwierdza Zawadzki, „pozostała dziś już tylko mizerna falanga niedobitków, złożona bądź to z wylegitymowanych niedołęgów, bądź z młodzieży nie znającej elementarza gry aktorskiej".

Niezależnie od teatrów ogródkowych prasa lat osiemdziesiątych poruszała sprawę teatrów amatorskich. Rozróżnienie tych dwóch rodzajów imprez artystycznych jest dość kłopotliwe, ponieważ teatry ogródkowe i zespoły prowincjonalne miały wiele cech teatrów amatorskich. Z nich się, co prawda, niejednokrotnie wyłaniali prawdziwi aktorzy zawodowi, ale nie zmieniało to postaci rzeczy. Do teatrów amatorskich *sensu stricto* zaliczano takie widowiska, które miały aktorów bądź zatrudnionych w innych zawodach, bądź nie myślących na przyszłość o zawodzie aktorskim, występujących bezpłatnie, z zamiłowania. Takie określenie „artysty-amatora" nie było jednakże ścisłe, wiadomo bowiem, że niejeden aktor zawodowy, będąc jeszcze amatorem, nie marzył o zawodzie aktorskim.

Marian Gawalewicz, relacjonując tę sprawę w EMTA, miał na uwadze amatorskie zespoły młodzieżowe, które nie były związane z żadną organizacją teatralną i urządzały teatry prywatne lub półprywatne, często przeznaczone dla dzieci [84]. Stwierdzał on, że niepotrzebne są do tego celu wyjątkowe kwalifikacje aktorskie, najważniejsza zaś jest rola samego organizatora i reżysera przedstawienia. Uważał też, że teatr amatorski spełnia ważne zadanie wychowawcze. „Lepsze to w każdym razie od bezsensownych balików kostiumowych, maskarad i małpowania dorosłego świata w jego ułomnościach i nagannych zboczeniach". Oczywiście, warunki takiego teatrzyku musiały być bardzo skromne, repertuar szczupły, choć na scenkach amatorskich coraz częściej pojawiają się nazwiska Bałuckiego, Fredry (syna), Koziebrodzkiego, Świderskiego, Mellerowej.

Teatrzykiem amatorskim zajmuje się w Warszawie Komitet Dobroczynności, który rozpisuje nawet konkursy na odpowiednie sztuki, albowiem grać należy utwory polskie lub w przekładzie polskim, za naganne uznano granie po francusku, co zdarzało się w salonach warszawskich. Warto przypomnieć, że właśnie z warszawskiego Teatrzyku Dobroczynności wyszło wielu znakomitych aktorów, jak Kotarbiński, Prażmowski, Szlezygierówna, Wisnowska, a także Zapolska. Gawalewicz jest zdania, że scena ta mogłaby w pewnym stopniu zastąpić nieczynną szkołę dramatyczną. Toteż tak zachęca miłośników sztuki teatralnej: „Nie bójcie się zatem,

szanowne czytelniczki, wstępować na sceny amatorskie, zwłaszcza z celem dobroczynnym, pamiętając, że nie miejsce człowieka, ale człowiek miejsce zdobi i że wszędzie można się stać użytecznym, z korzyścią dla siebie i dla drugich". Po dwóch latach, pod koniec 1886 roku, Gawalewicz sam zostaje kierownikiem teatru amatorskiego Towarzystwa Dobroczynności, a Zygmunt Przybylski pisze specjalnie dla tej scenki jednoaktową krotochwilę *Przegrany zakład*, wystawioną tam 22 grudnia 1886 wraz z dwiema innymi sztukami przełożonymi z francuskiego oraz *Prologiem* napisanym przez Deotymę.

Sprawozdawca EMTA wymienia czwórkę wyróżniających się wykonawców: Kotarbińską, Ciszkiewiczównę, Rapaportową i Bukatego [35]. Prasa warszawska nieczęsto relacjonuje imprezy amatorskie, choć było ich niewątpliwie sporo, jak np. występ amatorskiego Koła Dramatycznego połączony z koncertem i balem w Resursie Kupieckiej w czerwcu 1888 roku.

Na przełomie XIX i XX wieku inicjatywę teatrzyków amatorskich tego typu przejęły liczne koła i organizacje emigracyjne polskie na obczyźnie, szczególnie zaś na terenie Paryża. Młodzieżowe teatrzyki amatorskie spełniały rolę wychowawczą, niekiedy nawet repertuarowo prekursorską w stosunku do teatrów zawodowych. Mickiewicz np. zawdzięczał pierwsze realizacje sceniczne swoich utworów teatrom amatorskim i zespołom niezawodowym [36]. Wincenty Rapacki pisał w 1890 r., że teatr amatorski ma

[...] wartość budziciela z apatii i drzemki małomiejskiej. Jest to nieoceniony pod tym względem czynnik, który sprowadza skutki błogosławione. A przy tym każda scena, choćby najbardziej amatorska, miewa rzeczywistą wartość głoszenia pięknych myśli w powabnej formie, kształcenia obyczajów i języka, odrywania umysłów od zastoju w bezczynności intelektualnej, właściwej bytowi zaściankowemu. Każe ona ospałym myślom biec żywiej, podnieca tętno serca, pragnienia poziome i szczere powszedniości kieruje na ścieżki wyższe i wyżej wiodące [37].

Niewątpliwie myślał Rapacki o udziale teatru amatorskiego w podtrzymywaniu ducha narodowego, o czym pisać nie mógł.

W dużej mierze z amatorstwa wywodzące się zawodowe zespoły prowincjonalne odegrały niemałą rolę w tworzeniu i zachowaniu kultury narodowej. Poszczególne miasta, a nawet miasteczka na terenie Królestwa starały się adaptować obszerniejsze pomieszczenia do potrzeb przedstawień teatralnych, większe zaś ośrodki budowały własne teatry, by pomieścić w nich wędrujące zespoły, zorganizowane przez antreprenera, dyrektora powstającego w ten sposób przedsiębiorstwa. Panował tu ruch nieustanny nie tylko w obrębie jednego zaboru. Wędrowne trupy aktorskie często się wymieniając przyjeżdżały do Królestwa zarówno z Galicji, jak i z Wielkopolski i trudno dziś mówić o stałym pobycie zespołu w jednym określonym

miejscu. Większość „zimowała" w terenie, występując w zamkniętych pomieszczeniach, na lato zaś zjeżdżała do warszawskich ogródków.

Teatr prowincjonalny bezsprzecznie zyskiwał wyższą rangę artystyczną, jeżeli na jego czele stał doświadczony i utalentowany aktor. Do takich należał np. Anastazy Trapszo, który został dyrektorem teatrów prowincjonalnych w r. 1869, po wieloletnich próbach aktorskich, rozpoczętych we Lwowie w r. 1856. Zdarzało się też, że rutynowani zawodowi aktorzy wyjeżdżali z Warszawy na prowincję, by tam prezentować swą sztukę wśród zespołów amatorskich, jak np. Helena Marcello, Maria Rościszewska, Piotr Makowski, którzy na początku 1885 roku udali się na występy do Lublina, Radomia, Kielc, Piotrkowa, Częstochowy, Łodzi, Płocka i Włocławka. Dwa lata później Bolesław Leszczyński występował w czasie urlopu u Teksla w Kielcach, grając w *Wicie Stwoszu*, *Otellu*, *Królu Learze* i w innych sztukach.

W 1886 roku istniało w Królestwie Polskim osiem „towarzystw dramatycznych", które powstawały w różnych miejscowościach i były z nimi nieco ściślej związane. Do nich zaliczały się: zespół Józefa Teksla w Radomiu, Józefa Puchniewskiego w Lublinie, Juliana Grabińskiego w Płocku, Jana Smotryckiego w Piotrkowie, Jana Żołopińskiego w Suwałkach, Kazimierza Sarnowskiego w Siedlcach, Feliksa Stobińskiego w Łęczycy, Feliksa Ratajewicza w Ciechanowie. Do najlepszych należała trupa Teksla. Wyróżniali się tam aktorzy: Czaplińska, Krajewska, Różańska, Kopczewski i Winkler, w widowiskach muzycznych zaś Micińska, Tesławska i Radwan. U Puchniewskiego wybijali się: Adlerówna, Czaki, Puchniewska, Antoniewski i Szymborski, u Smotryckiego — Dobrzański i Gloger, u Sarnowskiego — Bieńkowska, Sznebelinówna, Idziakowski i sam dyrektor, u Żołopińskiego — Sulikowska i Żołopińska.

Sprawozdawca EMTA donosił, że „w obecnej chwili prawie wszystkie miasta gubernialne w Królestwie posiadają odpowiednio urządzone sale dla widowisk scenicznych, a niektóre z nich, jak Lublin, Płock, Kielce, specjalnie wzniesione gmachy teatralne" [88]. W 1880 r. przebudowano teatr w Częstochowie, w Kaliszu — oprócz istniejącego dawnego budynku teatralnego — oddano do użytku dwa teatry letnie w 1865 i 1870 roku, w Łodzi powstały dwa nowe teatry: Arkadia (1864) i Victoria (1878), w Płocku przeprowadzono remont teatru w 1873 r., w Kielcach założono w 1879 teatr w Hotelu Polskim, Lublin otrzymał nowy gmach teatralny w 1886, w Radomiu istniał już budynek teatralny od połowy XIX wieku, nowy zaś teatr drewniany wybudowano w 1887, wystawiając na otwarcie w lipcu *Halkę* Moniuszki z zespołem Teksla.

W końcu XIX wieku zbudowano teatr w Pułtusku, a w Ciechocinku powstał drewniany budynek teatralny. W mniejszych miastach i miasteczkach wykorzystywano na przedstawienia teatralne istniejące tam większe sale [39], w Pińczowie zaś w lipcu i sierpniu 1887 roku dwa przedstawienia amatorskie „odbyły się w nędznej szopie, którą naprędce zamieniono na wcale znośny teatrzyk", przeznaczając dochód ze spektakli na dzwonnicę i zegar kościelny [40]. Prasa warszawska odnotowywała tylko niektóre imprezy prowincjonalne. Dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych EMTA zaczęło podawać coraz więcej wiadomości z tej dziedziny, od roku zaś 1888 istniała tam stała rubryka, w której ogłaszano repertuar ważniejszych imprez teatralnych na prowincji na terenie Królestwa. Dowiadujemy się więc, że na początku r. 1887 przebywała w Kaliszu trupa Augusta Padygi, w Częstochowie — Maurycego Kisielnickiego, w Płocku — Jana Szymborskiego, w Łodzi — Józefa Puchniewskiego. Jednym z bardzo czynnych organizatorów wędrownych zespołów był krakowski aktor, Konstanty Sulikowski. Występował na terenie Galicji z własnym zespołem od 1864 r., po dwóch latach znalazł się w Królestwie, odwiedzając Łódź, Łowicz, Włocławek, Ciechocinek, Łęczycę, Łomżę, w 1869 r. w drodze do Siedlec zatrzymał się w Pułtusku. Do równie czynnych należał Henryk Modzelewski, który ze swoim zespołem przemierzał miasta i miasteczka na terenie Królestwa w latach 1866 - 1878. Zaliczał się też do nich Jan Russanowski, założyciel pierwszej warszawskiej sceny ogródkowej, który prowadził zespół w Pułtusku, Łowiczu i wielu miastach i miasteczkach prowincjonalnych, a także Franciszek Idziakowski, występujący w zespole Ratajewicza, Teksla, Trapszy, wreszcie objeżdżający z własnym zespołem wiele miejscowości na terenie Królestwa. W r. 1883 znalazł się Idziakowski w Pułtusku, gdzie prócz widowisk muzycznych wystawiał zabronione w Warszawie przez cenzurę komedie rosyjskie, jak *Karciarz* (12 IV 1883), czy *Rewizor* (21 IV 1883) Gogola.

Ambicje repertuarowe niektórych przedsiębiorców sięgały dość wysoko. Teksel wprowadzał na prowincji obok sztuk lżejszych, granych w warszawskich ogródkach, widowiska operowe, *Halkę* zaprezentował — jak już wspomniano — w Radomiu, a także w 1888 r. w Piotrkowie, wystawił też *Bal maskowy* Verdiego i *Fausta* Gounoda z włoską śpiewaczką Olgą Berghi i tenorem Gustawem Czernickim. Wśród przedsiębiorców teatralnych i aktorów pojawiały się czasem całe rodziny, które wędrowały z własnym zespołem, przekazując kierownictwo imprez z ojca na syna. Do takich należał obok Trapszów ród Stobińskich. Ojciec, Feliks, który około r. 1835 zwiedził prawie wszystkie miasta polskie, „głośne jarmarkami lub wodami

mineralnymi", powierzył swoją antrepryzę synowi, również Feliksowi. Ten po r. 1864 przybył do Płocka, gdzie występował w ciągu dwóch lat w „zawiązanym świeżo towarzystwie scenicznym, administrowanym przez b. patrona trybunału [...] Józefa Gosiewskiego", potem przeniósł się do Kalisza, zakładając własne „towarzystwo" dwudziestoosobowe [41]. Po przeszło rocznym pobycie w Kaliszu występował ze swoją trupą w Łęczycy, Kutnie, Włocławku, Rawie, Lipnie, Mławie, mając w repertuarze przeszło 25 sztuk, w tym większość polskich, z komediami Aleksandra Fredry na czele [42]. Repertuar ogłaszany w poszczególnych numerach EMTA odnosił się do takich miejscowości w Królestwie, jak Łódź, Piotrków, Kielce, Radom, Kalisz, Łęczyca, Lublin, Płock, Łomża, Miechów, Częstochowa.

O różnorodności i zmienności repertuaru prowincjonalnego, ale także o jego ambicjach, świadczyć może przykładowe zestawienie sztuk granych w kilku miejscowościach w końcu lat osiemdziesiątych — zresztą repertuaru niewiele różniącego się od tego, z którym prowincjonalne zespoły przyjeżdżały latem do warszawskich ogródków. Tak więc z ważniejszych pozycji zespół Teksla wystawiał w Piotrkowie *Otella* i *Zbójców* ze Stanisławem Trapszą, *Uriela Akostę* Gutzkowa z Bolesławem Bolesławskim — niemal jednocześnie z polską prapremierą w Teatrze Wielkim w Warszawie — operetki: *Bettinę* Audrana z udziałem Teksla i *Piękną Lurettę* Offenbacha, *Dom otwarty, Żołnierza królowej Madagaskaru* z S. Trapszą oraz *Myszkę* Paillerona. Kalisz pod tą samą dyrekcją zaprezentował ponadto *Mazepę, Halkę* z Teofilą Żołopińską, a wśród operetek — *Nitouche* Hervégo, *Zieloną wyspę* Lecocqa, *Piękną Helenę* Offenbacha, *Zemstę nietoperza* i *Barona cygańskiego* Straussa, z polskich pozycji *Pana Zołzikiewicza* z Bolesławskim, Trapszą i Tekslem, *W Tatrach* Klemensa Szaniawskiego, *Nowy dziennik* Bałuckiego, grany w tymże roku 1888 w łódzkiej Victorii, oraz kilka współczesnych fars i komedii bulwarowych francuskich.

Kielce pod dyrekcją M. Kisielnickiego wystawiły *Mazepę, Zbójców*, operę Rossiniego *Cyrulik sewilski* z Julią Leichnitz i Ludwikiem Czystogórskim, operetki: *Lekką kawalerię* Suppégo, *Nitouche*, sztuki Anczyca, Borowskiego, Ładnowskiego, Jasieńczyka, Korzeniowskiego — obok komedii i fars francuskich. Julian Dobrzański i Jan Recki wprowadzili do repertuaru w Radomiu *Walkę o córkę* P. Kośmińskiego, *Paryżanki* C. Danielewskiego i operetkę *Noc w Wenecji* Straussa. W Częstochowie Władysław Gloger ukazał na scenie komedię B. Grabowskiego *Drugi raz* oraz współczesne sztuki niemieckie i francuskie. Teatr w Łomży prowadzili bracia Kazimierz i August Sarnowcy. Publiczność tego miasta miała oka-

zję obejrzeć wiele operetek, a więc *Gasparone* Millöckera, *Dziesięć cór na wydaniu* i *Lekką kawalerię*, *Nitouche*, *Zieloną wyspę*, *Zemstę nietoperza* oraz inne pozycje obce z lekkiego repertuaru. Z polskiego przede wszystkim komedie Abrahamowicza i Ruszkowskiego (*Nowa Francillon*, *Florek*, *Pospolite ruszenie*), Koziebrodzkiego, Dzikowskiego, Zalewskiego, Anczyca, Kośmińskiego, a także *Małaszkę* Zapolskiej. W przedstawieniach brali udział: M. Solska, Blechowska, Osmólska, Borawska, Lewkowicz-Sarnowska, Czapski, Halicki, Łaski, Marian, Osmólski, A. Sarnowski, Swaryczewski. W Płocku u Puchniewskiego grano *Halkę* z Puchniewską i Sławiszewskim, operetki takie jak *Gasparone*, *Farinelli*, *Nitouche*, *Indygo*, sztuki polskie: *Wesele landszturmisty* J. Jakubowskiego, *Lis w kurniku* i *Pani Podkomorzyna* Zalewskiego, *Wnuk Tumrego* oraz *Surdut i siermięga* Gutowskiego, *Czartowska ława* Galasiewicza i inne. Występowali: Czyszkowska, Filipi, Stobińska, Puchniewska, Czartoryjski, Kupiecki. Nawet w Łęczycy zespół M. Kremskiego wystawił *Mazepę* (dochód na budowę ołtarza), a mieszkańcy Miechowa zobaczyli Bałuckiego *O Józię*, Świderskiego *Dziwaków* i Starkla *Po kweście*. Niewiele różnił się od wyżej przedstawionych repertuar Łodzi i Lublina. Będzie o nim mowa w innym miejscu.

Wymienione przykłady repertuarowe z przełomu zaledwie dwóch lat (1888 - 1889) świadczą, że ruch teatralny na prowincji był ożywiony, a w czasach nie sprzyjających rozwojowi kultury i sztuki mógł on również poza Warszawą odegrać ważną rolę. Jest rzeczą zrozumiałą, że dominował repertuar rozrywkowy, ale przewodził często w jego wyborze pewien smak artystyczny, a tekst mówiony czy śpiewany w języku polskim stanowił rękojmię niezniszczalności narodowego bytu.

---

[1] K. Tatarkiewicz, *Kilka słów w kwestii letnich teatrów ogródkowych*, „Kłosy" 1871, nr 315.

[2] A. Wiślicki, *Teatr ludowy*, „Przegląd Tygodniowy" 1866, nr 19.

[3] A. Wiślicki, *O problemach teatru ludowego*; cytuję za R. Górskim *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.

[4] *Zmiana gustu*, „Kurier Warszawski" 1884, nr 48; cytuję za Z. Szweykowskim *Teatrzyki ogródkowe*, „Pamiętnik Teatralny" 1958, z. 3 - 4, s. 422.

[5] „Tygodnik Ilustrowany", 11 VII 1868; cytuję za W. Fillerem *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 35.

[6] Mapka oraz szczegółowy wykaz teatrów ogródkowych (z adresami i datami działalności) w oprac. W. Fillera włączone są do artykułu Z. Szweykowskiego, op. cit., s. 417; zob. też *Melpomena i piwo*, jw., s. 288 - 289.

[7] H. Sienkiewicz, *Chwila obecna*, „Gazeta Polska" 1875, nr 115; cytuję za W. Fillerem, op. cit., s. 56.

[8] W 1883 roku ubył — po pożarze — Teatr Rozmaitości. Przedstawienia przeniesiono do innych teatrów rządowych.

[9] H. Sienkiewicz, op. cit.

[10] B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski" 1875, nr 116; zob. B. Prus, *Kroniki*, t. II, Warszawa 1953, s. 68.

[11] „Kolce", 17 VII 1872; cytuję za W. Fillerem, op. cit., s. 29.

[12] „Kurier Warszawski" 1875, nr 147; cytuję za S. Dąbrowskim *Adolfina Zimajer*, Warszawa 1960, s. 39.

[13] „Czas" 5 VIII 1888, nr 178.

[14] „Kurier Poranny" 27 V 1900; cytuję za W. Fillerem, op. cit., s. 103.

[15] Zestawienie ról Adolfiny Zimajer zob. S. Dąbrowski, op. cit., s. 85 - 104.

[16] Prus ma na myśli Adolfinę Zimajer.

[17] B. Prus, *Listy ze starego miasta*, „Gazeta Warszawska" 1874, nr 140.

[18] H. Sienkiewicz, *Sprawy bieżące VII*, „Niwa" 1875; cytuję za Z. Szweykowskim, op. cit., s. 442.

[19] A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957, s. 382 - 390.

[20] Ibidem.

[21] Szczegółowszy rejestr aktorów występujących w ogródkach podaje W. Filler, op. cit., s. 247 - 261.

[22] Z. Szweykowski, op. cit., s. 441.

[23] Niepełne zestawienie repertuarowe teatrów ogródkowych w latach 1868 - 1906 daje w swojej książce W. Filler, op. cit., s. 262 - 287.

[24] *Teatra ogródkowe*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 36; cytuję za Z. Szweykowskim, op. cit.

[25] K. T., *Kilka słów o kwestii letnich teatrów ogródkowych*, „Kłosy" 1871, nr 315,

[26] B. Zawadzki, *Słowo o teatrzykach ogródkowych*, EMTA 1884, nr 38.

[27] „Tygodnik Ilustrowany" 9 VII 1881 (cytuję za W. Fillerem, op. cit., s. 147): „Weź pijanicę o złych instynktach, włościanina, dodaj do tego łotra Karczmarza-Żyda, zmieszaj razem z poczciwym najstarszym patriarchą we wsi, podlej to sosem niby poetycznym sielanki, zakrop wszystko czarami, modlitwą, cudownością, a będziesz miał sztukę ludową".

[28] J. Kotarbiński, *Współczesny nasz dramat ludowy*, EMTA 1887, nr 170, 171, 175, 177, 179.

[29] Konkurs na sztukę ludową został ogłoszony w EMTA 1887, nr 212.

[30] „Kłosy" 29 VII 1880.

[31] Karol, *Pokłosie*, „Kłosy" 1882, nr 893; cytuję za Z. Szweykowskim, op. cit., s. 451.

[32] T., *Za kulisami ogródków*, „Kurier Warszawski" 1883, nr 253.

[33] B. Zawadzki, *Słowo o teatrzykach ogródkowych*, jw.

[34] M. Gawalewicz, *O teatrze amatorskim*, EMTA 1884, nr 50 - 52.

[35] *Kronika. Teatr*, EMTA 1886, nr 170.

[36] Z. Kwieciński, *Mickiewicz na scenach amatorskich*, (w:) *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, Studia z dziejów teatru w Polsce, t. VI, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 116; T. Sivert, *Polacy w Paryżu*, Warszawa 1980.

[37] W. Rapacki, *Przewodnik dla teatrów amatorskich dla użytku osób takowe urządzających i w nich udział biorących*, Warszawa 1890, s. 3.

[38] *Trupy dramatyczne prowincjonalne*, EMTA 1886, nr 135.

[39] B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski*, Warszawa 1971, s. 34 - 87.

[40] *Kronika. Teatr*, EMTA 1887, nr 206.

[41] W skład zespołu wchodzili: Karsznicki, Krzyżanowski, Carmantrand, Stolarski, Woliński, Szymborski, Lewisohn, Malinowski, Lambert, Marzantowicz, Kowalska, Karsznicka, Krzyżanowska, Bucholtzowa, panny Todolskie, Milkulówna, Lenczewska, Helena i Maria Rudnickie.

[42] J. Heppen, *Z dziejów teatrów prowincjonalnych: rodzina Stobińskich*, EMTA 1888, nr 241.

# Warszawska cenzura teatralna 1863-1890

*Henryka Secomska*

Po upadku powstania styczniowego warszawska cenzura ma za sobą blisko półwiekową działalność. Choć przedmiotem artykułu jest wyłącznie cenzura teatralna, należy na wstępie zaznaczyć, że jej rola w życiu publicznym stolicy przekracza granice samej instytucji sceny. Na tym odcinku aktywność komitetów odbijała się w sposób ciągły, szczególnie silny i wyrazisty. Tu można więc prześledzić stosunkowo precyzyjnie założenia systemu, metodę i skutki sto lat trwającej czujnej kontroli. „Nikt jeszcze nie zrobił rewolucji po przeczytaniu książki lub dziennika, ale Bruksela powstała w 1830 r. po przedstawieniu *Niemej z Portici*" — taką motywację nie bez słuszności przypisywał warszawskiej cenzurze teatralnej wnuk Wojciecha Bogusławskiego.

W Królestwie Kongresowym artykuł XVI Ustawy konstytucyjnej z r. 1815 gwarantował, że „Wolność druku jest zaręczona. Prawo przepisze środki ukrócenia jej nadużyć". Ufności w obietnice cesarza nie zachwiało pozostawienie dotychczasowej umiarkowanej cenzury w Wydziale Oświecenia Publicznego. Aleksander I uchodził jeszcze wówczas oficjalnie za rzecznika liberalizmu. Już w 1817 r. najwyższy niepokój wzbudziło oświadczenie sekretarza stanu Królestwa, że „Monarcha nie uważa [...] dobrodziejstw, jakimi kraj obsypał, za nieodwołalne; [...] zobowiązania wypełniać będzie o tyle jedynie, o ile w swej mądrości uzna je za zgodne z dobrem narodu". „Anioł pokoju" wkrótce po Kongresie Wiedeńskim stał się obok Metternicha gwarantem Świętego Przymierza, jego następcę, Mikołaja I, historia obdarzy mianem „żandarma Europy".

W krótkim czasie działalność rosyjskiej cenzury w samej Rosji i inspirowanej przez Nowosilcowa w Królestwie przelicytuje osławioną cenzurę austriacką i francuską. W cztery lata po Kongresie z inicjatywy Nowo-

silcowa, w. ks. Konstantego i namiestnika, wbrew opozycji sejmu i społeczeństwa powołano do życia cenzurę prewencyjną. Na próżno przestrzegał Stanisław Kostka Potocki: „Cóż gdyby ta surowość [cenzury] posunięta była i do dzieł naukowych i umiejętności. Nie stałożby się to ciosem okropnym dla tej potrzeby oświecenia, do którego ludy dążą? [...] nie stracąż na tym [...] zbogacenie literatury, nie przytłumiąż się talenta [...]? Powstająca dopiero literatura nasza więcej zachęcenia niż karcenia potrzebuje". W tym samym roku 1819 cenzura usuwała już wielki monolog w *Hamlecie* i Orestesa w *Elektrze*. Rozwiązało się zasłużone dla teatralnej krytyki Towarzystwo Iksów. Stopniowe zaostrzanie przepisów cenzury przez Nowosilcowa godziło coraz dotkliwiej w teatr, oddając repertuar pod kontrolę władz municypalnych i policji.

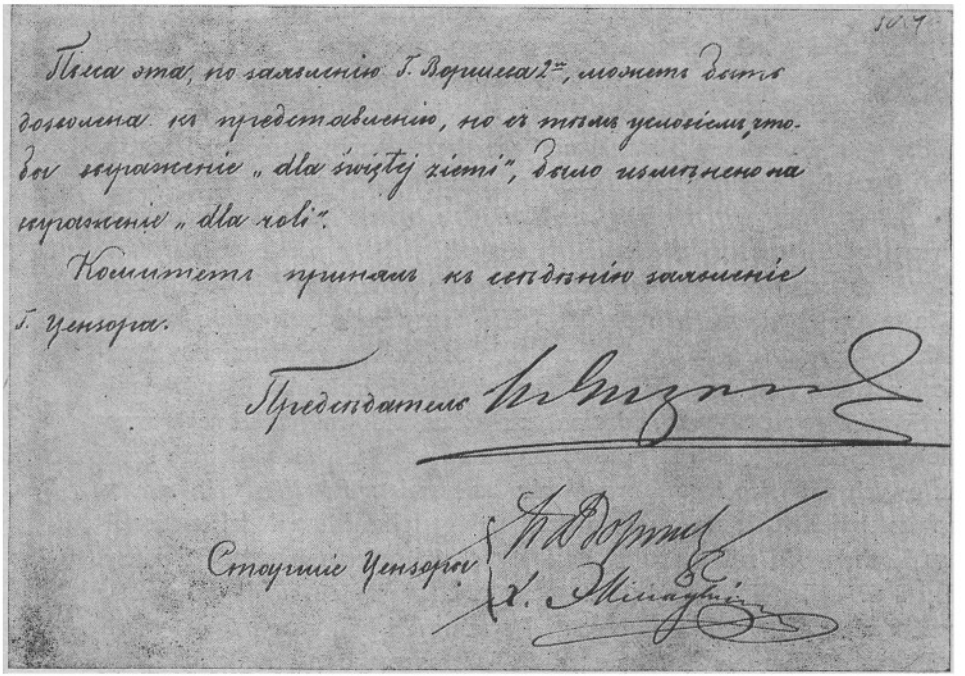
W czasie powstania listopadowego Rząd Królestwa Polskiego zniósł instytucję cenzury. Okazało się jednak, że po jedenastu latach „zdwojonej czujności" Nowosilcowa scena narodowa „nie wydąża zapałowi narodowemu". Ta sama scena, która przed czterdziestu laty pod dyrekcją Bogusławskiego stanowiła trybunę polityczną obozu reform Sejmu Czteroletniego. Obdarzona wyjątkowymi uprawnieniami, cenzura objęła rygorystyczny nadzór nad publicznym życiem Królestwa i stolicy. Wszystkie procesy kształtujące rozwój obywatelskiej świadomości w ramach nowego układu politycznego i społecznego będą się dokonywały w cieniu tej instytucji, szybko okrzepłej i bardzo operatywnej — w ogniu ostrych przemian i konfliktów. Tu zderzały się przewodnie idee dziewiętnastowiecznej Europy. Rozkołysana rewolucją francuską i wojnami napoleońskimi wkraczała na nieodwracalną już drogę parlamentaryzmu.

Od czasów Kongresu legitymistyczne rządy pod patronatem „Świętego sojuszu" zwalczały programowo w zaciekły sposób wszelkie tendencje wolnościowe i demokratyczne. Jednym z najskuteczniejszych narzędzi w tej walce była ścisła kontrola druku i słowa, przede wszystkim widowisk. Historyków prawa i form ustrojowych w. XIX uderzał stały konflikt między wzrastającą rolą r e p r e z e n t a c j i n a r o d o w e j z prawem wolności przekonań i głosu a cenzurą prewencyjną, która pozbawiała tego prawa całe społeczeństwo. Walkę „o wolność słowa i myśli" toczono w prasie, literaturze i teatrze. W okresie romantyzmu i ruchów wolnościowych teatr stał się trybuną młodych i zbuntowanych. Wielokrotnie stwierdzano, jaki oręż kryje się w słowie głoszonym ze sceny. Tę świadomość posiadały w pełni teatry doby rewolucyjnej. Podzielały ją całkowicie rządy, dwory, komitety cenzury, policja. Z całą konsekwencją zachowywał ją rząd Królestwa.

Po stłumieniu powstania teatr, niegdyś Narodowy, stał się instytucją rządową pod władzą prezesa mianowanego osobiście przez cara. Jeszcze przed objęciem funkcji namiestnika Paskiewicz rozkazem z dnia 11 II 1832 zlecił zorganizowanie Komitetu Cenzury [1]. Kierować nim miał jego współorganizator i pierwszy z nominacji cara prezes popowstaniowego teatru, gen. Józef Rautenstrauch. Jemu również miała podlegać cenzura teatralna. Statut i przepisy normatywne Komitetu oparto na doświadczeniach i przykładach cenzury w cesarstwie rosyjskim. Po procesie dekabrystów znowelizowana i obostrzona specjalną Ustawą z dnia 22 IV 1828 r., posłużyła w Królestwie za wzór dla Wydziału Prasy Periodycznej, do którego należały sprawy teatru i repertuaru. Dla historii teatru znamienny i pouczający jest § 21 Instrukcji tej ustawy: „Jeżeli druk ułatwia udzielanie wyobrażeń, to wystawa scen dramatycznych na widowni publicznej w mocniejszych daleko kolorach takowe zmysłom przedstawiając, głębsze czyni na owych wrażenie i gwałtowniej obudza namiętności. Wrażenia tym są powszechniejsze, że do czytania dzieł należy tylko klasa ludzi oświeceńszych, widownia zaś teatralna daje wstęp wolny ludowi wszelkiej klasy, płci i wieku" [2]. Formuła ta patronowała kolejnym dekretom komitetów cenzury na całym polskim obszarze językowym i kulturowym.

Pierwszy Komitet Cenzury w r. 1832 zapoczątkował tragiczny zastój w życiu umysłowym i kulturalnym. W Warszawie i w całym Królestwie okres ten upamiętnił się mianem „nocy Paskiewiczowskiej". Nad prawomyślnością życia umysłowego i kulturalnego w Królestwie czuwały kolejne komitety cenzury. Prawo decyzji w wypadkach specjalnych, m.in. w sprawach teatru, zastrzegł sobie sam namiestnik, utrzymało się ono do czasów Hurki. Teatr nie został wprawdzie zlikwidowany, jak Uniwersytet czy Towarzystwo Przyjaciół Nauk, a nawet w sensie instytucjonalizacji umacniał w ciągu 30 lat swoje podstawy. Generał Rautenstrauch (1833 - 1843) doprowadził do końca budowę gmachu na placu Teatralnym, zorganizował znakomite zespoły. Jego następca, generał Ignacy Abramowicz (1843 - 1861), zapewnił teatrowi wspaniałe wyposażenie, wzbogacił go o najświetniejsze talenty. Jego kadencja zapoczątkowała „epokę gwiazd" warszawskiej sceny. A jednak w tym okresie pozornego rozkwitu zaznaczyła się z niebywałą ostrością katastrofalna dysproporcja między zewnętrzną świetnością teatru i jego repertuarem.

Najcenniejsza dla repertuaru szansa — wielki dramat romantyczny, później twórczość Norwida — stały się dla pierwszej polskiej sceny pozycją do końca nie w pełni wykorzystaną. Przyszły varsavianista, Aleksander Kraushar, wspomina, że w roku śmierci Mickiewicza (1855) nazwisko



94. Końcowy fragment protokołu. Warsz. Kom. Cenzury z r. 1890 zezwala na wystawienie sztuki Sewera *Hania* pod warunkiem, aby wyrażenie „dla świętej ziemi" zastąpić zwrotem „dla roli"

wieszcza było dla uczniów szkół warszawskich zupełnie nie znane. Po śmierci Mikołaja I ostrość cenzury na krótko złagodniała. W ćwierć wieku po wydaniu Merzbacha[3] — dopiero w r. 1858 — Komitet udzielił zezwolenia na druk dzieł Mickiewicza w wyborze. Jedynym ustępstwem cenzury dla teatru w tym samym roku stała się warszawska premiera *Halki* Stanisława Moniuszki. Okolicznością łagodzącą w opinii Komitetu był brak narzucających się „elementów patriotycznych", fakt, że jest to opera i że „rzecz dzieje się w Galicji". No i niezawodna pomoc pani Kalergis, wykorzystującej wysokie wpływy u Dworu i na Zamku. W 1859 r. Warszawski Komitet Cenzury wydał zezwolenie na druk dramatów Słowackiego (z modyfikacjami). Ale w tym samym roku 1859, a więc w szczytowym okresie „odwilży", Ministerstwo Oświaty w Petersburgu wydało zakaz druku, sprzedaży i przedstawień dzieł emigrantów, „chociażby były zupełnie niewinne". Na pierwsze, mocno zresztą okrojone, dramaty Słowackiego scena warszawska będzie musiała czekać jeszcze

blisko 10 lat po powstaniu styczniowym. Wówczas gdy styl romantycznej gry, romantyczna *mise-en-scène* w okresie pełnego pozytywizmu stanie się pojęciem w pewnym sensie historycznym.

Po powstaniu listopadowym zakazy Warszawskiego Komitetu Cenzury objęły również światową klasykę [4]. Dostępne tylko w nielicznych bibliotekach, w teatrze długo nie mogły być wystawiane dramaty starożytnej Grecji i Rzymu, Szekspira, Corneille'a, Racine'a, Goethego, Schillera i większości romantyków. Zakazami objęty był również dramat rosyjski. Nie mogło to nikogo dziwić. W samym Imperium petersburski komitet do spraw cenzury, szef policji Benckendorf, w szczególnie doniosłych wypadkach sam car Mikołaj — tropili starannie wszelki przejaw liberalnej myśli, filozoficznej refleksji, romantycznego buntu, krytyki społecznej, a więc najcenniejsze wartości dramatu rosyjskiego, które go wysuną na jedno z czołowych miejsc w literaturze światowej. Na własne sceny rosyjskie rodzimy dramat mocno okrojony dostawał się z dużymi opóźnieniami dopiero podczas aleksandrowskiej odwilży [5].

Podobna sytuacja panowała w Austrii, tym samym w Galicji. Gdy w cztery lata po zniesieniu autonomii Wolnego Miasta Krakowa wystawiono *Rewizora z Petersburga*, na widowni wybuchła burza. „Poniżanie władz ruskich uważano za apoteozę austriackich i dlatego sztukę tę spotkało fiasco niespodziewane" [6]. Fakt ten był jednym z następstw długoletnich praktyk cenzury stosowanych w szczególnie dotkliwy sposób na odcinku teatru. Po Kongresie Wiedeńskim sprawność zinstytucjonalizowanej cenzury doszła do perfekcji, która mogła stanowić wzór dla komitetów europejskich. Przez długi czas utrzymywała się opinia, że „książka czy sztuka wydana w Austrii", tj. za zezwoleniem austriackiej cenzury, nic nie jest warta. Ta sytuacja utrzyma się do dymisji Bacha [7]. Do r. 1866 decyzja o występach prowincjonalnych zespołów wędrownych należała do proboszczów, władz municypalnych lub gminnych, wreszcie policji. W Księstwie Poznańskim stały teatr do r. 1870 nie istniał, odbywały się tu tylko występy gościnne, działalność cenzury pruskiej ograniczała się więc na razie do kontroli prasy i wydawnictw. Z przyczyn już ściśle ustrojowo-parlamentarnych cenzura pod zaborem pruskim rozwijała się inaczej i w bardziej złagodzonej formie.

Ten pobieżny wstęp „metrykalny" ukazuje pokrótce konsekwencje długoletniej policyjnej kurateli cenzury nad teatrem warszawskim po powstaniu styczniowym. Jakie dziedzictwo otrzymał warszawski teatr po epoce Paskiewiczowskiej? Jaka mogła być jego kontynuacja po r. 1864? W r. 1861 „gniew warszawskiej ulicy" spowodował dymisję dwóch dygnitarzy, decy-

dujących o losach teatru ostatnich lat przed powstaniem — Pawła Muchanowa i wspomnianego już prezesa teatru, policmajstra Ignacego Abramowicza. Cenzurę teatralną po Muchanowie objął sam Aleksander Wielopolski. Żarliwy miłośnik teatru, włączał scenę w program swoich reform oświatowo-wychowawczych i obywatelskich [8]. Wydawało by się, że znakomicie wyposażony teatr, posiadający tak świetny zespół, zacznie przy sprzyjających warunkach szybko rozkwitać. Jednak okazało się, że nawet w ciągu tego krótkiego okresu „odwilży", po trzydziestu latach wyjałowienia repertuaru, teatr nie miał do ofiarowania nic — na miarę rozgrywających się w stolicy historycznych wypadków. Z patriotycznego repertuaru podczas gorących lat powstaniowych w operze wystawiono wprawdzie: *Hrabinę*, *Jawnutę*, *Verbum nobile*, *Zamek na Czorsztynie*, *Halkę*, *Wilhelma Tella*; natomiast w teatrze dramatycznym zaledwie: *List żelazny* (1 raz), *Burgrafów*, *Werbel domowy*, *Miód kasztelański* i *Barbarę Zapolską* (1 raz), poza tym grywano wytrwale bluetki francuskie, farsy niemieckie i melodramaty.

Zamknięcie Uniwersytetu, brak inspirującego ośrodka humanistycznej kultury, martwota prasy — wytworzyły atmosferę bezruchu i zaniku inicjatywy. Przyczyny głębsze tkwiły w politycznych dyrektywach, których ramieniem działającym bezpośrednio i perspektywicznie była cenzura — spadek epoki Paskiewiczowskiej. Przerwała ona skutecznie na długi czas najcenniejszą dla duchowego życia narodu i sztuki ciągłość tradycji związanej z bieżącym życiem społeczeństwa, formującej świadomość społeczną, jaką potrafił ukształtować niegdyś narodowy teatr Wojciecha Bogusławskiego w epoce Sejmu Czteroletniego i w pruskiej Warszawie. Ta tłumiona dziesiątkami lat przez cenzurę tradycja została z biegiem czasu zastąpiona przez ciasny tradycjonalizm. W „oryginalnych", nawiązujących do narodowej przeszłości nielicznych sztukach, demagogiczny frazes, tania egzaltacja będzie namiastką romantycznego patriotyzmu. W widowiskach popularnych, tak wysoko cenionych przez Bogusławskiego, dawny dowcip, żywość, aktualność i koloryt zastąpi żenująca naiwność, wulgarność i prostactwo. W powodzi salonowej mieszczańskiej komedii francuskiej oraz niemieckiej trzeciorzędnej farsy z rzadka trafiały się bardziej wartościowe pozycje.

Do trwałych zdobyczy okresu przełomu należy wejście Moniuszki do repertuaru operowego, otwarcie warszawskiego Instytutu Muzycznego i założenie warszawskiej Szkoły Głównej. Szkoła Główna mimo swego siedmioletniego zaledwie (1862 - 1869) istnienia stworzyła najcenniejszą kadrę inteligencji twórczej. Spośród jej słuchaczy rekrutowali się przyszli

pisarze, krytycy, działacze teatralni, wreszcie najbardziej oświecona publiczność.

W roku 1861 Wielopolski uniezależnił częściowo cenzurę teatralną i prasową od stałej kontroli Petersburga. Fala najostrzejszych represji, w latach powstania i pacyfikacji Berga, nie ominęła teatru. W tych dramatycznych dniach cenzura działała ze szczególną ostrością. Moniuszko, uznany już na Zachodzie i w Rosji za pierwszego operowego kompozytora Słowiańszczyzny, wystawił swe szczytowe dzieło *Straszny dwór* w Teatrze Wielkim zaledwie trzy razy. Starannie okrojona przez Komitet opera nie ukazała się już więcej na scenie za życia kompozytora.

W roku 1864 wprowadzono stałe włoskie sezony zimowe w operze, w r. 1865 artyści polskiej opery dostali zbiorową dymisję. Przyszła ona w momencie szczęśliwie zapoczątkowanego przez Moniuszkę rozwoju polskiej opery i wyjątkowego urodzaju talentów śpiewaczych. Rozproszenie polskiego zespołu stało się zaczątkiem wieloletniego procesu emigracji polskich gwiazd operowych. Pozostał repertuar kosmopolityczny śpiewany w obcych językach i obcy, nie zawsze najlepsi, śpiewacy. Jedyną i niezaprzeczalną korzyścią tego układu był stosunkowo wysoki, europejski poziom włoskiego i francuskiego repertuaru, w który cenzura na ogół nie ingerowała. Nad polskim repertuarem dramatycznym operowym i baletowym rozciągnęła natomiast rygorystyczną kontrolę.

W burzliwych latach 1863 - 1865 dyrektorem cenzury na całe Królestwo został mianowany osobiście przez cara redaktor rządowego „Dziennika Powszechnego", Mikołaj Pawliszczew. Do niego należał nadzór nad wydawnictwami książkowymi, prasą periodyczną i teatrem, którym zajmował się zresztą osobiście do r. 1871. Z wyjątkową zaciekłością tropił i tępił wszelkie ślady i aluzje do historycznej przeszłości „w słowie, w piśmie, na scenie i w życiu publicznym". Miał znakomicie zorganizowany aparat pomocniczy oraz na swoich usługach policję i żandarmerię we wszystkich guberniach Królestwa. Nadzór nad prasą codzienną, wydawnictwami książkowymi, drukarniami, kolportażem pełnił generał-policmajster warszawski. W r. 1867 zlikwidowano Komisję Rządową Oświecenia Publicznego. Jej funkcję w odpowiednio ograniczonym zakresie przejął Warszawski Okręg Naukowy. Do kuratora Okręgu należała również kontrola rękopisów i wydawnictw zagranicznych.

*

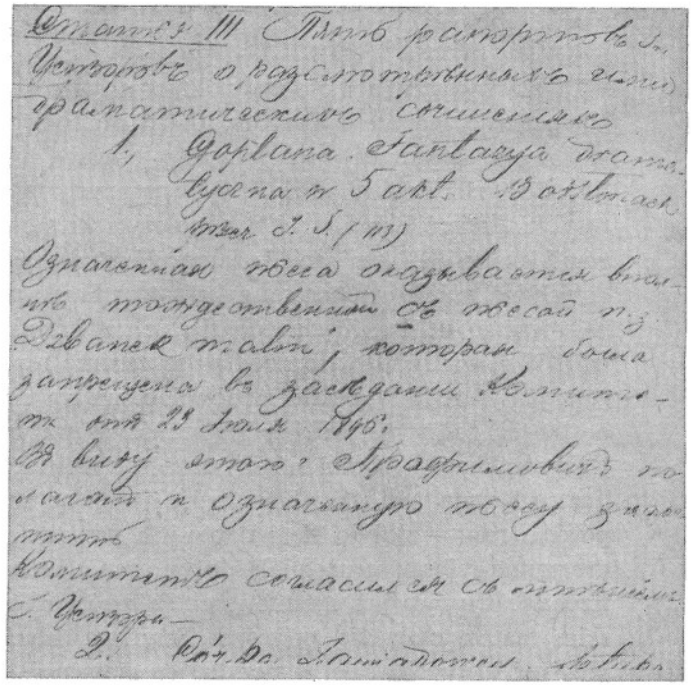
Tak więc u progu nowoczesności — gruntownych przemian politycznych, społecznych i obyczajowych — teatr warszawski był instytucją okaleczoną, niepełnoprawną, pozbawioną samodzielności zarówno w zakresie

organizacji, jak i możliwości repertuarowych i inscenizacyjnych. Pod ścisłą kontrolą policji i cenzury otrzymywał okresowe, a nawet jednorazowe zezwolenia, które trzeba było ponawiać przed każdym spektaklem. Ta praktyka utrzyma się do r. 1915. Zagrożenie nie tylko poziomu artystycznego i kierunku, ale samej egzystencji teatru wydawało się sprawą nieuchronną. Do dziś przed jego historykiem stoi nie rozwiązane pytanie: jak się to stało, że po r. 1865, w dobie programowej polityki wykorzeniania polskości, pozostawiono w środku stolicy scenę chlubiącą się stuletnimi już przecież tradycjami? Z jej możliwościami oddziaływania o ileż bardziej intensywnego i bezpośredniego niż literatura i prasa?

Wydaje się, że historia cenzury teatralnej od czasów Nowosilcowa, później Paskiewicza i ich następców pozwala z dużym prawdopodobieństwem postawić hipotezę, iż zezwalano oficjalnie na istnienie teatru również i ze względów propagandowych; można go było przecież wykorzystywać jako efektowny szyld fasadowego liberalizmu, granice tego „liberalizmu" wytyczały przecież ostatecznie komitety cenzury (przedłużenie osi: Dwór — petersburskie ministeria Oświaty i Spraw Wewnętrznych), władza namiestnika, po r. 1874 warszawskiego generał-gubernatora, wreszcie — policja i żandarmeria. Tak ze wszystkich stron nadzorowany teatr nie przedstawiał niebezpieczeństwa na przyszłość. Nie mniej ważnym argumentem na korzyść dalszej egzystencji sceny było zapewnienie wentyla bezpieczeństwa dla burzliwych nastrojów miasta tak namiętnie przywiązanego do teatru. Poza tym kolejni namiestnicy, od r. 1874 generał-gubernatorzy, piastujący z urzędu patronat nad sceną warszawską, wreszcie liczni oficerowie warszawskiego garnizonu — jak wszyscy Rosjanie zapaleni miłośnicy teatru, opery, a zwłaszcza baletu — chętnie wchodzili w rolę „mecenasów". Mogli mieć tu na miejscu namiastkę Paryża, a wreszcie Moskwy i Petersburga.

Wynaradawianie teatru odbywało się zatem bez rozgłosu i jawnego gwałtu, ale w skutecznej formie. Pilnie strzeżony przez cenzurę, nie mógł być groźny dla rządowego programu. W r. 1867 wprowadzono język rosyjski do administracji, w r. 1868 do szkolnictwa. Wielotorowość działania cenzury i aparatu kontrolnego wydawała się jednak nadmierna nawet samym władzom carskim. Do Warszawy przybyli z Petersburga doświadczeni i zasłużeni cenzorzy — Fuchs i Szreyer — dla przeprowadzenia reorganizacji cenzury w duchu reform Komitetu Urządzającego. Zatwierdzony w 1869 r. przez cara nowy Warszawski Komitet Cenzury, pozostający do r. 1874 pod zwierzchnictwem namiestnika, potem — generał-gubernatora warszawskiego, skupiał praktycznie w swym ręku nadzór nad publicznym

95. Fragment protokołu Warsz. Kom. Cenzury z r. 1896. Zakaz wystawienia *Goplany* objętej uprzednio zakazem jako *Dzbanek malin*



i duchowym życiem kraju. Podporządkowany bezpośrednio Głównemu Zarządowi do Spraw Druku przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, Warszawski Komitet Cenzury uzyskał w całym Królestwie — w Warszawie i na prowincji — władzę nieograniczoną. Każdy wyraz czy zdanie „zawierające myśl logiczną", zarówno wygłoszone, jak publikowane, wymagało aprobaty cenzury: prasa, druki ulotne, wydawnictwa książkowe, przedmioty sztuki, obrazy, ryciny, rzeźby, emblematy, szyldy, przemówienia okolicznościowe, programy uroczystości rocznicowych, aż do nekrologów i napisów nagrobkowych włącznie. Nad teatrem rozciągnięto jeszcze surowszą niż dotąd kontrolę. Specjalna instrukcja nowej ustawy określała stosunki i zakres funkcji poszczególnych czynników, by oznaczyć sposób stałej współpracy inspektorów z miejscowymi władzami policyjnymi. Równało się to oddaniu pod władzę policji i żandarmerii zarówno teatrów prowincjonalnych, jak zespołów wędrownych, które spełniały w jakimś sensie rolę łącznika w polskim trójzaborowym życiu teatralnym. W protokołach posiedzeń komitetów pojawiają się coraz częściej konfidencjonalne raporty policji, która w gubernialnych komitetach, powiatach i gminach współpracowała ściśle z cenzurą.

Dalsze wydarzenia i procesy polityczne rozszerzyły i umocniły jeszcze kompetencje Komitetu Cenzury, dając mu nieograniczone praktycznie możliwości ingerencji w organizację oświaty, piśmiennictwa, kultury. W r. 1869 zlikwidowano Szkołę Główną przekształcając ją w Uniwersytet rosyjski. Śmierć Berga w 1874 r. położyła kres ostatnim pozorom autonomii Królestwa. Nominacje kuratora Warszawskiego Okręgu Naukowego Apuchtina w 1879 r. i generał-gubernatora Hurki w 1883 r. otworzyły erę najsroższego ucisku. Wydawało się, że zaostrzenie przepisów Komitetu w 1886 r. wprowadzające dodatkowo cenzurę represyjną nie mogło pogorszyć sytuacji. W prasie rządowej odzywały się coraz częściej apele o otwarcie sceny rosyjskiej w Warszawie. W warunkach szybko postępującej rusyfikacji fakt taki mógłby oznaczać zapowiedź końca wegetującego Teatru Rozmaitości. Że wbrew logice osaczających go przeciwności teatr polski ocalał — złożyło się na to wiele przyczyn. W pozytywistycznym programie reform scena miała do odegrania ważną rolę. Społeczna potrzeba teatru była już ugruntowana. Szczególnym przełomem w warszawskim teatrze stała się prezesura Sergiusza Muchanowa (1868 - 1880); przyjazd Modrzejewskiej w szczytowym momencie epoki gwiazd warszawskiej sceny. Twardy kurs popowstaniowy utrzymywał się jeszcze. Niemniej nacisk przeobrażeń politycznych i socjalnych w całym ówczesnym świecie powodował nieodwracalne już procesy liberalizacji. Królestwo, leżące na skrzyżowaniu dróg, coraz trudniej było utrzymać w dawnej izolacji. Wchodzili w życie dawni wychowankowie Szkoły Głównej, proletariat miejski, powstawała nowa publiczność. Teatr powoli wstępował w nurt przemian.

Szybki rozwój prasy, krytyki oraz postępujący wzrost oświaty podnosiły stopniowo poziom kultury teatralnej i świadomość jej narodowej i społecznej roli. Coraz częstsze kontakty z rozwijającymi się szybko teatrami galicyjskimi, konfrontacje ze scenami Zachodu, dawały możność porównań i osądów. Ingerencje Warszawskiego Komitetu Cenzury nawet w latach największego ucisku zaczęły już wywoływać w społeczeństwie instynkt obrony, uczyły umiejętnej taktyki, budziły żądzę odwetu i walki; walki o egzystencję zagrożonej kultury i o podstawowe racje obywatelskie. Pisarze, publicyści, krytycy zdołali w tych latach wykształcić osobliwą stylistykę „ezopowego języka" niedomówień, aluzyjności, symboliki — kamuflażu dla niecenzuralnych politycznie myśli, haseł, pojęć. Stawały się one z biegiem czasu zwrotami umownymi. Ale również cenzorzy docho-

dzili szybko do wprawy w odczytywaniu tych zaszyfrowań. Jest sprawą zrozumiałą, jak owe praktyki i klimat tych czasów musiały wpływać na teatr — instytucję, która stanowi szczególnie czuły sprawdzian kultury epoki i jej świadomości zbiorowej. Lojalni, pracowici i gorliwi urzędnicy w Prymasowskim, potem w Brühlowskim Pałacu, wreszcie na Miodowej 13, ze specjalną energią i dociekliwością przetrzebiali dramaturgię polską i obcą. Decydowali o wystawie, inscenizacji i kostiumach. Dawne wzorcowe schematy Metternicha, Nowosilcowa, Benckendorfa i Bacha krzyżowały się i sumowały. Wywodziły się z nich wielorakie kluczowe linie politycznego kursu.

W latach sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych tępiono przede wszystkim tendencje patriotyczne i wspomnienia narodowej przeszłości. Od połowy lat siedemdziesiątych, zwłaszcza od momentu organizacji pierwszych socjalistycznych ugrupowań w Warszawie, w problematykę narodową zaczyna się coraz silniej wplatać społeczna. Wzrastające kontakty z potężniejącymi siłami wyzwoleńczymi w Rosji przesunęły czujność cenzury na problemy „liberalizmu, wywrotowości i komunizmu". Wewnętrzne instrukcje Komitetu, rozszerzane w miarę pojawiania się nowych wydarzeń i procesów, były pod koniec okresu interpretowane zupełnie dowolnie przez samych cenzorów. Do kluczowych kierunków dochodziły wciąż nowe, zgodnie z rytmem historycznych procesów.

Trudno dokonać ich usystematyzowania, choćby tylko ze względu na brak dostatecznej ilości dokumentów. Na podstawie pozostałych szesnastu tomów Protokołów posiedzeń Warszawskiego Komitetu Cenzury [9], relacji współczesnych, wspomnień, korespondencji i dokumentów uzyskanych z archiwów moskiewskich, można się pokusić o wstępną próbę.

U podstawy kryteriów, jakimi się kierowała cenzura warszawska, należałoby umieścić patriotyzm (najczęściej używany termin w protokołach — „duch patriotyczno-polski"). Miłość ojczyzny, poświęcenie, bohaterstwo, walka o wolność, „przywiązanie do ziemi rodzinnej", sugestywny opis ojczystego pejzażu, rytm narodowej melodii, tańca czy też ludowe kostiumy [10] — każdy z tych motywów dyskwalifikował dramat i przesuwał go na listę prohibitów. W tych kategoriach rozumowania i ocen Komitet nie dopuszczał na scenę utworów wielkiej dramaturgii polskiej i obcej, od starożytności po współczesność. Przesiewał starannie dramat popularny i podejrzane od czasów Bogusławskiego wodewile, „śpiewogry". Nie ograniczano się zresztą do problematyki ideowej, zawartej w tekście. Patriotyczne uczucia budzić mogło nie tylko słowo, ale i sceneria, dekoracje, koloryt obyczajowy, kostium, rekwizyt, piosenka, a nawet wstawka bale-

towa. Warszawska cenzura wyspecjalizowała się z biegiem lat w starannym odczytywaniu metafor i podtekstów, rzeczywistych i urojonych.

Już w 1833 r. generał-gubernator kijowski donosił m.in. Benckendorfowi o publikacji dalszego ciągu Mickiewiczowskich *Dziadów*, zawierających „wrogie i zuchwałe wyrażenia przeciw rządowi rosyjskiemu" [11]; w 1839 r. na indeksie znalazła się *Nieboska komedia*; w 1842 r. cenzor stwierdził, że anonimowy autor *Irydiona* ukazuje tylko spiski i „skryte zamachy na życie Gosudara [...] wpaja bunt przeciw gnębiącej zwierzchności" [12]; w 1847 r. cenzor wileński Muchin wydał zakaz w sprawie *Balladyny*, ponieważ utwór „przeniknięty jest duchem patriotyczno-polskim" [13]. Tym duchem „tchnęły" albo mogły go pobudzać sztuki, które z historią Polski, a często z problemem patriotyzmu, nie miały nic wspólnego. Zachowane częściowo Protokoły posiedzeń Warszawskiego Komitetu Cenzury podają tytuły dramatycznych prohibitów i motywację zakazów [14].

Rok 1867

*Graf Zriny* (walki chrześcijan z Turkami) — autor „w gorących wierszach ukazał miłość ojczyzny i święty obowiązek obywatelski ofiary życia za niepodległość i wiarę". — W Komitecie powstała dyskusja nad dopuszczeniem sztuki do druku w oddzielnej broszurze „z powodu bardzo silnie wyrażonego w niej patriotycznego charakteru".
*Równy wojewodzie* — „Treść dramatu nie przedstawia nic nagannego [...] jednakże autor przenosząc nas w epokę Kościuszki i ukazując obrazy polskiego bohaterstwa nadaje całemu utworowi charakter patriotyczny" — wydano więc zakaz dopuszczenia sztuki na scenę.
*Powódź* — usunąć czterowiersz Pola o Katarzynie II i generale Drewiczu.

Rok 1873

*Córka miecznika* — sceniczna adaptacja *Marii* Malczewskiego — „nie zawiera nic nagannego. Wszelako Namiestnik zabronił dawać w ludowych teatrach przedstawienia w polskich kostiumach". Decyzja Komitetu — „zezwolić na przedstawienie pod warunkiem zamiany polskich kostiumów na inne" (do przedstawienia w WTR nie doszło).
*Stary mąż* — bohater sztuki należał do buntu byłych wojsk polskich w 1830 r. By nie dopuścić do wzbudzenia w publiczności wspomnień o tamtych czasach, należy dokonać zmian w tekście; m.in. akcję z Warszawy przenieść do Kijowa, słowa „w kontuszu" zamienić na: „w surducie", usunąć wyraz „żółtobrzuszek" (aluzja do mundurów polskiej piechoty liniowej z roku 1830).

*Słowiczek* — „nie zawiera w sobie nic niewłaściwego. Pamiętając wszelako, że Władysław Bełza jest emigrantem, Komitet wydał zakaz przedstawienia".

*Makbet* — Komitet zdecydował zezwolić na przedstawienie pod warunkiem usunięcia wierszy o „zbrodniczym ucisku przywłaszczyciela tronu i zapowiedzi wyzwoleńczej walki w słowach Rossa i Caithnessa" (akt V, sc. 1). Nb. *Makbeta* Verdiego Warszawa słyszała w wykonaniu polskiej trupy operowej, w polskim przekładzie w r. 1849; tragedię Szekspira po włosku podczas gościnnych występów Adelajdy Ristori w l. 1858 i 1865, później Rossiego w l. 1877 i 1878. Polski zespół wystawił tragedię w całości i we fragmentach w l. 1815, 1816, 1825, 1829, 1830, 1878, 1879, 1880, 1884, 1891 [15].

*Grochowy wieniec* — „treść sztuki nie zawiera nic niecenzuralnego". Komitet zezwolił na przedstawienie pod warunkiem usunięcia polskich kostiumów — „konfederatka, kontusz, karabela i inne".

*List żelazny* — Komitet nie dopuścił tragedii na scenę ze względu na patriotyczną treść. Teatr uzyskał zezwolenie cenzury dopiero po rewolucji 1905 r.

*Szlachta czynszowa* — zezwolenie wydano pod warunkiem usunięcia słów: „ognia do nieprzyjaciela" etc.

*Don Carlos* — Komitet zezwolił wygłosić na publicznym odczycie fragmenty tragedii z wyjątkiem sceny, „gdzie Markiz Poza walczy przed królem Filipem o prawa i wolność Niderlandów i okrutnie uciskanego ludu hiszpańskiego".

*Francuz w tarapatach* — (komediowa adaptacja operowego libretta *Paziów królowej Marysieńki*, tytuł zmieniony specjalnie ze względu na warszawską cenzurę — bezskutecznie). Cenzor rozszyfrował prawdziwy tytuł opery i autora. Komitet nie zezwolił na jej przedstawienie, gdyż „akcja odbywa się na dworze króla Jana Sobieskiego, między dworskimi dygnitarzami, pośród których znajduje się Hetman Jabłonowski i Księżna Lubomirska".

*Nieszczęśliwi* — Komitet zezwolił pod warunkiem, żeby słowo „Polska" zamienić na „Warszawa", usunąć wyrazy „dobry patriota" etc.

*Twardowski* (balet) — „temat z pozoru niepodejrzany. Ale w rzeczywistości jest inaczej. Nie tylko widome przedstawienie plemion dawnej Polski, lecz również inne powody skłaniają cenzora do wniosku całkowicie odmiennego. Na scenie ukazuje się król polski, Zygmunt August, i cień jego żony, Barbary. Autor nazywa go w niemieckim tekście «Prinz», co wszakże w niczym nie polepsza sprawy. Łatwo sobie wyobrazić, jakie

wrażenie sprawiłaby na publiczności scena, w której król rzuca słowo «Barbaro!», i w ogóle wszystkie jego wystąpienia na scenie. Wrażenie to mogłoby wywołać manifestacje polityczne". Komitet, zgłosiwszy dodatkowe zastrzeżenia pod adresem polskiej oprawy baletu i regionalnych kostiumów byłej Rzeczypospolitej, nie zezwolił na przedstawienie. Dopiero w r. 1874 po gruntownych przeróbkach *Twardowski* rozpoczął swoją długoletnią karierę na scenie Teatru Wielkiego.

*Niema z Portici* — może być wystawiona w całości wyłącznie w inscenizacji dozwolonej przez cenzurę.

*Pozytywni* — Komitet „uznał za nieuniknione usunąć w sztuce jeszcze nieco miejsc zawierających w sobie aluzję do minionych wydarzeń [1863 rok — H. S.] i nadzieje na odzyskanie Polski, mogłyby one bowiem wywołać w publiczności niestosowny entuzjazm".

*Przeor paulinów* — Komitet nie zezwolił na przedstawienie sztuki „w świetle jej polsko-patriotycznej wymowy" — „Treścią tego utworu jest oblężenie miasta Częstochowy przez Szwedów w XVII w., przy czym wysławia się tu bohaterskie czyny Kordeckiego". Z tych samych względów nie grano sztuki *Zamorscy goście*.

Rok 1879

*Córka Rolanda* (akcja z epoki Karola Wielkiego) — Komitet odmówił zezwolenia ze względu na tezę dramatu, że „zdrada ojczyzny (narodowości) nigdy i niczym nie może być usprawiedliwiona".

*Hernani* — nie uzyskał zezwolenia: „uwzględniając, że naczelnym tematem tragedii jest spisek przeciw Cesarzowi Karolowi V i biorąc pod uwagę sytuację tutejszego kraju cenzor uznał, że dramat nie nadaje się na sceny miejscowych teatrów". Opera *Ernani* była śpiewana w Warszawie już od r. 1851. Sam dramat *Hernani* zezwolono wystawić Sarze Bernhardt podczas jej gościnnych występów w r. 1882.

*Wychowanka* — Komitet zezwolił na przedstawienie pod warunkiem usunięcia zwrotu „z Kozakami" (aluzja do pochodu Piotra Wielkiego nad Prutem), wzmianek o dawnych polskich urzędach i wyrażenia „pod polską strzechą".

*Barbara Radziwiłłówna* — Komitet udzielił zezwolenia pod warunkiem usunięcia stron, na których umieszczono tytuły dzieł zakazanych przez cenzurę.

*Równy wojewodzie* — nie dopuszczono do przedstawienia, gdyż „barwne obrazy rodzimego polskiego obyczaju pobudzają do rozlicznych wspomnień z szlacheckiego życia dawnej Rzeczypospolitej".

*Eldorado* — dozwolono pod warunkiem usunięcia w tytule słów: „napisane przez Józefa Cara".

Rok 1880

*Balladyna, Mindowe, Mazepa, Maria Stuart, Lilla Weneda, Książę Niezłomny* — „Wszystkie wyżej wymienione dramaty Słowackiego należy objąć zakazem publicznego rozpowszechniania". Chodziło tu również o niedopuszczenie popularnego taniego wydania w oddzielnych broszurowych książeczkach „dla ludu". (Biblioteka Mrówki).

Rok 1885

*Mazepa* (opera Münchheimera) — nie dano zezwolenia: „w operze przedstawiono niepodległą Polskę XVII stulecia, przy czym obrazy jej przeszłości zostały zilustrowane polskimi kostiumami".
*Powrót posła* — niedozwolony „z powodu polsko-patriotycznej tendencji".

Rok 1886

*Jadwiga* — „opera niniejsza winna być objęta zakazem na skutek polsko-patriotycznej tendencji".
*Pan Pasek* — sztuka nie uzyskała zezwolenia „z tej przyczyny, że jej inscenizacja ukazałaby w pełnych życia obrazach historię niepodległej Polski".
*Ogniem i mieczem* — z kilkakrotnych adaptacji scenicznych różnych autorów (m.in. B. Pobóg, Alfred Kruk) żadna nie uzyskała zezwolenia cenzury: „Uważając za niewłaściwe ukazywanie na deskach scenicznych w żywych obrazach dawnej niepodległej Polski z jej szlachtą i wojskiem, co może tylko wzbudzić w widzach uczucia gorącego patriotyzmu", Komitet zabronił przedstawienia utworu.
*Horsztyński* — „polsko-patriotyczny dramat z czasów Kościuszki. Główną postacią działającą jest Kossakowski, który za zaprzedaństwo Rosji został powieszony przez powstańców w Wilnie". Dramat objęto zakazem.

Rok 1888

*Bracia Lerche* — sztuka „napisana w polsko-patriotycznym duchu" nie uzyskała zezwolenia. Dodatkową przyczyną była tu również antypruska wymowa utworu.
*W Tatrach* — usunąć fragment „Giewont":

> Może są ładniejsze miejsca nad te skały śliskie,
> Lecz tu macie swoich ludzi i serca wam bliskie.

*Wyrodki* — „W Ziemi Dobrzyńskiej" zmienić na „W okolicach Dobrzynia"; usunąć: „każdemu wiadomo, że Sobieski był królem", „i na Sybir wysyłają", „pódziesz na Syber".
*Panna Barbara w Nieświeżu* — zakaz przedstawienia umotywowany tym, że „autor w swej krotochwili daje barwny obraz szlacheckiego życia w niepodległej Polsce".
*Odbijanego* — satyra na polską szlachtę XVIII stulecia. Należałoby tu jednak wykluczyć „Kozaków, jako postaci akcji zmieniwszy ich na mieszczan, sługi etc. Ponadto ze względu na polskie narodowe kostiumy przedstawić utwór W. Rapackiego do łaskawego rozpatrzenia JW Panu Warszawskiemu Generał-gubernatorowi [Hurce]. — Nb. Jego Wysokość nie uznał za możliwe dopuszczenie sztuki do przedstawienia".
*Dzika różyczka* — „w tym dramatycznym utworze przesiąkniętym patriotycznymi ideałami, autor przywodzi na pamięć wspomnienia powstania 1863 roku. W świetle tak szkodliwego charakteru sztuki" uznano, że nie należy jej udostępniać publiczności.
*Antek* — „napisany w polsko-patriotycznym duchu" został objęty zakazem nie tylko przedstawienia, ale i druku.

Rok 1890

*Stare czasy* — „Autorka przedstawia obrazy z dawnego staroszlacheckiego życia w Polsce, odnoszą się one do panowania króla Jana Sobieskiego, gdy zbierał się do pochodu przeciw Turkom". Wprawdzie treść sztuki nie przedstawia nic przeciwnego Ustawie o Cenzurze, jednak by nie wzbudzać w widzach uczuć patriotycznych, objęto ją zakazem.
*Pod ojcowską strzechą* — cenzor objął zakazem „w świetle polsko-patriotycznej wymowy sztuki".
*Sto szaleństw* — cenzor zaproponował objąć sztukę zakazem przedstawienia ze względu na sytuację krajową.
*Hania* — sztuka może uzyskać zezwolenie, pod tym jednakże warunkiem, aby zwrot: „dla świętej ziemi" zastąpić słowami „dla roli".
*Piękna warszawianka* — autor ukazuje w tej sztuce „piękną warszawiankę" w osobie Marii, pełnej męstwa, dzielności i gotowości ofiary dla najwyższych celów w życiu. Pomocą Marii służy niejaki Maciej, były polski żołnierz, sługa jej dziada, byłego pułkownika wojsk polskich. Przewodnia idea sztuki polega na tym, że osoby z otoczenia Marii powinny naśladować ją jako wzór cnót i być zawsze w gotowości do wszelkiego rodzaju ofiary. W świetle takiej polsko-tendencyjnej (tak!) wymowy, cenzor zaproponował objąć sztukę zakazem przedstawienia na scenie.

*Wujaszek* — dozwolony do przedstawienia pod warunkiem, by słowo „polską" zamienić na „słowiańską".

*Dom podrzutków* — uzyskał zezwolenie pod warunkiem wielu usunięć i przeróbek. M.in.: tytuł sztuki *Dom podrzutków* zmienić na *Dom dziecka*, akcję z Warszawy przenieść do Krakowa i jego okolic, usunąć wiele ustępów w całym tekście.

*Baron Hoch* — „Pan Cenzor zwraca uwagę, że treść sztuki dotyczy eksploatacji własności ziemskiej za pośrednictwem Komisji Kolonizacyjnej w Wielkim Księstwie Poznańskim. Autor przedstawia ponurą sytuację szlachty polskiej na tych ziemiach. Ponieważ zagadnienie związane jest z przyczynami natury politycznej, przeto ze względu na miejscową sytuację Pan Cenzor uznał za słuszne zabronić przedstawienia".

*Pierwsza lepsza* — cenzor zezwolił na przedstawienie komedii pod warunkiem usunięcia słowa „Żmudzi".

*Fircyk w zalotach* — omówiony w tekście książki, s. 65.

*Werbel domowy* — w komedii ukazuje się na scenie wojak, który w pewnych scenach uczy występujących w sztuce chłopów, jak ruszać do ataku w czasie bitwy. Z powodu tendencyjności tej komedii cenzor zaproponował objąć ją zakazem przedstawienia.

*Jasełka* — obrazki dramatyczne ludowe ze śpiewami, tańcami i muzyką. Werdykt cenzora wzmocniony był następującym argumentem: „W świetle artykułów Ustawy o Cenzurze zabraniającej publikacji utworów, w których podburza się jedno środowisko społeczne przeciw drugiemu [tak!], Pan Iwanowski [cenzor] uznał za słuszne rękopis niniejszy objąć zakazem".

*

Równie zaciekle jak tendencje i myśli „polsko-patriotyczne" tępione były idee wywrotowe. Pojęciem tym cenzura obejmowała nawet najlżejsze aluzje do sytuacji politycznej czy ustroju społecznego, zamachów, buntów przeciw prawowitej władzy „gdziekolwiek na świecie", a także „niebezpieczne dla obywatelskiego spokoju" opisy krzywdy, wyzysku, nędzy. W tej kategorii utworów znajdowały się zarówno fragmenty oper Verdiego, dramaty Büchnera, Słowackiego, Ibsena, większość dramaturgii rosyjskiej, jak również bardzo ckliwe i nieporadne, choć podyktowane „szlachetnymi intencjami" obrazy biedy robotniczych przedmieść i pouwłaszczeniowej wsi. Nie tolerowano również sztuk, których tematem były nadużycia władzy i urzędników.

Rok 1873

*Karpaccy górale* — „Władze państwowe skazują prostego człowieka za przestępstwo, do którego nakłonili go w sposób bezprawny agenci tejże władzy. I mimo że akcja niniejszej sztuki odbywa się we wsi Galicyjskiej [cenzor] sądzi, że wobec wyjątkowego stanu tutejszego kraju bardziej właściwe będzie zabronić przedstawienia tego dramatu", zwłaszcza że antreprener Anastazy Trapszo zamierzał wystawić go w teatrzyku ogródkowym „dla prostego narodu".

Rok 1885

*Sozialisten* — na scenie lud walczy o swoje prawa. Autor rozwija tu skrajne poglądy znamienne „dla socjalistycznych teorii najnowszych czasów". W świetle powyższego sztuka została objęta zakazem.

Rok 1886

*Nihiliści* — komedia nie została dopuszczona na scenę „po pierwsze ze względu na sam tytuł, po drugie z uwagi na treść, gdyż w sztuce ośmiesza się tajną policję".
*U wrót nędzy* — rodzina pozbawionego pracy robotnika umiera głodową śmiercią; bogaty młodzieniec proponuje żonie nędzarza uratowanie familii pod warunkiem, iż zostanie ona jego kochanką; nieszczęsna przystaje, po czym odbiera sobie życie. „W świetle drastycznie jaskrawego obrazu nędzy jako też cynizmu bogacza wobec ubóstwa" utwór został objęty zakazem.

Rok 1888

*Obraz z życia rzemieślniczego* — przedstawia „w ciemnych barwach" sytuację środowiska robotniczego (nędza, wyzysk, lombard, lichwa itp.). Pewien robotnik wygrywa na loterii i ofiarowuje 500 rubli na fundację rzemieślniczej szkoły i tyleż na resursę robotniczą. Tym jaskrawiej ujawnia się nikczemność fabrykanta. „W świetle powyższego, mimo że sztuka kończy się tryumfem cnoty, to jednak ze względu na swą szkodliwą socjalną tendencję" nie została dopuszczona na scenę.
*Walka* albo *Walka o córkę* — Niemiec Deutschsprecher wyzyskuje robotników. Chcąc zdobyć młodą córkę jednego z nich, popełnia szereg nadużyć i gwałtów. Cenzura uznała, że „nie jest możliwe, aby sztuka podobnej treści mogła być dopuszczona na scenę".

*Oko w oko* — demaskuje fałszywą filantropię modnego ludomaństwa i demagogii w ziemiańskiej rodzinie. Mimo oczywistej „satyry na [rzekomą] polską szlachecką ludowość", sztuka, „w świetle faktycznego istnienia tegoż problemu, na którym treść jest osnuta", nie uzyskała dostępu do sceny.

Rok 1889

*Kopalnia „Szyb wielki"* — ukazuje „w sposób wszechstronny ciężkie życie fabrycznych robotników w Królestwie Polskim. Z reguły pozbawiani są kawałka chleba, a trud ich jest stale eksploatowany przez fabrykantów Niemców". — „Drastyczna treść" sztuki zamknęła jej dostęp do sceny.
*Na ruinach* — treścią sztuki jest „walka kapitału z pracą". Nieludzki wyzysk fabrykanta Werkira wywołuje bunt wśród robotników. Zrzeszeni pod kierownictwem uświadomionego towarzysza — Sokolnickiego przeciwdziałają z sukcesem nadużyciom Werkira. „Uznając szkodliwość utworu ze względu na socjalną problematykę", cenzura zabroniła jej wystawienia.
*Ziarna i plewy* — nędza, krzywda, głód, zacofanie spychają wielu rzemieślników na dno (złodziejstwo, prostytucja, włóczęgostwo). Postępowy działacz robotniczy Rogowski po fabrycznej praktyce za granicą unowocześnia warsztaty i organizuje zrzeszenia robotników. „Autor ukazuje zagadnienie socjalnej sytuacji środowiska rzemieślniczego w Warszawie i propaguje idee zagrażające społecznemu spokojowi w stolicy". Sztuka mimo kilkakrotnych przeróbek nie dostała się na scenę.
*Hanka (Anka)* — autor przeciwstawia sobie dwie warstwy: idealną, doskonałą pod każdym względem — robotniczą, z drugiej zaś strony ziemiańską — „rozsadnik wszelkiej niegodziwości". Walka tych dwu środowisk kończy się zwycięstwem klasy robotniczej. „Ludność tej sfery oglądając ziemian w podobnego rodzaju akcji może powziąć nienawistne uczucia", przeto stosując się do artykułu 96 Ustawy o Cenzurze, zabroniono przedstawienia sztuki.
*Firdussi* — ukazując walkę starych idei tradycyjnego patriotyzmu z nowymi, liberalnymi, autor chciał w dramacie przedstawić swoją własną ojczyznę Polskę, gdzie w obecnej epoce toczy się taka sama walka idei. W świetle tendencyjności rzeczonego utworu cenzura nie dopuściła go na scenę.
*Dantons Tod* — autor (Büchner), określony przez cenzurę jako „znany wywrotowiec", przedstawia obrazy rewolucji francuskiej. Zbyt często używa wulgarnego i bluźnierczego języka. Z tej więc przyczyny cenzura objęła sztukę zakazem.
*Walka o byt* — może być wystawiona pod warunkiem usunięcia zwrotów,

w których tłumaczy się teorię walki o byt w zestawieniu z teorią Darwina, jak „silny niszczy słabego".

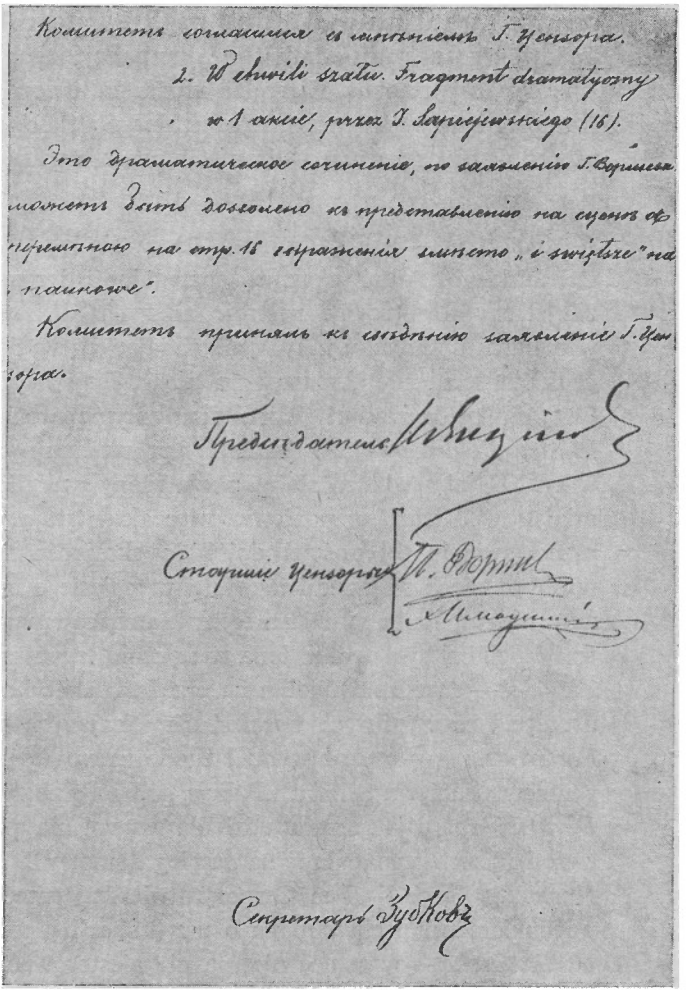
*Leśniczy z Düsterwaldu* — Leśniczy Krystian Ulrych w następstwie różnych intryg został pozbawiony posady. Występują tu wątki prześladowania, krzywdy, zemsty, samobójstwa etc. „Pomimo że opisany fakt ma miejsce w Niemczech, to jednak w świetle tego, że przykład podobnej samowoli może się wydarzyć i na tutejszym gruncie", cenzura uświadamiając sobie wielce szkodliwą wymowę sztuki nie dopuściła jej na scenę.

*

Wzrost potęgi wielkich mocarstw u schyłku w. XIX zbiegał się z nasileniem ruchów socjalnych. Postępujący szybko rozwój parlamentaryzmu i międzynarodowych instytucji obrony praw człowieka (m.in. konwencje haskie) zobowiązywał do ich respektowania najbardziej autokratycznych monarchów. Oni sami i ich doradcy, kierując się może nie tyle humanitaryzmem, ile rozsądkiem dyktowaną racją stanu, przeprowadzali bardzo powoli, ale sukcesywnie reformy zwiększające udział obywateli w życiu parlamentarnym i publicznym. W Rosji car sprawujący władzę absolutną, będący przy tym głową autokefalicznego Kościoła, stanowił widomy symbol „feudalizmu azjatyckiego". Konieczność reform uznał jeszcze w początkach swego panowania Aleksander II. Jego dwaj następcy — ostatni władcy carskiej Rosji — mieli już zbyt ograniczone horyzonty historycznego myślenia, żeby pojąć nieuchronny proces zmian politycznych i społecznych, jak i zdać sobie sprawę z gwałtownych fermentów rozsadzających wielkie mocarstwo od wewnątrz. Ostatnim carom, kamaryli dworskiej i nadmiernie rozrastającej się administracji najsilniejszą gwarancją potęgi imperium wydawało się utrzymanie *status quo*, niewzruszalności systemu i religijnej czci dla hierarchii — od głowy państwa i dworu poprzez członków rządu, armię, urzędy, aż do żandarma i policjanta. Na straży tego uświęconego układu stały między innymi Komitety Cenzury.

W samym Imperium Rosyjskim czasy Pugaczowa, Stienki Razina i licznych rokoszów były z dramatu dokładnie „wyświecone". Niechętnie, z „omówieniami", pisali o nich historycy, gdyż przypominały krwawe obrazy dziejów ojczystych i „obrażały godność narodową". Ta czujność obowiązywała zarówno wydawnictwa książkowe, jak i fachowe czasopiśmiennictwo historyczne. Rygory Komitetu nie ograniczały się tylko do historii Rosji. Słynny cenzor Mechelin usuwał nawet z dziejów starożytnej Grecji i Rzymu imiona wielkich republikanów, żeby uniknąć alegorii i porównań. Jeżeli w samej Rosji obowiązywał ślepy kult „imion władzy",

96. Końcowy fragment protokołu Warsz. Kom. Cenzury z r. 1889, zezwalającego na wystawienie sztuki J. Sapiejewskiego *W chwili szału* pod warunkiem zamiany słów „i świętsze" na „naukowe"



to zrozumiałe, że w podbitej Polsce naruszanie tego kultu nie mogło być w żadnym wypadku dopuszczalne, nawet w postaci metafory biblijnej, mitologicznej czy przypowiastki filozoficznej. I tu kryła się jeszcze jedna groźba dla dramatu. Pod pojęcie antymonarchizmu, buntu przeciw prawowitej władzy, można było przecież podciągnąć ideowe treści największych arcydzieł dramaturgii. Warszawski Komitet Cenzury sprawował więc z natury swej funkcji również święty obowiązek ochrony czci i autorytetu Monarchii i wszelkiej zwierzchności w sposób tyleż fanatyczny, co absurdalny — pod nadzorem i patronatem generał-gubernatora Hurki (który

sam rozstrzygał sprawy większej wagi), kuratora Apuchtina i całego rozbudowanego aparatu administracyjno-policyjnego.

Ściśle przestrzegana hierarchia monarsza, dworska, wojskowa i administracyjna była uważana za nienaruszalną podstawę ładu społecznego i bezwzględnie przez cenzurę w dramacie przestrzegana.

Rok 1873

*Hrabia Horn* — akcja dramatu toczy się we Francji czasów regenta Orleańskiego. Autor ukazuje „sprzedajność i rozpustę dworu, z drugiej zaś strony rewolucyjne nastroje niższych klas narodu, ujawniające się w buntach ulicznych i innych nie nadających się do druku scenach". Tragedii na scenę nie dopuszczono ze względu na jej rolę demaskatorską (w stosunku do rządu i dworu) oraz antymonarchiczną wymowę.

*Marion Delorme* — „Do dramatu wprowadzony jest francuski król Ludwik XIII jako władca słaby, pozbawiony energii i woli, w pełni uległy ministrowi Richelieu; ponieważ więc aktor grający rolę króla może przy przedstawieniu tej postaci dojść do skrajności i tym samym obudzić w obywatelach naganne i niewłaściwe pojęcie o monarszej władzy", cenzura nie dopuściła sztuki na sceny teatrzyków ogródkowych. Nb. w Teatrze Wielkim była wystawiona w styczniu tegoż roku.

*Złodziej* — cenzura zezwoliła na przedstawienie komedii „pod warunkiem usunięcia uszczypliwych wyrażeń ośmieszających policję".

*Parterre-Loge* — cenzor wyraził zgodę na wystawienie komedii, pod warunkiem usunięcia zdania: „Policja godzi się zbyt chętnie".

*Der Hausspion* — cenzura udzieliła zezwolenia pod warunkiem zmiany zwrotu: „szpieg policyjny" na „szpieg domowy".

*Nowa La Farge* — „Pan Cenzor zatwierdził przedstawienie komedii pod warunkiem usunięcia kupletu o urzędnikach łapownikach".

*U Bismarcka* — w sztuce nie ma nic niestosownego. Cenzor zezwolił na jej przedstawienie, pod tym wszakże warunkiem, żeby Bismarck nie był ukazywany na scenie w karykaturalnym świetle.

*Otello* — Komitet wydał zezwolenie pod warunkiem, że tytuł „Namiestnik" zostanie zastąpiony przez „Porucznik" lub „Pan Kassjo", aby usunąć jakąkolwiek aluzję do ówczesnego namiestnika, Teodora Berga.

*Intryga i miłość* — sztuka uzyskała zezwolenie pod warunkiem usunięcia niektórych miejsc o antymonarchicznej treści.

Rok 1879

*Camargo* — francuski osiemnastowieczny rozbójnik i uwodziciel, Mandrin, na każdym kroku oszukuje policję. Choć tłumacz przerobił sztukę i po-

mocnika ministra zmienił na wielmożę zakładającego się z ministrem, że złapie Mandrina, to jednak „Pan Cenzor uznał za niestosowne ukazywać na scenie policję w ośmieszających sytuacjach", przeto Komitet nie udzielił zezwolenia na przedstawienie opery.
*Sen nocy letniej* — uzyskał zezwolenie pod warunkiem usunięcia zwrotów: „o okrucieństwie władców" oraz słów Demetriusza, że „ściany mają uszy".
*Zimowa opowieść* — w sztuce „podważa się w niestosowny sposób zasadę monarchicznej władzy", przeto nie można dopuścić do jej przedstawienia.
*Antoniusz i Kleopatra* — udzielono zezwolenia pod warunkiem usunięcia miejsc niemoralnych i świadczących o słabości charakteru władcy.
*Kapryśna* — „W komedii tej rosyjski pułkownik przedstawiony został w karykaturalnym świetle" — nie uzyskała więc zezwolenia.

Rok 1886

*Przygoda flamandzka* (*Don Pedro*) — przeróbka opery Lortzinga *Car und Zimmermann* — opisuje przygody Piotra Wielkiego pracującego w stoczni holenderskiej w charakterze prostego cieśli. Posłowie angielski i francuski usiłując dotrzeć do osoby władcy, popełniają ciągłe pomyłki, z czego wynika szereg komediowych nieporozumień. „Licząc się z sytuacją tutejszego kraju, tudzież zważywszy na okoliczność, że na scenie ukazuje się Rosyjski Imperator Piotr I (chociaż incognito), Komitet uznał, że należy zakazać przedstawienia sztuki".
*Hrabina Cosel* — „Królewska osobistość w postaci króla polskiego Augusta przedstawiona została tu wyłącznie w niepociągającym świetle; osobiście zaś August okazuje się człowiekiem bez charakteru, czułym na wdzięki każdej powabnej kobiety, przy czym dworzanie czynią z nim, co tylko chcą. Ukazywanie przedstawiciela monarszej władzy w czarnych barwach byłoby niewłaściwe. Ponadto Pan Cenzor uznał za swoją powinność uświadomić, że pojawienie się polskiego króla na scenie uważa za bardzo niestosowne, ponieważ widok jego mógłby tylko wzbudzić w publiczności historyczne wspomnienia o dawnej niepodległej Polsce". Sztuka miała być przedstawiona w teatrze ogródkowym.

*

Wychowanie społeczeństwa w duchu państwowej rygorystycznej prawomyślności kładło silny nacisk na sprawy religii i moralności. Jak zawsze w podobnych wypadkach, tym terminem obejmowano wiele pojęć w jednym systemie wychowawczym: żyć przykładnie według niewzruszonych przykazań własnej religii, prawowitej władzy, obyczajności, przede wszyst-

kim „nie analizować, nie roztrząsać" wiekami utrwalonych praw i nakazów, nie myśleć za wiele, nie filozofować. Niezgodne z tymi zasadami okazały się m.in. sztuki:

Rok 1873

*Mazepa* — cenzor udzielił zezwolenia na przedstawienie pod warunkiem usunięcia „bluźnierczego" zwrotu Pazia:

> Dwie istoty, cierpiące bez jęku, bez głosu,
> Ciche, co mając serca od Chrystusa krwawsze [...]

Rok 1879

*Beatryks Cenci* — „W najwyższym stopniu uwłacza moralności". W świetle powyższego cenzura zabroniła publikacji sztuki, nie bacząc na to, że utwór ten był już zamieszczony w „Przeglądzie Tygodniowym".

Rok 1886

*Tragedia ludzkości* — udramatyzowany poemat historiozoficzny Imre Madacha. W 1885 r. cenzor motywował zakaz przedstawienia „ateistyczną i antychrześcijańską tendencją", w roku następnym „demokratyczną i antymonarchiczną wymową".
*Mojżesz* — dramat ten z okresu egipskiej niewoli narodu Izraela zawiera w sobie fakty sprzeczne z *Pismem świętym* Starego Zakonu. Z tej przyczyny pan Hurko zdecydował rękopis objąć zakazem.

Rok 1890

*Coeur Dame* — bohater utworu wpada w sieci uwodzicielki, hr. Tatiany Pawłowej. Tylko bystrość jego młodej żony ratuje go od występnej namiętności. Zestawienie rozwiązłej hrabiny z cnotliwą niemiecką małżonką trąci tendencyjnością, „byłoby więc niestosownym przedstawić ten Lustszpil na scenie niemieckiego teatru w granicach państwa rosyjskiego".

*

Osobne i bardzo specjalne kryteria stosował Warszawski Komitet do dramaturgii mniejszości narodowych. W ostatnich dziesiątkach stulecia zaznaczył się silny rozwój młodych kultur teatralnych i ożywiony ruch sceniczny na Ukrainie, Litwie, a także w środowiskach żydowskich, zwłaszcza osiadłych na pograniczu dwu zaborów — na Podolu rosyjskim i austriackim. Było dość paradoksalne, że te tendencje narodowościowe

podsycane głównie przez rząd austriacki w myśl starej zasady *divide et impera* rozszerzyły się i przerosły pierwotne zamierzenia inspiratorów. Powstało wówczas wiele zespołów litewskich, ukraińskich, białoruskich, żydowskich, pojawił się interesujący teatr Goldfadena. Udramatyzowane moralitety i przypowieści utrwalały obyczajowy koloryt i egzotykę kresowych miasteczek. Rodzajowe, pełne fantazji malownicze pejzażyki pozbawione były całkowicie politycznych treści. Inną grupę stanowiły przeznaczone dla tych zespołów sztuki Anczyca, Galasiewicza, Korzeniowskiego, Kraszewskiego, wreszcie dramatyczne adaptacje powieści i nowel Orzeszkowej. Miały one w imię obywatelskich celów dopomóc asymilacji i narodowej wspólnocie, zainicjowanej podczas powstania styczniowego. Warszawski Komitet, szczególnie uczulony na tego rodzaju zbliżenia, otaczał specjalną czujnością dramaty o tematyce białoruskiej, żydowskiej, litewskiej, nawet wówczas gdy były „politycznie obojętne". Sytuacja ta trwać będzie do wybuchu rewolucji październikowej w 1917 r. Zakazem objęto m.in. następujące sztuki:

Rok 1888

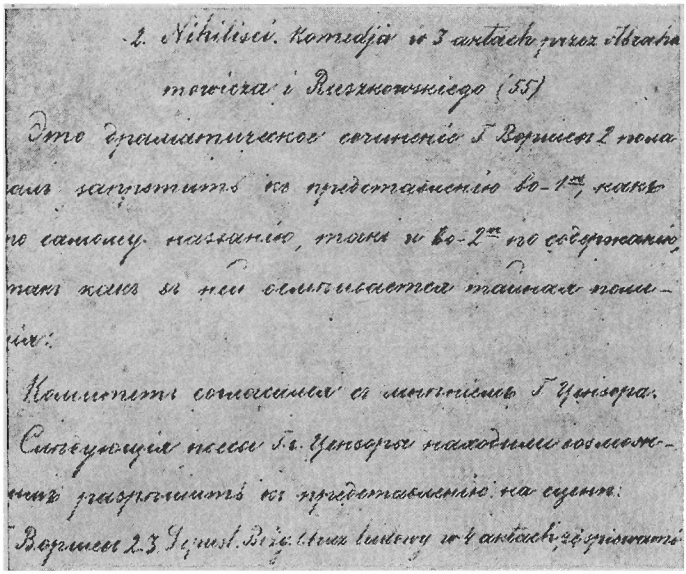
*Żydzi palermscy w XIV wieku* — cenzor stwierdził, że „ów dramatyczny utwór jest w wysokim stopniu tendencyjny, charakteryzuje on bowiem filozofię chrześcijańską interpretowaną przez Żydów i uznaje istnienie na świecie jedynego Boga dla wszystkich ludzi; zważywszy ponadto, że w sztuce tej naród żydowski przedstawia się w tak sympatycznym świetle i może wzbudzić w polskiej widowni współczucie i zrozumienie sytuacji", cenzor na podstawie 93 artykułu Ustawy o Cenzurze postanowił zakazać przedstawienia utworu.

Rok 1889

*Meir Ezofowicz* — „Autor propaguje asymilację Żydów z rodowitymi mieszkańcami kraju, w którym ciż spędzają życie". Uważając takową propagandę w świetle tutejszej sytuacji za wysoce niewskazaną, sztukę objęto zakazem.

*Kochan i Rawa* — „autor przedstawia związki króla Kazimierza z Żydówką Esterą i przyczyny, które skłoniły króla do udzielenia różnego rodzaju przywilejów dla Żydów w Polsce". Ze względu na miejscową sytuację zakazano przedstawienia sztuki.

*Eli Makower* — autor propaguje ideę asymilacji. Melodramatu do sceny nie dopuszczono.



97. Fragment protokołu. Warsz. Kom. Cenzury zakazuje wystawienia farsy A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego *Nihiliści* ze względu na tytuł oraz treść ośmieszającą tajną policję

*

Przytoczone tu fragmenty sprawozdań z posiedzeń Warszawskiego Komitetu Cenzury w latach 1863 - 1890 stanowią nikłą część całości. Z 27 roczników protokołów tego okresu pozostało tylko osiem. Według ustalonego porządku protokoły każdego posiedzenia Komitetu dzielą się zwykle co najmniej na 3, najwyżej na 7 części. W następnych latach były bardziej szczegółowe i rozszerzone. Posiedzenia odbywały się według następującego planu: w części pierwszej — omawiano publikacje zagraniczne oraz zagadnienia debitu dla dzieł drukowanych poza granicami cesarstwa; w drugiej — twórczość krajową przedkładaną Komitetowi w rękopisach oraz zezwolenia na druk; w trzeciej — twórczość dramatyczną, dopuszczenia do sceny; w czwartej — rękopisy i publikacje treści teologicznej, szkolnictwo, sprawy prasowe, administracyjne itp. W latach dziewięćdziesiątych, tym bardziej po 1905 r., ten porządek się zmieni. Protokoły poświęcały coraz więcej miejsca sprawom prasowym, relacjom z burzliwych wydarzeń politycznych i narastających „fermentów" społecznych.

Przedstawiając ten nikły ułamek teatralnej działalności Warszawskiego Komitetu Cenzury, chcieliśmy ukazać mechanizm działania aparatu instytucji, która miała tak silny i rozległy wpływ na losy teatru. W całej Europie zażywała złej sławy: „Süsse, heilige Zensur" — mawiano w Austrii i w Niemczech, gdzie dochodziło często do rozruchów przeciwko komite-

tom w ośrodkach uniwersyteckich; „Matka nasza cenzura" nazywał ją z wyszukaną czułością Moniuszko.

Cenzura przechodziła z biegiem czasu kolejne ewolucje. Istniała w zasadzie, zwłaszcza w początkach, ogólna tendencja, by do Komitetu wchodzili ludzie wykształceni, o określonych kompetencjach naukowych, specjalistycznych i odpowiednim poziomie ogólnej kultury. Od połowy lat siedemdziesiątych, w „epoce Hurki i Apuchtina", działalność Komitetu nabierała jednak stopniowo zdecydowanie policyjnego charakteru. Misja wykorzeniania „nierozsądnego patriotyzmu" i nieprawomyślności wymagała coraz częściej jednoznacznych kwalifikacji.

Ale teatr dzięki siedmioletniej owocnej działalności Modrzejewskiej i aktorów krakowskich, po dwunastoletnich rządach Sergiusza Muchanowa, był już instytucją dojrzałą. Autorzy, dyrekcje teatrów, reżyserzy, wreszcie sami aktorzy nauczyli się z biegiem czasu swoistej dialektyki wykorzystywania ubocznych możliwości, wymijania nakazów, zabiegów nie zawsze prostych, ale często skutecznych. *Hamleta* pomogła jakoby wprowadzić na scenę pani Kalergis, przekonawszy cenzora, że zabójstwa w tragedii są właściwie „sprawą rodzinną państwa Hamlet". Faktem jest, że długoletnie represje władz nauczyły ówczesne społeczeństwo strategii obrony.

W latach osiemdziesiątych teatr, dzięki wytrwałości, odwadze i szlachetnemu uporowi najwybitniejszych ówczesnych aktorów i reżyserów, miał już za sobą premiery Szekspira, Słowackiego, Ibsena. W połowie lat siedemdziesiątych hasła „pracy organicznej, pracy od podstaw" realizowała w teatrze komedia pozytywistyczna. Nieporadna i słaba artystycznie, naśladowała w początkach dość ślepo wzory francuskiej komedii Drugiego Cesarstwa. Propagowała rozwój przemysłu, handlu, urbanizacji, zdrowego rozsądku politycznego i uporządkowanego życia mieszczańskiego. Ten program nie groził przewrotem, dawał gwarancję spokoju. Cenzura nie miała na ogół powodu go atakować. Zaostrzała czujność przy próbach przełamania repertuarowego zastoju pozycjami, o których była mowa w ekscerptach protokołów. Nieznaczne nie tyle złagodzenie, ile „zobojętnienie" cenzury dało się zauważyć w pierwszych latach symbolizmu, w miarę pojawiania się prób dramatu modernistycznego o tematyce baśniowej, „abstrakcyjnej", oderwanej od problemów bieżącej chwili i politycznej rzeczywistości. Wkrótce i to się zmieni.

Wybuch rewolucji w 1905 roku otwiera krótki okres liberalizmu cenzury. Już jednak w 1907 r. nawrót reakcji stołypinowskiej przywraca stary porządek.

*

Czy Warszawski Komitet Cenzury spełnił swoje zadanie i w jakim stopniu? Są to sprawy bardzo złożone i trudno wyjaśnić je w sposób jednoznaczny. Jak już próbowano udowodnić, powołując się we wstępie na mechanizm procesów historycznych, cenzura stanowiła najbardziej sprawny i skuteczny oręż polityki rządu w stosunku do podbitego kraju, jego życia publicznego i kulturalnego. Wiadomo, że po r. 1864 skupiało się ono w dużej mierze wokół teatru, jedynej poza Kościołem instytucji z językiem polskim. Tu spotykały się zainteresowania wszystkich warstw społecznych rozrastającego się szybko miasta. Z wielu względów sferom rządowym zależało na utrzymaniu polskiej sceny w Warszawie, centralizującej wszystkie urzędy państwowe i ośrodki dyspozycyjne Królestwa. Argumentów na to nie brak. Jednym z najbardziej przekonywających jest fakt, że ostatecznie do końca nie otwarto tu stałej sceny rosyjskiej.

Celem cenzury nie była likwidacja teatru, choć wiele razy wydawało się, że do tego dąży za pomocą zaciekle prowadzonej represyjnej polityki repertuarowej. Taktyka Komitetu Cenzury była znacznie głębsza, bardziej przemyślana i długofalowa. Nie trzeba dodawać, że jeżeli groźne dla rozwoju literatury, sztuki i sceny były zakazy, które godziły wprost w repertuar, dezorganizowały program i uniemożliwiały prawidłowe funkcjonowanie instytucji, to zabójcze okazały się pośrednie rezultaty tej polityki — wytwarzała ona na długie lata atmosferę zagrożenia, rezygnacji i apatii, paraliżując wszelką twórczą myśl i inicjatywę. „Niewola wyrobiła w nas nałóg łatwego rozgrzeszania się", pisze warszawski krytyk o repertuarowej inercji sceny. Nie mając możności prawidłowego normalnego rozwoju, teatr żył „skokami", podtrzymywał wegetacyjne bytowanie napięciami, których mu dostarczały emulacje aktorów epoki. Wreszcie ratowały go wybitne indywidualności, w omawianym okresie niemal wyłącznie aktorskie. Niepospolitym talentem obdarzeni artyści nie mogli jednak wykazać swych pełnych możliwości, obracając się w zaklętym kręgu bardzo powszedniego repertuaru „redukowanych" i okrawanych przez cenzurę dramatów. Działo się to wszystko w epoce wielkich ruchów europejskiej teatralnej awangardy, gdy na scenach zwyciężała i utrwalała się już zasada zespołowości inspirowanej przez reżysera.

Konsekwentne i wytrwałe wyjaławianie repertuaru z wszelkich wartości duchowych i myślowych, odcinanie go zarówno od dziejowej przeszłości, jak od palącej, współczesnej problematyki społecznej, zubożało teatr i spychało go do rzędu prowincjonalnych scen Imperium. I to był niezaprzeczalny sukces Komitetu Cenzury w długoletniej walce podjazdowej.

Nie zniszczyła teatru, ale skutecznie i na długo podcięła mu skrzydła. Jego świetność ratowały mimo wszystko blaski wielkich gwiazd, ale do problematyki ideowej i artystycznej nadchodzących czasów nie był przygotowany. Zdystansowały go sceny galicyjskie, od lat trzydziestu korzystające z dobrodziejstw autonomii i swobody życia umysłowego i artystycznego. W cieniu obydwu uniwersytetów i Akademii, nie krępowane drakońską cenzurą, rozwijało się w Krakowie i we Lwowie bujne życie kulturalne, rozkwitał teatr. Stąd wyszli najwybitniejsi po Koźmianie kierownicy-reżyserzy: Kotarbiński i Pawlikowski, później Solski, tu dojrzał reformatorski talent Wyspiańskiego. Tu wreszcie w przyszłości teatr warszawski znajdzie źródło żywej odnowy. Ale nastąpi to już w nowej epoce. Zapoczątkuje ją rok 1905, w którym po raz pierwszy od czasów powstania teatr warszawski zrzuci na krótko jarzmo cenzury.

---

[1] A. Okolski, *Wyklad prawa administracyjnego oraz prawa administracyjnego obowiązującego w Królestwie Polskim*, t. I, Warszawa 1880, s. 166; S. Gorski, *Z dziejów cenzury w Polsce. Szkic historyczny*, Warszawa 1906; N. Gąsiorowska, *Wolność druku w Królestwie Kongresowym 1815 - 1830*, Warszawa 1916, s. 276 - 277; B. Ramotowska, *Warszawskie Komitety Cenzury w latach 1832 - 1915*, (w:) *Warszawa XIX wieku (1795 - 1918)*, z. 2, Warszawa 1971; H. Secomska, *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury 1815 - 1915*, Warszawa 1966.

[2] Ustawa o Cenzurze dla Imperium Rosyjskiego z 28 IV 1828 r. wyd. przez Glücksberga w Wilnie [b.r.]. Przedruk cytowanego paragrafu Instrukcji w: T. Gutkowski, *Cenzura w Wolnym Mieście Krakowie 1832 - 1846*, „Czas" 1915, s. 80.

[3] Mowa o trzytomowym wydaniu *Poezyj* Mickiewicza z r. 1833.

[4] Te zakazy, częściowo modyfikowane, w Królestwie utrzymają się do r. 1905. Do wyjątków należały każdorazowe zezwolenia na przedstawienia benefisowe, okazjonalne, gościnne itp.

[5] Po śmierci Mikołaja w 1855 r.

[6] K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. II, Kraków 1879, s. 332.

[7] Do dymisji Bacha w 1859 r. Ostateczny kres położy jej klęska Austrii pod Sadową w 1866 r. i nadanie autonomii Galicji.

[8] H. Secomska, *Teatr warszawski w latach 1863 - 1865*, „Pamiętnik Teatralny" 1972, z. 3 - 4, s. 376.

[9] H. Secomska, *Akta cenzury...*, jw. B. Ramotowska, jw., s. 265 - 294.

[10] A. Kłoskowska, *Autor, publiczność i cenzura*, „Nauka Polska" 1956, z. 2 - 3, s. 137; H. Secomska, *Teatr warszawski...*, jw., s. 357, 363, 364, 366, 370.

[11] M. Inglot, *Carska cenzura w latach 1831 - 1850 wobec arcydzieł literatury polskiej*, (w:) *Ze skarbca kultury*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, z. 17, s. 112 - 114.

[12] Ibidem, s. 115, 117, 118.

[13] Ibidem, s. 115 - 116.

[14] Przytoczone przykłady, ekscerpty i cytaty pochodzą z protokołów posiedzeń Warszawskiego Komitetu Cenzury lat 1867 - 1907, zob. H. Secomska, *Akta cenzury...*, jw.

[15] W. Hahn, *Szekspir w Polsce*, Wrocław 1958; H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863 - 1890*, Warszawa 1971.

# Teatr łódzki w latach 1863-1888

*Anna Kuligowska*

## 1. Wstęp

Łódź dosyć późno stała się miejscem przedstawień teatralnych. Wymieniona po raz pierwszy w r. 1332, podniesiona do godności miasta w r. 1423, przez całe wieki wiodła spokojny żywot miasteczka prowincjonalnego. Pod koniec XVIII wieku liczyła zaledwie 190 mieszkańców i nic nie zapowiadało jej późniejszego burzliwego rozwoju. Los Łodzi odmieniło rozporządzenie namiestnika Królestwa Polskiego z r. 1820, wyznaczające jej nowy charakter. Stała się osadą fabryczną i od tej chwili zaczęto ją zaludniać sukiennikami sprowadzanymi głównie z Niemiec oraz poszerzać jej granice administracyjne. Już w r. 1840 miała 20 tysięcy mieszkańców, w 1865 — 40 tysięcy, w 1878 — 100 tysięcy, a w końcu XIX wieku aż 300 tysięcy ludności. Równie szybko rosła wartość produkcji przemysłowej. W r. 1838 szacowano ją na 794 491 rsr., w 1851 na 1 743 337 rsr., a w 1898 na 102 miliony rubli.

Wzrostowi Łodzi jako ośrodka miejskiego i przemysłowego nie towarzyszył niestety równie szybki rozwój kultury i życia artystycznego. Złożyło się na to wiele przyczyn. Przede wszystkim Łódź była miejscem wytężonej i wyniszczającej pracy.

Przez cały dzień pustki i cisza zalegają długie, okiem niedościgłe ulice — pisał w roku 1866 pierwszy historyk łódzki, Oskar Flatt — nie znać ruchu 40 000 mieszkańców, bo zamknął się on w głębi kolosalnych zakładów fabrycznych. Mimo dalekich odległości i ludność znakomitą ani dorożki, ani omnibusy utrzymać się w mieście nie mogą z powodu małego ruchu. Tak zwykłe w naszych miasteczkach towarzyskie zebrania przyjacielskich kółek są tu rzadkim wyjątkiem. Ludność fabryczna bawi się poza domem i najchętniej wolne chwile przepędza w ulubionych ogródkach lub piwiarniach [1].

Flatt, podobnie jak wielu piszących wtedy o Łodzi, widział w niej miasto niemieckie, chociaż z biegiem czasu liczba Niemców (w stosunku do ludności polskiej) stale malała. Kiedy w r. 1839 wśród łodzian było aż 78% Niemców, 13% Polaków i 9% Żydów, to w r. 1846 Polaków było 51%, Niemców 38%, Żydów 10%. Jeśli tych zmian nie dostrzegano, to chyba głównie z tej przyczyny, że Niemcy przez długie lata stanowili zdecydowaną większość wśród fabrykantów, kupców i właścicieli domów, a więc należeli do najzamożniejszych mieszkańców Łodzi. Inteligencja polska, mogąca być podporą teatru, była nieliczna i niezasiedziała, stąd życie towarzysko-kulturalne ograniczało się do zamkniętych kręgów, określanych przez rodzinę, wyznanie i przynależność narodową.

Przewaga materialna Niemców odbiła się wyraźnie na pierwszych formach życia kulturalnego miasta. Już w r. 1824 powstało Towarzystwo Kurkowe, obchodzące hucznie co roku swoje święto. Zakładano liczne ogródki, w których popijano piwo przy dźwiękach muzyki, a przede wszystkim wspólnie śpiewano. W r. 1846 zawiązało się Lodzer Männergesangverein, w r. 1856 katolicki chór Cecylia (niemiecki), w 1859 ewangelicki (oczywiście niemiecki) chór parafii Św. Trójcy, a w latach następnych — kolejne nowe zespoły. Niemieccy chórzyści prowadzili ożywioną działalność koncertową i towarzyską, organizowali święta pieśni itp. Polska Lutnia narodziła się dopiero w r. 1892.

Przy rozpatrywaniu stosunków narodowościowych w Łodzi w XIX wieku nie należy przykładać do nich dzisiejszych doświadczeń. Z wyjątkiem rzadkich przypadków można przyjąć, że grupy narodowościowe w Łodzi żyły we względnej harmonii, nie wchodząc sobie w drogę ani podczas pracy, ani podczas zabawy. Znajomość obydwu języków, tj. polskiego i niemieckiego, była dość powszechna, stąd łatwo było zorganizować koncerty i inne imprezy estradowe, które uprawiały obok siebie niemieckie i polskie słowo oraz niemiecką i polską muzykę. Polaków i Niemców łączyły również poczynania amatorskie i dobroczynne. Nie należy zapominać przy tym o stopniowym polonizowaniu się Niemców w Łodzi. Jeśli oficjalnie przyznawali się do niemieckości — chociaż mówili i pisali po polsku — to niemałą odpowiedzialność za to ponosiła administracja rosyjska, uciskająca Polaków, a faworyzująca Niemców.

O wzajemnym przenikaniu się obu narodowości trzeba pamiętać zwłaszcza wówczas, kiedy przyjdzie zastanowić się nad składem łódzkiej publiczności teatralnej. Nie należy wątpić, że teatr przyciągał zarówno Polaków, jak i Niemców, i że różnojęzyczna widownia nie należała do rzadkości, szczególnie wtedy, kiedy w mieście występowała tylko jedna trupa tea-

tralna — bądź niemiecka, bądź polska. Nie na darmo więc największym powodzeniem cieszyła się zawsze operetka, gdyż Offenbach łatwo przemawiał do wszystkich. Do czytelnika polskiego i niemieckiego adresowane były też dwujęzyczne anonse i recenzje teatralne w „Lodzer Zeitung". W późniejszym czasie, kiedy Łódź zdobyła się również i na prasę polską, to z kolei „Dziennik Łódzki" donosił o przedstawieniach w teatrze niemieckim. Nie należy zapominać poza tym, że teatr niemiecki, będący z reguły w lepszej sytuacji materialnej, doznawał — tak samo jak teatr polski — różnych niepowodzeń i także z wielkim trudem przełamywał niechęć, a w najlepszym razie obojętność łodzian dla wszelkich przejawów sztuki trudniejszej.

## 2. Początki

Historia teatru w Łodzi rozpoczyna się później niż w innych miastach podobnej wielkości. Otwierają ją dopiero w r. 1844 (w Trzy Króle — jak głosi tradycja) występy zespołu pod dyrekcją Ignacego Marzantowicza. Odbywały się tutaj, co prawda, już wcześniej jakieś przedstawienia zawodowe i amatorskie, lecz nic dokładniejszego o nich nie wiemy. Wybitny znawca dziejów Łodzi, Anna Rynkowska, pisze jedynie ogólnie, że „jeszcze przed rokiem 1840 zaglądały do Łodzi wędrowne trupy aktorskie, występujące także w pobliskich miastach — Zgierzu, Łowiczu i innych" [2], lecz nie dostarcza na to żadnych dowodów. Zachowała się wszakże skromna informacja, która pozwala przypuszczać, że na początku lat czterdziestych, jeszcze przed przyjazdem Marzantowicza, organizowano w Łodzi rzeczywiście jakieś imprezy teatralne. Dnia 30 października 1843 zanotowano przy spisywaniu nieruchomości miejscowego fabrykanta, Ludwika Geyera, że w należącym do niego Domu Zabaw (ul. Piotrkowska 280) znajdowała się „drewniana estrada z małym wiązaniem słupami i galeryą" [3]. Nie znamy jednak pierwszych użytkowników tej sali. Marzantowicz tu nie występował, gdyż wynajął szopę w zajeździe mieszczącym się przy rogu ul. Zgierskiej i Placu Kościelnego. Pół wieku później pisano, że grał w niej przez kilka tygodni i że największym powodzeniem cieszyły się sztuki *Adam i Ewa* oraz *Kobieta z gminu*, a sukcesy w nich odnosili: Fijałkowski, Lewicka i Strzałkowska. Przy dokładniejszych badaniach okazało się, że nie wszystko, co przekazała tradycja, zasługuje na wiarę. Wątpliwości nasuwają i nazwiska członków zespołu, i jego repertuar. Wiadomo też obecnie, że Marzantowicz popadł w Łodzi w poważne tarapaty finan-

sowe. W roku 1844 sąd pokoju w Zgierzu, któremu podlegała wówczas Łódź, zmuszony był rozpatrywać skargi aktorów oraz Magistratu na dyrektora zalegającego z wypłatą należności.

Na szczęście niepowodzenia Marzantowicza nie odstraszyły innych antreprenerów. W r. 1845 przybył tutaj zespół Feliksa Pietrzykowskiego, a w r. 1848 Wincentego Raszewskiego. Obaj mieli występować w Domu Zabaw Geyera. Kolejne wizyty teatralne przypadły dopiero na lata 1854 - 1856. Złożyły je najprawdopodobniej antrepryzy Ludwiki Leontyny Rembeckiej i Józefa Barańskiego. Późniejsze kroniki przechowały tytuły granych przez nie sztuk (*Don Juan, czyli Ukarany libertyn* oraz *Rinaldo Rinaldini*), a także nazwiska aktorów, wśród których zasługują na uwagę Alojza i Mikołaj Bucholtzowie. Barański raz jeszcze próbował szczęścia w Łodzi w końcu 1859 roku, ale rychło zbankrutował. Jego aktorzy uciekli do Krośniewic, a on sam ukrył się w Ozorkowie. Ten i poprzednie występy odbywały się w wybudowanym na początku lat pięćdziesiątych teatrze Paradyz (ul. Piotrkowska 175a, budynek nie zachował się).

Pierwsza z prawdziwego zdarzenia trupa teatralna dotarła do Łodzi w r. 1858 i związana jest z nazwiskiem krakowskiego dyrektora, Juliusza Pfeiffera. Wizyta krakowskich aktorów była najważniejszym wydarzeniem w dziejach teatru łódzkiego przed powstaniem styczniowym. Po raz pierwszy też o tutejszych przedstawieniach donosiła prasa warszawska, a także poznańska i krakowska. Początkowo Pfeiffer zapowiedział tylko 4 spektakle, ale w ostatecznym rachunku było ich 17 lub nawet 18. Ten dłuższy niż przewidywano pobyt aktorów krakowskich wywołał powszechne zdziwienie. Okazało się bowiem, że Łódź może wreszcie z powodzeniem gościć polskich artystów. Zdaje się, że niemałą zasługę miał w tym łódzki prezydent, Franciszek Traeger, który sprzedaż biletów teatralnych zlecił policji.

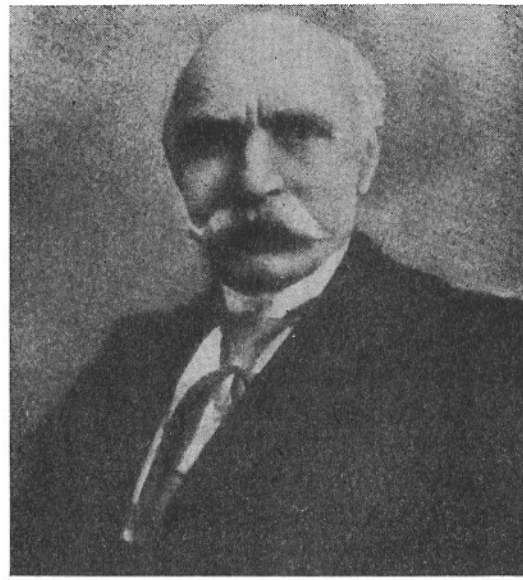
Zachęcony dobrym przyjęciem, Pfeiffer powtórnie zajrzał do Łodzi. Od 25 sierpnia 1860 dał tym razem tylko 11 przedstawień. Najpierw salę Paradyzu odwiedzano niezbyt licznie, ale ostatecznie obojętność łodzian przezwyciężyły: „muzyka wcale niezła, dekoracje jak na prowincję piękne, garderoba świetna" oraz aktorzy „przynoszący zaszczyt scenie krajowej" [4].

Przyjazd Pfeiffera nastąpił w okresie pomyślnej koniunktury ekonomicznej oraz ożywienia kulturalnego miasta. Poprzednie trupy przybywały zazwyczaj w okresie stagnacji gospodarczej i tym, po części, można wyjaśnić niepowodzenie, jakiego doznawały. Innym powodem braku zainteresowania dla teatru w Łodzi mógł być także niski poziom zjeżdżających tutaj zespołów. Pfeiffer należał do chwalebnych wyjątków [5].



Teatr Pfeiffera był przed powstaniem styczniowym ostatnim zawodo-

98. Fryderyk Sellin



wym zespołem teatralnym występującym w Łodzi. W r. 1861 rozpoczął się, jak wiadomo, wielki kryzys surowcowy. Doszło do rozruchów. Ustały wszelkie publiczne zabawy. Zaprzestał działalności także teatr amatorski, istniejący w Łodzi co najmniej od r. 1850 i dający przedstawienia w języku niemieckim i polskim. W latach 1855 - 1859 łódzcy amatorzy wystawili aż 107 spektakli na cele dobroczynne, głównie na korzyść miejscowego szpitala, a w r. 1860 urządzili specjalne przedstawienie na dochód powstającego w Warszawie Instytutu Muzycznego. Amatorzy, zorganizowani w Towarzystwie Thalia, przyczynili się znacznie do rozwoju i podtrzymania teatru zawodowego w Łodzi. Wspierali aktorów profesjonalnych, uczestnicząc w ich występach, a ponadto z inicjatywy animatorów tego ruchu — a ściślej biorąc przedsiębiorczego cukiernika, Fryderyka Sellina, z pochodzenia Niemca, a z wyboru Polaka — powstał w r. 1866 nowy gmach teatralny przy ul. Konstantynowskiej 14 (obecnie ul. Obrońców Stalingradu, budynek nie zachował się), gdzie gościli przez wiele lat aktorzy polscy. Z kolei organizator amatorskich przedstawień w języku niemieckim, Eduard Reinelt, został dyrektorem stałej sceny niemieckiej, otwartej w Paradyzie w r. 1867 [6].

Amatorom zawdzięcza Łódź także szybkie wznowienie przedstawień teatralnych zaraz po wygaśnięciu powstania w zachodniej części Królestwa. Już w lutym 1864 niemieckie towarzystwo śpiewacze Männergesang-

verein zapraszało na *Die Feuerprobe* Kotzebuego i *Der Hayfisch* Dorbischa i Kippera. Prawie w tym samym czasie działalność teatralną rozpoczęło inne niemieckie towarzystwo amatorskie — Concordia [7]. Jeszcze wcześniej koncertowali w Łodzi miejscowi i przyjezdni muzycy. Latem 1864 głośno przygrywały już orkiestry we wszystkich łódzkich ogródkach, a na łamach dwujęzycznych „Łódzkich Ogłoszeń" — „Lodzer Anzeiger" (wychodzących od 2 XII 1863) coraz częściej pojawiały się ogłoszenia o balach i „Tanzvergnügung". Inicjatorką zabaw była m.in. baronowa von Broemsen, żona słynnego z okrucieństwa naczelnika wojennego Łodzi. Ludność polska stroniła od tych imprez, a tylko ponawiane wciąż zakazy noszenia czamarek oraz szarych, ciemnych i czarnych sukien, krzyżyków i pasków, a nawet białych mankietów przypominały, że kraj nie uległ bez protestu popowstaniowemu terrorowi.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte ubiegłego wieku były dla Łodzi przełomowe. Zniesienie pańszczyzny spowodowało masową migrację chłopów do miasta w poszukiwaniu pracy. Z Ameryki Północnej, po zakończeniu wojny secesyjnej, zaczęły napływać wielkie transporty bawełny, zaś reforma systemu podatkowego i celnego ułatwiała wywóz wyrobów włókienniczych na rynki zagraniczne. Skorzystał natychmiast z tego przemysł łódzki, co pociągnęło za sobą gwałtowny rozwój miasta.

Nastąpiły ważne zmiany w komunikacji, przede wszystkim przez uruchomienie kolei żelaznej do Koluszek [1866]. Oświetlenie gazowe zmieniło charakter ulic, które powoli nabierały cech wielkomiejskich, szczególnie po uporządkowaniu bruków i założeniu asfaltowych chodników. Łódź rozrastała się poza granice zakreślone dawnymi planami regulacyjnymi. Rękodzielnicza osada przekształcała się w przemysłowe miasto. Pojawiły się nowe gałęzie przemysłu, rozwijał się handel. Powstały pierwsze księgarnie i drukarnie, zaczęła wychodzić pierwsza łódzka gazeta, powstał stały teatr [8].

Łódź, na dobrą sprawę jeszcze parterowa w połowie XIX wieku, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdobyła się na budowle, które do dzisiaj kształtują architektoniczny obraz miasta. W okresie 1865 - 1895 wyrosły zakłady włókiennicze i osiedla przyfabryczne Karola Scheiblera przy Wodnym Rynku i na Księżym Młynie. Poczynając od r. 1872 wznoszono mury przędzalni i „domów familijnych" J. K. Poznańskiego przy ul. Ogrodowej. Nowe wielkie fabryki założyli także w tym czasie: R. Biedermann, M. Silberstein, F. Eisenbraun, J. Heinzel, A. Daube, K. Bennich, K. Eisert, F. W. Schweikert, M. Kohn i inni [9]. Wyrastają również nowe kościoły, wielopiętrowe kamienice czynszowe, pałace łódzkich fabrykantów. Łatwo je rozpoznać, wędrując po Łodzi. Dominującą cechą łódz-

kicj architektury jest — jak wiadomo — eklektyzm. W drugiej połowie XIX wieku lubowano się w historyzmie, zaś w Łodzi najchętniej naśladowano włoską architekturę renesansową i w tym stylu budowano i fabryki, i pałace, i gmachy użyteczności publicznej, i nawet całe ulice, jak chociażby pasaż Ludwika Meyera (obecnie ul. Moniuszki) — dzieło Hilarego Majewskiego, czołowego architekta ówczesnej Łodzi [10].

Teatry łódzkie — jak zobaczymy — nie dorównywały ani okazałością, ani wyposażeniem gmachom stawianym przez łódzkich przemysłowców. Przybytków muzy teatralnej próżno by zresztą szukać przy głównej ulicy Łodzi, a przynajmniej od jej frontu. „Obydwa łódzkie budynki teatralne Victoria i Thalia mieszczą się w podwórkach, a wówczas, kiedy je stawiano, w najbliższym sąsiedztwie ulicy Piotrkowskiej było pod dostatkiem placów widnych i obszernych". Uwagę tę uczynił w r. 1893 korespondent „Kuriera Codziennego" (zapewne Władysław Rowiński), wyjaśniając przyczyny, dla których nie dbano w Łodzi o teatr: „Szło po prostu o zysk, możliwie wysoki, przy najskromniejszych nakładach. Podporządkowano biedną sztukę pod najzwyczajniejszą regułę ekonomiczną, a zanim pierwszy swój krok postawiła, miała już na czole piętno handlu i z piętnem tym wlecze ona tu swój żywot do dziś dnia" [11].

Słowa te mogą stanowić motto do całej dziewiętnastowiecznej historii teatru łódzkiego, od pierwszych przygodnych występów teatralnych po próbę powołania i utrzymania stałej sceny.

## 3. Sulikowski, Trapszo i inni

Po paroletniej nieobecności zawodowych aktorów przyjechała do Łodzi w sierpniu 1865 roku trupa pod dyrekcją Mikołaja Bucholtza. W jej skład wchodził Joachim Lesser, anonsowany jako „były reżyser teatru mińskiego". Nazwiska innych wykonawców ani też sztuki, w jakich występowali, nie przechowały się [12]. Bucholtz gościł jeszcze w Paradyzie, ale następne polskie zespoły korzystały z sali Sellina przy ul. Konstantynowskiej. Dokładna data otwarcia tej sceny, zwanej potem mylnie Arkadią, jest trudna do ustalenia. Podawany najczęściej przez kronikarzy teatru łódzkiego termin — maj 1864 [13] — nie znajduje potwierdzenia w ówczesnej prasie. Nie ma również dowodów na to — oprócz wspomnień spisanych po latach — że już wtedy Sellin zorganizował stały dwudziestoosobowy zespół i dawał z nim regularne przedstawienia do r. 1866. Najprawdopodobniej gmach został otwarty dopiero na początku 1866 roku, skoro właściciel zaprasza-

jąc na bal maskowy w dniu 12 lutego uznał za właściwe podanie dokładnego adresu swojego „nowo urządzonego lokalu" [14]. Był to budynek drewniany, przerobiony z wojskowej ujeżdżalni. Służył aktorom do maja 1892 roku, po czym został rozebrany. Widownia tego teatru nie odznaczała się — jak na tamte czasy — nadmiernym wykwintem. Nie było w niej chyba lóż, gdyż ogłoszenia w „Lodzer Zeitung" z lat 1866 - 1868 wymieniają tylko krzesła, miejsca stojące na parterze, balkon, paradyz bądź miejsca numerowane, miejsca nienumerowane i galerię, albo też różnicują cenę biletów w zależności od oddalenia rzędów od sceny. Najmniej płaciło się za miejsce na balkonie albo na paradyzie.

Rok 1866 zapoczątkował regularne występy teatralne w Łodzi. Najpierw o prawo pobytu tutaj ubiegał się „reżyser teatru rewelskiego, p. Rogall", mający poparcie naczelnika powiatu łęczyckiego, ale ówczesny prezydent łódzki, Edmund Pohlens, odprawił go z kwitkiem, powołując się na zdanie Rady Miejskiej z dnia 16 lutego:

> Miasto tutejsze posiada już teatr niemiecki [w domu zwanym Paradis], na którym amatorowie dają przedstawienia już to na korzyść szpitali, już za nader niską opłatą wejścia, tak aby tylko koszta reprezentacji powetować. Nadto obywatel tutejszy p. Fryderyk Sellin urządziwszy już znacznym nakładem drugą salę teatralną wniósł podanie o konsens na otworzenie i utrzymanie teatru, w którym dawane być mogą przedstawienia na przemian w języku niemieckim i polskim [15].

W kilka tygodni później rozpoczął występy „in dem neuen Theatergebäude des Herrn Sellin" anonsowany jako „krakowski" zespół Konstantego Sulikowskiego. Jeszcze przed pierwszym spektaklem Sellin publicznie zadeklarował po 2 ruble z każdego wieczoru na korzyść miejscowego szpitala, aby w ten sposób zachęcić publiczność do odwiedzania teatru. Nie na wiele — jak zobaczymy — to się jednak zdało. Sulikowski przebywał w Łodzi przeszło trzy miesiące (od 24 marca do 30 czerwca), ale miał pod bokiem silną konkurencję, bardziej przyciągającą widzów, a mianowicie głośny wówczas Cyrk Blennowa. Zespół Sulikowskiego przedstawił m.in. *Zemstę* i *Pana Jowialskiego* A. Fredry, *Dymitra i Marię*, *Żydów* oraz *Karpackich górali* J. Korzeniowskiego, *Szlachectwo duszy* J. Chęcińskiego, nie zapominając, rzecz prosta, o tak kasowych pozycjach jak: *Bravo, morderca wenecki*; *Maria Joanna, kobieta z gminu*; *Korsykanin, czyli Awantura*; *Trzydzieści lat, czyli Życie szulera*; *Gałganduch, czyli Hultajska trójka*; *Żebraczka, czyli Występek i kara.*

Tylko jedno z tych przedstawień — *Bravo, morderca wenecki* A. Bourgeois i A. Dumasa-ojca z 19 IV 1866 — doczekało się obszerniejszego omówienia w łódzkiej prasie. W tym dniu święcono urodziny Aleksan-

dra II, zatem najpierw niemiecki zespół Männergesangverein odśpiewał hymn carski, potem ognie bengalskie oświetliły transparent z imieniem imperatora, co zebrana publiczność, złożona głównie z przedstawicieli najwyższych władz miasta, przyjęła wielokrotnym i donośnym okrzykiem „hurra!", a na zakończenie wystawiono właśnie sztukę *Bravo, morderca wenecki*. Rozentuzjazmowani widzowie wywoływali po spektaklu dyrektora i jego żonę Marię. a także Stanisława Konopkę, „którzy jak zawsze posiedli nasze zadowolenie w różnorodnych rolach". Oprócz tych aktorów w skład trupy wchodzili jeszcze: Kornelia Czyżewska (anonsowana jako „artystka teatru krakowskiego"), Ludwika Laskowska (anonsowana jako „aktorka z Wilna"), Lenkiewiczówna, Teodozja Linkiewicz, Eleonora Rosner, Adolf Delchau, Władysław Krzyżanowski, Władysław Łoziński, Aleksander Podwyszyński, Kazimierz Solarski. Do nazwisk tych należy dopisać jeszcze „cudowne dziecko" — ośmioletnią Antosię Laskowską, która wzbudziła entuzjazm występem w *Żebraczce* [16].

Kilkumiesięczny pobyt Sulikowskiego relacjonowały warszawskie gazety. Jedna z takich korespondencji wzbudziła gwałtowne protesty wśród łódzkich amatorów teatru. Spór dotyczył oceny gry aktorów, a więc niełatwo było o jednomyślność. Była to pierwsza w dziejach Łodzi dyskusja prasowa o występującym tutaj teatrze [17]. Dzięki niej wiemy też, iż Sulikowskiemu nie wiodło się najlepiej i że był zmuszony prosić o pomoc właściciela teatru. Zdaje się, że Sellin już w kwietniu przejął antrepryzę, skoro w tym czasie sprawozdawca „Lodzer Zeitung" przedstawiał Sulikowskiego z okazji jego benefisu tylko jako „powszechnie znanego i poważanego członka naszego teatru" [18]. Sellin zresztą jeszcze nieraz w przyszłości będzie obejmował dyrekcję teatru podtrzymując w ten sposób polskie widowiska. Zapewne czynił tak z kupieckiego wyrachowania, choć nie należy też wykluczać pobudek szlachetniejszych [19].

Kronikarze łódzkiego teatru utrwalili jeszcze jeden powód porażki spółki Sulikowski-Sellin. Otóż miał się do niej przyczynić Anastazy Trapszo, ściągający właśnie aktorów do swojej nowo założonej trupy [20]. „Lodzer Zeitung" będzie tym razem pomocna w wyjaśnieniu tej sprawy, gdyż doniosła, że 2 czerwca 1866 przybył do Łodzi „A. Trapszo, Theaterartist aus Warschau". Warszawskie sukcesy Trapszy musiały mocno za nim przemawiać, skoro kilku członków łódzkiego teatru (Laskowska, Delchau, Krzyżanowski, Łoziński) pojechało za młodym dyrektorem do Lublina [21]. Rubryka „Angekommen" w „Lodzer Zeitung" odnotowała również wizyty innych artystów dramatycznych w Łodzi. Dnia 28 maja przyjechał z Warszawy Aleksander Brandt, a 25 czerwca przybył z Płocka Jan Cheł-

mikowski. Nie wiemy, czy wystąpili oni wówczas razem z innymi polskimi aktorami w przedstawieniach dawanych u Sellina. Brandt zaprezentował się łódzkiej publiczności z całą pewnością dopiero w rok później jako członek trupy Trapszy, natomiast Chełmikowski przyłączył się do Sulikowskiego i wspólnie z nim pojechał do Włocławka. W Łodzi gości ponownie w sezonie 1869/70.

Latem 1866 roku, choć zabrakło polskiego teatru, łodzianie nie mogli narzekać na brak rozrywek. Jak zwykle, odbywały się koncerty w Paradyzie i w innych ogrodach, przyjechali muzykalni Aztecy i Albinosi, pokazał się szeroko reklamowany profesor „wyższej magii" — Antonio Philadelphia, ponadto można było zobaczyć „obrazy niknące" i inne sztuki optyczne. W lipcu i sierpniu występowało Berlińskie Towarzystwo Śpiewaków Buffo, a w październiku w Paradyzie prezentowano „Musikalische Humoristisch — Theatralische Vorstellung" [22].

W tym czasie dotarła do Łodzi kolejna polska trupa aktorska pod kierunkiem Józefa Gaweckiego. Zdaje się, że nie powodziło się jej najlepiej, gdyż Gawecki zjechał w niewielkim składzie, osłabiony rozbiciem swojej kompanii, do czego doszło w początkach października 1866 w Kaliszu. Część aktorów została w tym mieście pod dyrekcją Feliksa Leona Stobińskiego, a inni udali się z Gaweckim najpierw do Turku, a potem do Łodzi [23]. Po pierwszym przedstawieniu, w dniu 21 X 1866, złożonym z trzech komedii (*Biała kamelia, Kto się kocha, ten się kłóci, Kominiarz i młynarz*) [24], towarzystwo to przez pewien czas nie dawało znaku życia. Z anonsów prasowych wynika, że widowiska podjęto 18 XI 1866. Ten cykl przedstawień rozpoczął Konstanty Sulikowski. Gawecki znalazł się w składzie nowego zespołu, a więc można się domyślać, że Sulikowski wyciągnął go z kłopotów, w jakie popadł w Łodzi.

Sulikowski, kierując się najpewniej zdobytym wcześniej doświadczeniem, dawał teraz niemal wyłącznie melodramaty o sensacyjnych tytułach, rzadko sięgając do poważniejszych pozycji. Może więc tylko po to, by pozyskać Niemców dla swojego teatru, wystawił *Intrygę i miłość*, *Marię Stuart* i fragment *Zbójców* Schillera? [25]

Ten pobyt Sulikowskiego trwał dłużej niż poprzedni, bo co najmniej pięć miesięcy, i upamiętnił się pierwszymi recenzjami teatralnymi drukowanymi po polsku w „Lodzer Zeitung". Dają one pojęcie o poziomie tego zespołu. Recenzent, ukrywający się pod kryptonimem Ibis, mocno krytykował aktorów za przesadę i nienaturalność, dyrektora za przestarzały i nędzny repertuar, a na koniec pisał: „Co do ogółu, życzylibyśmy sobie, aby role lepiej były umiane, a sztuka wypróbowaną; zauważyliśmy, iż

99. Konstanty Sulikowski

szczególniej w dialogach żywych, wymagających rozmowy szybkiej i bezprzestannej, artysta dwie i nawet trzy minuty namyśla się nad odpowiedzią, czekając na suflera, którego i widzowie mają przyjemność doskonale słyszeć". W następnej jednak recenzji Ibis był łagodniejszy dla aktorów, a Rozalię Łukańską, odtwarzającą główną rolę w melodramacie *Wariatka* Ch. Desnoyera i Gérau, porównywał nawet do słynnej Ristori [26].

Polski teatr mógłby gościć w Łodzi dłużej, gdyby mu nie wyrósł groźny konkurent — stała scena niemiecka. Już w kwietniu 1867 „Lodzer Zeitung" donosiła, że właściciel Paradyzu, August Hentschel, zaangażował do swego teatru „wyborowy personel", i że z tego powodu „nasz polski teatr, jak słyszymy, ma być wkrótce zamknięty" [27]. W tym samym artykule wspomina się o letnim teatrze w Paradyzie jako siedzibie zawiązującego się zespołu. Dalsze ogłoszenia jednak tej sceny nie wymieniają. „Lodzer Zeitung" rozpisuje się natomiast o przebudowie sali teatralnej w Paradyzie, a także o nowych dekoracjach i kostiumach, dla których Hentschel nie skąpił pieniędzy [28]. Należy stąd wnosić, że restaurowano tę samą salę, w której swego czasu występował jeszcze Pfeiffer. Nie wyklucza to wszakże istnienia jakiejś estrady na wolnym powietrzu, skoro od dawna w Paradyzie odbywały się koncerty ogrodowe. Nazwy „Sommer-

theater im Paradies" na oznaczenie odrębnej budowli teatralnej zaczęto używać dopiero w r. 1870 [29].

Przedstawienia Sulikowskiego urwały się 19 V 1867. W tym samym dniu nastąpiło otwarcie niemieckiego teatru, entuzjastycznie powitane przez miejscową gazetę. Działalność teatru niemieckiego trwała nieprzerwanie do 31 VIII 1868, uwieńczona liczbą 145 przedstawień [30]. Hentschel zapowiedział także występy światowej sławy odtwórcy ról Szekspirowskich, Iry Aldridge'a. Słynny aktor nie zdążył się jednak pokazać łodzianom w swej popisowej roli Otella. Zmarł 6 VIII 1867, wkrótce po przybyciu do miasta [31].

Śladami Aldridge'a podążył do Łodzi Anastazy Trapszo, mający wówczas renomę najlepszego z prowincjonalnych dyrektorów. Opinię tę zawdzięczał licznemu i dobrze dobranemu zespołowi. Czworo z jego aktorów (Joanna German, Anna Leszczyńska, Bolesław Leszczyński i Józef Teksel) pomyślnie zdało egzamin z umiejętności i talentu aktorskiego podczas debiutów w Warszawskich Teatrach Rządowych. Występami w stolicy mogli się także poszczycić śpiewacy: Gustaw Ignatowski i Emanuel Kleczyński, a zasłużoną sławą na prowincji cieszyli się ponadto: Teodozja Bobrowska — „wodewilistka z głosem pięknym i wyrobionym" [32], Ludwika Laskowska — grająca główne role w melodramatach i tragediach, obdarowana przez łódzką publiczność złotą bransoletą i złotym łańcuchem [33], i Adolf Delchau — komik znany z wcześniejszych występów w Łodzi. Poza tym do zespołu należeli: Julia Brandt, Marianna Krassowska, Antonina Laskowska, Teodozja Linkiewicz, Maria Teksel, Eugenia Trapszo, Władysław Brandt, Henryk Grubiński, Bolesław Kremski, Krassowski, Władysław Krzyżanowski, Władysław Łoziński, Edgar Ogonowski.

Trapszo przebywał w Łodzi od 24 sierpnia do 17 października 1867. Dał w tym czasie co najmniej 31 przedstawień, chociaż w pierwszych ogłoszeniach była mowa tylko o dziesięciu występach, objętych abonamentem teatralnym. Repertuar, jaki zaprezentował w Łodzi, nie zawierał w zasadzie sztuk uznawanych wówczas za synonim prowincjonalizmu, to jest czarodziejskich dram w wielu obrazach. Potrzebę wzruszania się i przeżywania niezwykłych wydarzeń zaspokajał Trapszo w sposób szlachetniejszy. Wystawiał więc m.in. *Mierność i zbytek, czyli Katarzynę Howard* Dumasa-ojca, wyjątki z *Matki rodu Dobratyńskich* F. Grillparzera, ze *Zbójców* Schillera i z *Barbary Radziwiłłówny* A. E. Odyńca, *List żelazny* A. Małeckiego, *Esmeraldę, czyli Cztery rodzaje miłości* i *Przymuszone związki, czyli Angela Malipieri, podestę Padwy* Hugo.

Najchętniej jednak sięgał do repertuaru muzycznego — komediooper, operetek oraz komedii i krotochwil ze śpiewami. Przedstawił również popularny w tym czasie balet *Wesele w Ojcowie*. Kompozycja ta, ułożona „dla sceny tutejszej" przez Antoniego Kwiatkowskiego, artystę teatrów warszawskich, doczekała się powtórzenia. Dwukrotnie pokazano także następujące sztuki: *Przysięga Horacego* H. Murgera, *Pafnucy i Narcyz* E. L. A. Brisebarre'a i Marc-Michela, *Adam i Ewa* w przekładzie (z niemieckiego) Jankowskiego, *Miłość i gra* E. Scribe'a, *Paziowie* (*Paziowie królowej Marysieńki*) S. Dunieckiego, *Piosnka wujaszka* J. A. Fredry. Z wyjątkiem siedmioaktowej dramy *Miłość i gra*, dwuaktowej operetki *Paziowie* oraz krotochwili ze śpiewkami w 2 aktach *Adam i Ewa*, anonsowanej też pt. *Dawne grzechy*, wznowień doczekały się wyłącznie utwory jednoaktowe. Trapszo wystawił ich ogółem 16 na 46 pozycji znanych z pobytu w Łodzi. Te liczby dobrze świadczą o możliwościach jego teatru. Małe i słabe zespoły grywały wówczas najczęściej jednoaktówki. Większe, co — jak wiadomo — niekoniecznie oznacza „lepsze" sztuki, wymagały po prostu liczniejszej obsady i zasobniejszego magazynu teatralnego. Trapszo spełniał te warunki, a ponadto urozmaicał jeszcze spektakle tańcami, popisami wokalnymi oraz recytacjami [34].

Trapszo wystąpił w Łodzi ze sztukami, które składały się na stały repertuar jego zespołu. Zdecydowaną ich większość pokazywał już w latach 1866 - 1867 w Lublinie, Radomiu i Piotrkowie [35]. Do takiej praktyki uciekali się wtedy wszyscy antreprenerzy podczas objazdu prowincji. Termin pobytu w jakiejś miejscowości był więc nie tylko uzależniony od reakcji publiczności, ale także od ilości sztuk, wyuczonych przez zespół. W Łodzi Trapszo cieszył się sporą frekwencją, większą niż teatr niemiecki. Przedstawienia odbywały się regularnie we wtorki, czwartki, soboty i niedziele, przyciągając widzów coraz to nowymi atrakcjami. Trapszo był — jak wiadomo — zwolennikiem różnorodności w teatrze. „Dobry aktor — jak pisał po latach w *Podręczniku sztuki dramatycznej* — powinien swobodnie władać wszystkimi namiętnościami i wszelkimi charakterami, umieć wykazać stopień tych namiętności, odpowiedni i właściwy epoce czasu, narodowości, stanowisku i wiekowi postaci" [36]. Adam Grzymała-Siedlecki wspominał, że „dla «starego Trapszy» dojrzałość aktorska — to kompetencja we wszystkim, co można pokazać i co można dać słyszeć. Chcąc «nestora» zadowolić, aktor dramatyczny musiał być muzykalny, musiał umieć śpiewać czy to w chórze, czy solo, musiał umieć tańczyć, i to z pełną gracją, zarówno tańce salonowe, jak i numery baletowe" [37].

Trapszo jako aktor, dyrektor i pedagog cieszył się zasłużoną sławą już

w początkach swojej działalności scenicznej. Udało mu się także nakłonić mieszkańców Łodzi do odwiedzania teatru. Zanim stąd wyjechał, trzykrotnie żegnał się z publicznością na „ostatnim", „pożegnalnym" i „ostatnim nieodwołalnym przedstawieniu". Mógł to być co prawda stosowany wówczas powszechnie chwyt reklamowy, ale nie należy również wykluczyć szczerego zainteresowania łodzian teatrem. Trapszo musiał chyba o tym pamiętać, skoro jeszcze parokrotnie odwiedzał Łódź podczas swoich teatralnych podróży po Królestwie.

Powodzenie, jakim cieszył się ten zespół w Łodzi, a także regularne występy na scenie niemieckiej, wpłynęły zapewne na trwalsze związanie się miejscowych muzyków z teatrem. W regulaminie projektowanej w r. 1867 orkiestry łódzkiej znalazło się więc stwierdzenie, że w teatrach „wolno tylko pod kontrolą stojącym u dyrektora miejskiej muzyki muzykantom grać" [38]. Wprawdzie projekt ten spotkał się z odmową władz, ale już w rok później w Paradyzie, u Sellina i w innych lokalach przygrywała orkiestra używająca w swym tytule słowa „teatralna" [39].

Gorzej niż Trapszy powiodło się miejscowemu kółku dramatycznemu, którym kierował wówczas fotograf, Dominik Zoner. W lutym 1867 członkowie tego zespołu postanowili ufundować stałe stypendium dla zdolnego, a jednocześnie biednego ucznia jednej z łódzkich szkół. W tym celu ogłosili cykl polsko-niemieckich przedstawień, prosząc współmieszkańców o poparcie inicjatywy. Niestety, apel ten minął bez echa. Już po czterech spektaklach, granych przy pustej sali, trzeba było wycofać się z całego przedsięwzięcia. Jeszcze w trakcie tych spektakli „Lodzer Zeitung" nie szczędziła łodzianom cierpkich napomnień. Wątpiła nie tylko w szlachetność, ale także w dobry smak publiczności. Wypomniała niewłaściwe zachowanie się w teatrze i na koncertach, a na koniec odwołała się do ambicji widzów. Czas już wreszcie, by drugie co do wielkości miasto w Polsce wiedziało, że spoczywają na nim także ważne obowiązki rozbudzania i pielęgnowania potrzeb duchowych i artystycznych [40]. Niestety, i ta, i następne krytyki nie odniosły żadnego skutku. Największe wzięcie u publiczności miały wciąż pokazy cyrkowe i gimnastyczne, przedstawienia „fizyczno-optyczne" i „czarodziejsko-magiczne". Również w r. 1867 odwiedziło Łódź kilka takich zespołów, znajdując przez całe tygodnie liczną i spragnioną sensacji widownię.

Pod koniec tegoż roku wrócił do Łodzi, nie zrażony poprzednim przyjęciem, Konstanty Sulikowski. Poparł go Sellin, wyraźnie występujący w charakterze antreprenera. Właściciel teatru ogłosił więc — poczynając od 5 grudnia — abonament na 40 przedstawień oraz podał do wiadomości

nazwiska aktorów na „saison zimowy tegoroczny". Oprócz znanych tutaj wcześniej: Gaweckiego, Czyżewskiego, Podwyszyńskiego, Konopki, Lessera, Linkiewicz, Rosner, Stacherskiego i M. Sulikowskiej w składzie trupy znaleźli się też: (panna) Bałtowicz, Wawrzyniec Kasprzykowski, Lewandowski, (panna) Rojer (zapewne Józefa Royer), Karol Rychter oraz Franciszek Sznebelin wraz z pokazującą się już na scenie swoją sześcioletnią córką, Ireną. Dekoratorem był Emil Wenski. Na pierwszych przedstawieniach sala musiała świecić pustkami, skoro w połowie stycznia 1868 roku Sellin zmuszony był obniżyć ceny biletów. Aby zwiększyć frekwencję, wynajął teatr właścicielom „wodotrysków zwanych Kalospintechromokrene", przybyłym „z Francji w przejeździe do Petersburga" oraz Teatrowi Czarodziejskiemu, dającemu przedstawienia „wyższej magii i optyki". Do jednego z takich spektakli dołączona została — pewnie bez zamierzonej ironii — komedia Chęcińskiego *Ciekawość pierwszy stopień do piekła.*

Tym razem Sulikowski z większym smakiem układał repertuar. Wystawił m.in. kilka sztuk Józefa Korzeniowskiego (*Żydzi, Dziewczyna i dama, Majster i czeladnik, Pani kasztelanowa*), *Damy i huzary* Fredry, *Zbójców* Schillera, *Matkę rodu Dobratyńskich* Grillparzera (dwukrotnie, „na powszechne żądanie") oraz *Cud mniemany, czyli Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego z następującym objaśnieniem: „Sztuka ta jedna w swoim rodzaju, utwór znakomitego dramaturga, ubarwiona śpiewami i tańcami ludowymi, na wszystkich scenach z największym przyjmowana była zapałem, niezawodnie i tutaj uprzyjemni wieczór szanownym amatorom sceny. *Krakowiacy i Górale* różnią się zupełnie od przedstawianych już *Karpackich górali* i *Krakowiaków w Mogile*" [41].

Jedno z przedstawień dawanych w tym czasie przeszło nawet do anegdot teatralnych:

> Grano melodramat *Noc i poranek*. Ponieważ do sztuki tej konieczną była bardzo, jak na owe czasy, skomplikowana maszyneria, więc też spektakl rozpoczął się dopiero około... dzicsiątej wieczorem, a skończył około 3-ej nad ranem. Wypadek ten, rzecz prosta, nie podobał się burmistrzowi Stanisławskiemu [prezydentem łódzkim był wtedy Edmund Pohlens], który ostre zaczął czynić za to napomnienia reżyscrowi teatru.
>
> Panie prezydencie — odparł na to uprzejmie Sulikowski — jesteśmy wszakżē zupełnie w porządku. Niech pan prezydent raczy zwrócić uwagę, że na afiszu objaśniliśmy widzów, iż sztuka jest... *Nocą i porankiem!* [42]

Sulikowski, podobnie jak Trapszo, pod koniec pobytu w Łodzi zapraszał na przedstawienia „przedostatnie", „ostatnie" i wreszcie „pożegnalne"

w dniu 17 III 1868. W tym wypadku nie ulega jednak wątpliwości, że w ten sposób przemawiały raczej potrzeby kasy teatralnej niż entuzjazm publiczności.

Wkrótce po odjeździe Sulikowskiego salę Sellina zajęła niemiecka trupa operetkowo-dramatyczna pod kierunkiem Leopoldiny von Lukatcy, która występowała tutaj od 6 maja do 20 lipca 1868 roku. Zespół ten pokazał się również gubernatorowi piotrkowskiemu, który przybył do Łodzi na święto ludowe w dniu 28 czerwca. Z tej okazji wybudowano specjalnie teatr letni w Parku Źródliska [43].

Leopoldina von Lukatcy zdobyła przebojem tutejszą publiczność, odciągając ją od przedstawień w Paradyzie. Mimo to trzeba zauważyć, że dokładnie przez półtora miesiąca działały naraz w Łodzi dwa teatry niemieckie. Na regularne występy aż dwu polskich zespołów teatralnych przyjdzie poczekać jeszcze kilkadziesiąt lat.

W dniu 31 VIII 1868 zakończył się kilkunastomiesięczny cykl występów teatru niemieckiego w Paradyzie. Jednak już w pierwszych dniach września Dominik Zoner (znany dotąd z przedstawień amatorskich) ogłosił, że kolejny sezon pod jego dyrekcją rozpocznie się 1 października. W czwartki i soboty spektakle będą się odbywały w Paradyzie, a w środy i niedziele w sali Sellina. Zoner zachęcał do wykupywania abonamentu teatralnego i obiecywał, że nie będzie szczędził starań i kosztów, aby zadowolić widzów. Pierwsze przedstawienie w nowym sezonie odbyło się nawet wcześniej, bo 24 września, a ostatnie pod tą dyrekcją 10 IV 1869 [44].

W tym czasie na ulicy przed gmachami obydwu teatrów paliły się już latarnie gazowe. Na oświetlenie gazem sceny i widowni wypadnie natomiast zaczekać jeszcze lat osiem, tj. do otwarcia teatru Victoria w r. 1877 [45]. Pozwala to nam zapowiadane i wykonane przez antrepryzę Zonera (reżyserem był Karl Gleissenberg) przedstawienia *Hamleta* oraz *Romea i Julii* [46] zobaczyć przy niklejszym świetle lamp olejnych lub świec.

Sytuacja teatru polskiego w Łodzi, choć zawsze był na miejscu Sellin, niewiele się wówczas zmieniła. Przyjeżdżały tutaj co roku najwyżej dwa lub trzy zespoły wędrowne, borykające się na ogół z ogromnymi trudnościami. Wskazuje na nie chociażby rok 1868. Po wyjeździe Sulikowskiego (17 III) nie było już polskich spektakli. Dopiero w rok później zawitał ponownie Trapszo, Sulikowski i Gawecki [47], a na zimę 1869/70 zjechał z trupą Konstanty Łobojko. Początkowo wiodło mu się kiepsko, ponieważ dysponował zaledwie paroma aktorami. Szukał więc ratunku w maskaradach, lekcjach tańca i przedstawieniach dobroczynnych. Dopiero uzupełniwszy trupę o nowych członków pozyskał względy publiczności. W po-

100. Konstanty Łobojko

większonym składzie zagrał zresztą tylko kilka razy. Podobnie jak teatr niemiecki, zakończył spektakle 10 kwietnia [48].

Wkrótce (24 IV 1870) zjawiła się konkurencja niezwykle groźna dla obu teatrów — austriackie towarzystwo operetkowe złożone z 26 osób. Poruszyło ono wreszcie publiczność łódzką powtarzanymi kilkakrotnie spektaklami niemieckimi: *Piękną Heleną* i *Wielką księżną Gerolstein* J. Offenbacha, *Lekką kawalerią* i *Dziesięcioma córami na wydaniu* F. Suppégo. Operetka austriacka występowała w Paradyzie oraz u Sellina, kończąc swoją wizytę w dniu 24 VIII 1870 „diabelskim kankanem w królestwie cieni" [49].

Gościna tego zespołu wzbogaciła Łódź aż o dwa teatry letnie. Specjalnie dla niego zbudowano w obrębie Paradyzu dodatkową scenę na wolnym powietrzu. Otwarto ją na przełomie maja i czerwca 1870 [50]. W tym czasie do budowy teatru letniego przystąpił również Sellin, mając na widoku występy tej samej trupy. Wizerunek teatru letniego w Paradyzie nie zachował się, natomiast wśród pochwał, jakich sprawozdawca „Lodzer Zeitung" nie szczędził Sellinowi, znalazła się następująca informacja: „Scena szeroka i dosyć głęboka, a dla widzów wybrano miejsca bardzo wygodne i spokojne" [51]. Pierwsze przedstawienie tutaj odbyło się 16 VII 1870, czyli w półtora miesiąca po inauguracji teatru letniego w Paradyzie [52]. Obie sceny letnie otwarto bez udziału polskich aktorów.

101. Aleksander Carmantrand

Zjawili się oni w Łodzi dopiero w połowie września 1870 roku. Ponieważ była to rozbita trupa Aleksandra Carmantranda, występująca poprzednio w Piotrkowie, Włocławku i Ciechocinku, a do Łodzi przybyła raczej przypadkiem, więc zapewne nie dla niej ułożono *Przepisy teatralne dla Teatru Łódzkiego*, które wyszły spod prasy drukarni „Dziennika Łódzkiego", opatrzone notą cenzury warszawskiej 27 VIII 1870. Wszystko w tym siedmiostronicowym druku niepokoi wyjątkowym nagromadzeniem zagadek. Przepisy zawierają szczegółowy regulamin pracy i postępowania dla aktorów teatru zawodowego. Przeznaczone były dla Teatru Łódzkiego, który wówczas nie istniał, gdyż żadna z przyjezdnych trup nie przybrała jeszcze tej nazwy, a charakter *Przepisów* wyraźnie odnosi się do stałego zespołu teatralnego. Również żaden z budynków teatralnych w Łodzi nie był nazywany nawet potocznie Teatrem Łódzkim. Pojawienie się tych *Przepisów* można by wiązać z jakimiś projektami powołania stałego zespołu teatralnego w Łodzi, gdyby udało się natrafić na chociażby nikły ślad takich prac przygotowawczych. Innym wyjaśnieniem, chociaż równie problematycznym, byłby domysł, że polski tekst *Przepisów* odnosił się również do teatru niemieckiego. Być może, iż to przypuszczenie byłoby trafne, gdyby udało się odnaleźć oryginał rosyjski i niemiecki tego druku.

Aktorzy z byłej dyrekcji Carmantranda nie zyskali powodzenia, chociaż starannie odgrywali zapowiedziane afiszem i w „Lodzer Zeitung" komedyjki: *Trucizna*, *Po północy*, *Zawsze znajdzie przyczynę*, *On nie jest zazdrosny*, *Dwa pojedynki*, *Wdówka* itd. Sala była niezmiennie pusta. Więcej widzów zgromadził tylko dramat E. Lubowskiego *Żyd* [53]. W tej sytuacji, w połowie października 1870, kilku głównych aktorów wyjechało z Łodzi, a Sellin objąwszy dyrekcję przystąpił do skompletowania nowej trupy. Ostatecznie zebrał 10 aktorów (6 mężczyzn i 4 kobiety). Ogłosił też abonament teatralny na 12 przedstawień, ale zamówiło go zaledwie kilkanaście osób. Sellin z uporem kontynuował jednak działalność, choć najczęściej nie zwracały się nawet tzw. koszta spektaklowe, czyli wydatki poniesione na przedstawienia [54].

Występy towarzystwa aktorskiego działającego od 23 października pod dyrekcją Sellina zasługują na uwagę ze względu na dwa fakty o dużym znaczeniu dla historii teatru w Polsce. Pierwszym jest dwukrotne wystawienie *Mazepy* Słowackiego (29 XI i 11 XII). „Lodzer Zeitung" z dnia 22 XI 1870 doniosła: „Dowiadujemy się, że wkrótce ma być dana na benefis pana Zwolińskiego tragedia pt. *Mazeppa*. Wątpić nie należy, że artyści dołożą wszelkich starań, ażeby przedstawić godnie tak prześliczny utwór". Autora „prześlicznego utworu" dziennikarz nie wymienił. Anons z 26 tegoż miesiąca podał zgodnie z ówczesnym nakazem cenzury tylko pierwszą literę nazwiska Słowackiego, natomiast zmienił tytuł dramatu. *Mazepa* przybrał w obu łódzkich spektaklach nazwisko *Sędziwoja*. Z dwu recenzji można się dowiedzieć, iż postaci zachowały swoje autentyczne imiona. Występowali więc Wojewoda, Zbigniew, Mazepa i Amelia. Król Jan Kazimierz posługiwał się, również ze względów cenzuralnych, imieniem Króla Ortodoksa, zresztą zaczerpniętym z tekstu. Sprawozdawca „Lodzer Zeitung" nie szczędził pochwał bezimiennemu autorowi i stawiał wysokie wymagania wykonawcom głównych ról [55].

Drugim wydarzeniem z czasów tej dyrekcji było pojawienie się na scenie i w sprawozdaniach przyszłej ulubienicy publiczności warszawskiej, zachwycającej przez wiele lat aktorki operetkowej, legendarnej Adolfiny Zimajer — „Zimajerki". U początków swojej zawrotnej kariery nie wywoływała jeszcze późniejszych zachwytów krytyki. Łódzki recenzent jej występy zbył konwencjonalną pochwałą: „Pani Sinmajer [!], zdolna i sympatyczna artystka, dała się widzieć w 3 rozmaitych rolach, z których wywiązała się jak zawsze dobrze" [56].

Trupa kierowana przez Sellina podzieliła los innych zespołów przybywających do Łodzi. Nie utrzymała się długo. Rozwiązała się już 15 stycz-

nia 1871. Z podania jednego z jej członków, aktora Adolfa Delchaua, dowiadujemy się, że z paru osób, pozostałych bez środków do życia, utworzył on nową antrepryzę. Weszło do niej według raportów policyjnych 4 aktorów i 3 aktorki. Tylko te cyfry pozostały po przedstawieniach teatru polskiego w Łodzi w r. 1871 [57]. Więcej wiadomości, zarówno w korespondencji oficjalnej, jak i w prasie, przechowało się o wizycie zespołu niemieckiego przybyłego z Prus. Dyrektor tego zespołu, Adolf Blattner, zwrócił się do policmajstra Łodzi „z najpokorniejszą prośbą" o zezwolenie na występy w sali Paradyzu pismem z dnia 5 II 1871. Z raportów policmajstra wiadomo, że trupa Blattnera składała się z 16 osób (9 mężczyzn i 7 kobiet). Przywiozła repertuar niezmiernie bogaty, gdyż Warszawski Komitet Cenzury zużył sporo czasu na zapoznanie się z nadesłanymi do kontroli komediami i wodewilami. Zezwolenia cenzury udzielono aż na dwóch listach. Pierwsza zawierała 18 pozycji, a druga — 7. Nie wzbudziły one na ogół zastrzeżeń, gdyż z listy pierwszej ofiarą zakazu padła jedynie, budząca zdumienie wśród rozrywkowych sztuk, tragedia głosząca idee wolności — *Wilhelm Tell* Schillera. Komitet Cenzury odmówił zgody zasłaniając się dawno istniejącym zakazem.

Trupa niemiecka grała w Łodzi przez cztery miesiące. W czerwcu 1871 policmajster łódzki ścigał Blattnera, żądając uiszczenia zaległych opłat. Już listami, gdyż ów antreprener przebywał w Warszawie [58].

W tych latach teatr grający w języku niemieckim, nazywany nawet czasami Teatrem Łódzkim, nabiera coraz więcej cech teatru stałego, chociaż występują tutaj różne trupy. Nie są to jednak — jak w wypadku zespołów polskich — pobyty krótkotrwałe i źle zorganizowane. Przybywające do Łodzi zespoły niemieckie, na ogół sprawne i liczne, rozporządzają różnorodnym repertuarem. Od 8 IV do 18 VI 1872 w Paradyzie i w sali Sellina występowała trupa pod kierunkiem Paula Blissego — „pierwszego komika" i „dyrektora Teatru Miejskiego w Toruniu". Przedstawiając swoich aktorów publiczności łódzkiej, Blisse wskazywał, że rekrutują się oni z teatrów niemieckich w Królewcu, Berlinie, Szczecinie, Pradze, Magdeburgu i Wrocławiu. To „towarzystwo złożone z pierwszorzędnych sił" upoważniło go do ogłoszenia abonamentu na dwumiesięczny cykl przedstawień, co przyjęte było życzliwie [59].

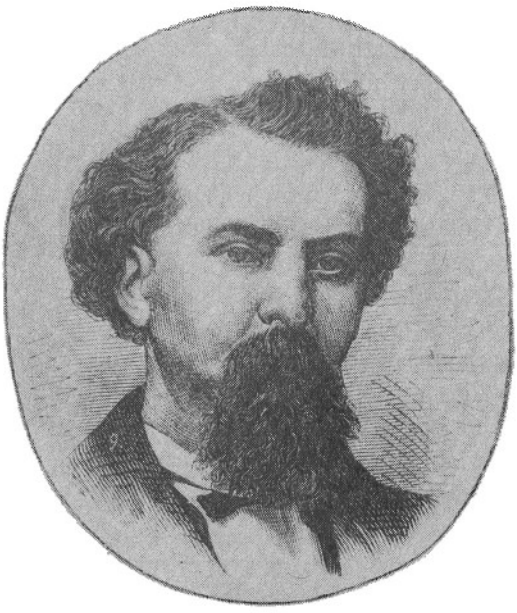
Jeszcze mocniej związał się z Łodzią Wilhelm Bernack, młody dyrektor z Lubawy, który swoimi przedstawieniami wypełnił aż trzy regularne sezony teatralne, gdyż w sezonie 1872/73 grał od 15 października do 15 kwietnia, w sezonie 1873/74 od 4 grudnia do 14 kwietnia, a w sezonie 1874/75 od 31 stycznia do 18 kwietnia. Dyrektor ten ogłosił również

abonament na przedstawienia, przewyższające ambicjami repertuar poprzednika. Wśród wystawionych przez niego sztuk znalazły się: *Faust* Goethego, *Intryga i miłość* oraz *Don Carlos* Schillera i *Opowieść zimowa* Szekspira [60].

Teatr polski nie przejawiał w tym czasie podobnej żywotności. „Po dłuższej przerwie zawitało do naszego miasta — donosiła «Lodzer Zeitung» — polskie towarzystwo dramatyczne pod dyrekcją panny Wester-Majer". Autor notatki uprzedzał, iż „towarzystwo to jeszcze niezupełnie skompletowane", gdyż kierował się objawianą wówczas nagminnie życzliwością dla trup teatralnych. W gruncie rzeczy zespół składał się na początku z trojga aktorów, a dopiero w ciągu najbliższych tygodni powiększył się o kilka nowych osób. Pozwoliło mu to na wystawianie tylko małoobsadowych i na ogół już znanych jednoaktówek, które nie wzbudziły większego zainteresowania. Zapowiadana parokrotnie i parokrotnie odkładana komedia *Fru-Fru* (*Frou-Frou* Meilhaca i Halévy'ego) zdradziła słabość zespołu.

Życzliwy recenzent wytknął w sposób taktowny, ale stanowczy, niewłaściwe obsadzenie ról. W tym wypadku największy zawód sprawiła sama panna dyrektor, podejmując się tytułowej roli wbrew dyspozycjom i umiejętnościom. „Chcąc wyrobić i ustalić sobie stanowisko w świecie artystycznym — pouczał sprawozdawca — [aktorka] powinna, biorąc na siebie zadanie, obliczyć się wpierw z siłami, ażeby nie narazić się na nieukontentowanie publiczności". Trupa panny Wester-Majer, zebrana raczej przygodnie, grała w Łodzi od 21 I do 7 IV 1872, ratując się wypożyczaniem kostiumów na maskarady i wspólnymi występami ze „słynnym magikiem i prestidigitatorem Rappelewskim" [61]. Nazwisko Julii Wester-Majer (pisane również Westermajer), występuje tutaj po raz ostatni, gdyż zapewne na Łodzi zamknęła się krótka kariera sceniczna aktorki, potem nie wymieniają jej żadne dokumenty.

Następne wizyty polskich aktorów nie wywołały nawet takiego echa. „Lodzer Zeitung" niedbale odnotowała ledwie trzy przedstawienia Henryka Modzelewskiego w sali Sellina z paromiesięcznego pobytu w lecie 1872 [62]. Potem dopiero „na gwiazdkę" zawadził o Łódź w drodze do Łęczycy Konstanty Sulikowski z dziesięcioosobową trupą. Ponieważ rozpoczął krótki cykl przedstawień w pierwszy dzień Bożego Narodzenia, więc życzliwy dziennikarz złożył mu serdeczne życzenia: „Daj Boże! Ażeby chociaż przez czas krótki gwiazda szczęścia tym gościom dramatycznym w naszym grodzie świeciła" [63]. Nie wiemy, czy ta gwiazda świeciła bardzo jasno, ale Sulikowski przetrwał w Łodzi prawie miesiąc i tutaj



102. Henryk Modzelewski

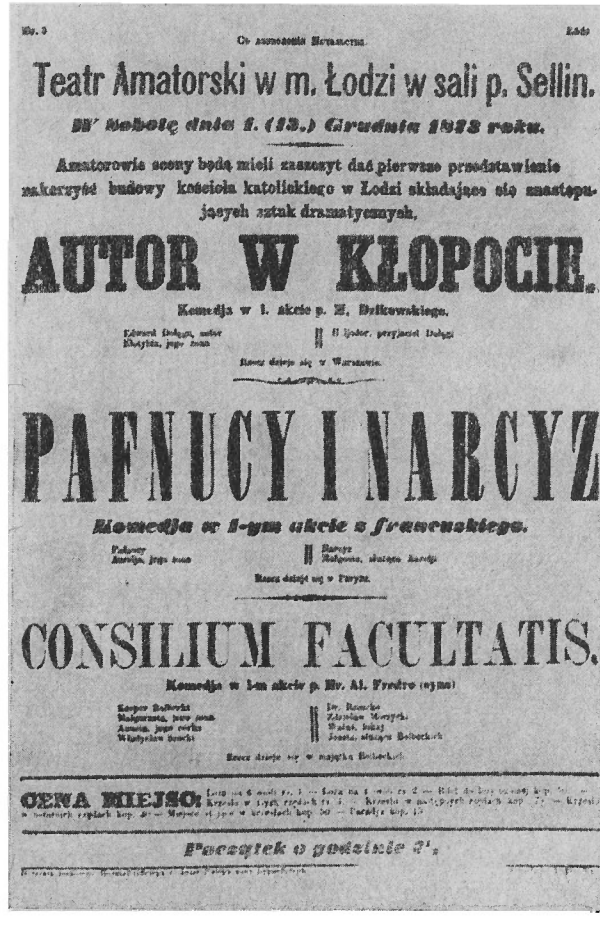
obchodził dwudziestopięciolecie pracy na scenie. Przy tej okazji „Kurier Codzienny" podał szczegółowy życiorys jubilata, wyliczając jego parokrotne związki z Łodzią [64].

Zapewne największym wydarzeniem artystycznym w Łodzi w tych latach był przyjazd śpiewaków włoskich pod dyrekcją Józefa Crottiego. W sali Sellina, przy niezbyt zgranej miejscowej orkiestrze, dali oni w ciągu trzech tygodni (od 19 I do 9 II 1873) przegląd najwybitniejszych i najmodniejszych oper swego kraju. Dość powiedzieć, że na ich repertuar złożyły się: *Trubadur*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Traviata* i *Due Foscari* Verdiego, *Łucja z Lamermooru* i *Lukrecja Borgia* G. Donizettiego, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Lunatyczka* V. Belliniego. Publiczność przybyła tłumnie, a „Lodzer Zeitung" fachowo i pochlebnie oceniła śpiewaków, jednocześnie ostro krytykując orkiestrę [65].

Łódź coraz bardziej przyciągała artystów zagranicznych. W tym samym roku gościła w niej para dobrych tancerzy baletu Nadwornego Teatru w Monachium — Roza Opferman i Ludwik Gundelach [66]. Często też, jak od lat, przemykali przez Łódź prestidigitatorzy i magicy, jak E. Bosco ze swoim słynnym spirytystą Ridellim, K. Tie z żywymi obrazami z wojny francusko-pruskiej itp. Wciąż jeszcze zachowują żywotność znane od pół wieku panoramy i dioramy. Jedna z nich zasługuje na uwagę, gdyż na

Nowym Rynku (dzisiejszy Plac Wolności) ukazywała m.in. „plastyczno-optyczny obraz wykonany sekretem sztuki malarskiej (*diorama à la camera*), przedstawiający wnętrze grobu Chrystusa Pana w Jerozolimie". Twórcą tego obrazu był Antoni Sacchetti, nie żyjący już od dwóch lat sławny dekorator Warszawskich Teatrów Rządowych [87].

Nie tylko te wizyty wskazują na ożywienie życia artystycznego w Łodzi. Wiadomości o wzroście zainteresowań teatralnych musiały rozejść się szerzej, gdyż jesienią 1873 ściągają jedna po drugiej aż trzy polskie trupy wędrowne. Najpierw we wrześniu zjechał, po raz pierwszy w charakterze dyrektora, Józef Teksel z właściwym sobie repertuarem, w którym komedie takie, jak *Marcowy kawaler* Blizińskiego, *Księżna Jerzowa* Dumasa-



Teatr Amatorski w m. Łodzi w sali p. Sellin.

W sobotę dnia 1. (13.) Grudnia 1873 roku.

Amatorowie sceny będą mieli zaszczyt dać pierwsze przedstawienie zakrzyżé budowy kościoła katolickiego w Łodzi składające się z następujących sztuk dramatycznych.

AUTOR W KŁOPOCIE.

Komedja w 1. akcie p. Z. Dzikowskiego.

PAFNUCY I NARCYZ

Komedja w 1-ym akcie z francuskiego.

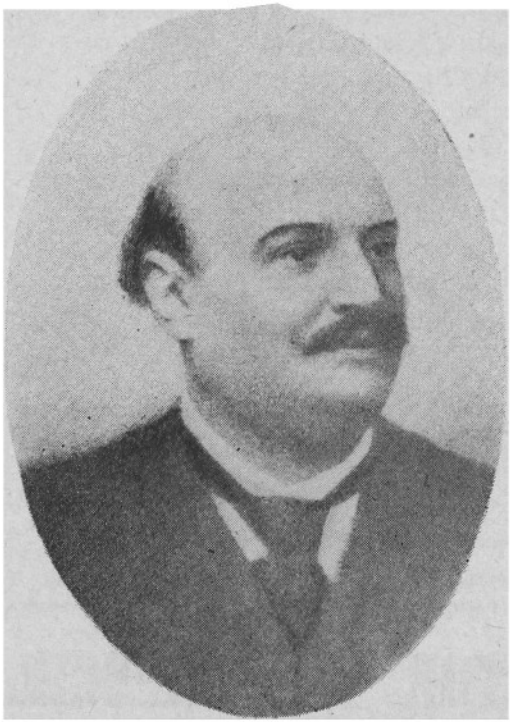
CONSILIUM FACULTATIS.

Komedja w 1-m akcie p. Wł. Al. Fredro (ojca)

OCENA MIEJSC:

Początek o godzinie 7.

103. Afisz z przedstawienia teatru amatorskiego w Łodzi



104. Józef Teksel

-syna, *Mentor* Fredry-syna przeplatały się z operetką: *Bursze* Suppégo, *Piękna Helena*, *Skrzypce czarodziejskie* i *Małżeństwo przy latarniach* Offenbacha [68]. Wkrótce potem prasa zapowiedziała przyjazd Anastazego Trapszy, reklamując go jako dyrektora „najlepszej z naszych prowincjonalnych trup". Trapszo przywiózł również operetkę i w trakcie sześciu przedstawień (od 6 do 12 XI 1873), których afisze zachowały się, usiłował ściągnąć publiczność polską i niemiecką na *Piękną Helenę* z Adolfiną Zimajer i Rufinem Morozowiczem, na *Sinobrodego*, *Śpiewkę Fortunata* i *Życie paryskie* Offenbacha oraz *Serafinę* V. Sardou. Z afiszów można także wyczytać, że teatr Sellina posiadał już lożę ogólną oraz loże na 4 i 6 osób [69]. Był więc bardziej wykwintny od Paradyzu, który dysponował tylko krzesłami i galerią.

Pod koniec 1873 roku odwiedził znowu Łódź Henryk Modzelewski. Z jego pobytu, nie odnotowanego przez miejscową prasę, ostał się jedynie afisz ostatniego przedstawienia w dniu 2 grudnia. Odegrano dramat w 3 aktach i 9 obrazach z prologiem pt. *Oszust wielkiego świata*. Następny występ teatralny świadczył dobitnie o ciągle niepewnej doli teatru pol-

skiego w Łodzi. Dnia 15 I 1874 jedno — wyraźnie przygodne — przedstawienie dają trzy osoby (Henryka Rudnicka, Alicja Szlader, Aleksander Bojemski), podające się za artystów dramatycznych. Na wieczór ten złożyły się arie, sceny i jednoaktówki [70]. W r. 1874 przyjeżdża znów Konstanty Sulikowski z rodziną — żoną, dwiema córkami i zięciem oraz Jan Władysław Łuba — nie wiadomo bliżej, kiedy i z kim [71].

Mimo nikłego powodzenia tych wędrownych trup, z zainteresowaniami teatralnymi łodzian nie musiało być aż tak źle, gdyż właśnie w tym roku miasto omal nie dorobiło się po raz pierwszy stałego teatru polskiego. Taki pomysł zrodził się przy występach poznańskiego towarzystwa pod dyrekcją Seweryna Zamojskiego. Odwiedzinom tego zespołu towarzyszyła niezwykła jak na owe czasy reklama. Na dwa dni wcześniej „Lodzer

Teatr w Mieście Łodzi u p. Sellina

Ostatnie Przedstawienie

TOWARZYSTWO ARTYSTÓW DRAMATYCZNYCH POD DYREKCJĄ

HENRYKA MODZELEWSKIEGO

We Wtorek d. 20. Listopada (2. Grudnia) 1872 r.

Przedstawi Dramat w 5-ch aktach z 6 obrazach z prologiem

OSZUST

WIELKIEGO SWIATA.

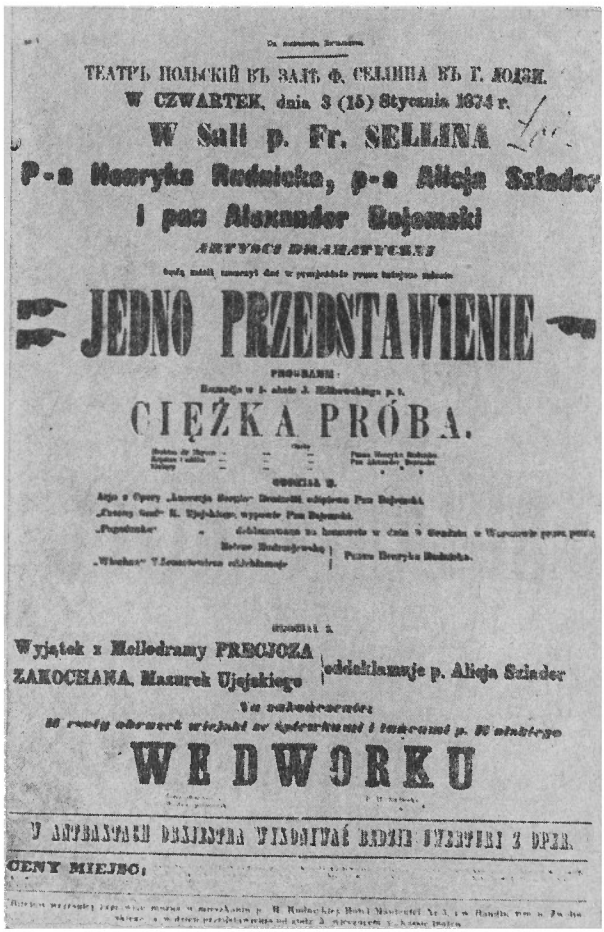
Osoby

Początek o godzinie 8.

105. Afisz z występów trupy pod dyrekcją Henryka Modzelewskiego

Zeitung" zapowiadała „nadzwyczajne przedstawienie", a w dniu występów, tj. 20 VI 1874, zwróciła uwagę, „że główny kierownik przedstawień pamiętny jest naszej publiczności z zaskarbionej sobie sympatii i znakomitej gry w *Tułaczu*, kiedy na benefis jego teatr był tak przepełniony u p. Sellina, że przeszło 200 osób wróciło do domu, nie mogąc nabyć biletów na *Tułacza*, bo wszystkie już do południa w dzień spektaklu były rozsprzedane" [72].

Nie przechowała się wiadomość, kiedy poprzednio tak entuzjastycznie przyjmowano Seweryna Zamojskiego w Łodzi, natomiast obecne jego powodzenie zostawiło trwałe ślady. Pobyt zespołu zapowiadany zrazu tyl-


ТЕАТРЪ ПОЛЬСКІЙ ВЪ ЗАЛѢ Ф. СЕЛЛИНА ВЪ Г. ЛОДЗИ.
W CZWARTEK, dnia 3 (15) Stycznia 1874 r.
W Sali p. Fr. SELLINA
P-a Henryka Rudnicka, p-a Alicja Sziader
i pan Alexander Bojemski
ARTYŚCI DRAMATYCZNI
JEDNO PRZEDSTAWIENIE
PROGRAMM:
CIĘŻKA PRÓBA.
Wyjątek z Melodramy PRECJOZA ZAKOCHANA, Mazurek Ujejskiego
oddeklamuje p. Alicja Sziader
WE DWORKU
W ANTRAKTACH ORKIESTRA WYKONYWAĆ BĘDZIE UWERTURY Z OPER.
CENY MIEJSC:

106. Afisz z przedstawienia m.in. *Ciężkiej próby*

107. Anastazy Trapszo

ko na dwa dni przeciągnął się znacznie dłużej. Niezmiernie pochlebne sprawozdania i wzmianki w „Lodzer Zeitung" dotyczyły przedstawień jeszcze w sierpniu i wrześniu. Według recenzenta od dawna już żadne z przyjezdnych towarzystw nie spotkało się z tak gorącym przyjęciem i nie skupiło na sobie tak niepodzielnej uwagi. Swemu zadowoleniu sprawozdawca dał wyraz niemal jak na bankiecie: „Die kurzen Worte wollen daher genügen: Bravo der Zamojski'schen Gesellschaft und doppelt Bravo ihrem Herrn Direktor" [73]. To niezwykłe powodzenie u prasy i publiczności sprawiło, że przy wyjeździe trupy gazeta donosiła, iż za cztery tygodnie można się spodziewać powrotu Zamojskiego dla objęcia dyrekcji zespołu polskiego na zimę. Zamierzano widocznie udzielić temu dyrektorowi wielu uprawnień, gdyż zapewniano, że sprowadzi również zespół niemiecki, kierowany przez dobrze przyjmowanego tutaj dyrektora Bernacka. Z tymi projektami wyraźnie wiązano duże nadzieje, gdyż oczekiwano w najbliższym sezonie znacznej przewagi teatru nad muzyką, z którą Łódź się już od dawna oswoiła. Nadzieje te jednak się nie spełniły i Zamojskiego wyglądano nadaremnie [74].

Bernack, już bez porozumienia z Zamojskim, powrócił do Łodzi w styczniu następnego roku, a zespół poznański został zastąpiony przez zespół Anastazego Trapszy, występujący na przełomie 1874 i 1875 roku.

W Teatrze P. Fr. Sollina
Towarzystwo Artystów Dramatycznych pod Dyrekcją
Anastazego Trapsza.
Benefis Pani Adelfiny Zimajer.
STRACHY W ZAMCZYSKU
czyli
BOJOMIR I WANDA
ŻYCIE PARYZKIE.
Tableau pożegnalne oświecone ogniem bengalskim!
Pożegnalne przedstawienie!
Pożegnalne przedstawienie!

108. Afisz z występów trupy pod dyrekcją Anastazego Trapszy

Liczył on kilku wybitnych aktorów, aby wymienić choćby Rufina Morozowicza, Włodzimierza Sobiesława, Michalinę Siennicką. Repertuar, który przywieźli, nie odznaczał się większymi ambicjami i wzbudził dość gwałtowną dyskusję o poziomie publiczności łódzkiej, licznie odwiedzającej przedstawienia. Niejaki pan S. J., podający się za korespondenta spod Zgierza, nazwał obraźliwie w „Gazecie Warszawskiej" publiczność łódzką „zgłodniałą rzeszą", rzucającą się łakomie na „farsy i sztuczki lekkiego pokroju" [75]. Istotnie, zestaw granych sztuk, sądząc po tym, co się dochowało, nie odznaczał się szczególnym smakiem: *Ślepy i kulawy, Żywy umarły, Dziesięć cór na wydaniu, Stary piechur i syn jego huzar, Bandyta londyński, czyli Rycerze mgły* [76].

Z obroną kultury teatralnej łodzian wystąpił od razu korespondent „Przeglądu Tygodniowego" [77]. Wydarzenia teatralne w r. 1875 wskazują, że nie było z nią wcale tak źle. Wprawdzie przewijają się po staremu drobne i trochę żałosne zespoły. Zjawia się jeszcze raz „emeryt" Sulikow-

ski (w marcu) [78], zatrzymuje się przejazdem Józef Teksel (w maju) [79], ale już następne dwie wizyty przynoszą wybitne pozycje repertuarowe. Trupa Jana Władysława Łuby grała *Pana Geldhaba* i *Otella* (29 VII i 1 VIII 1875) [80], zaś trupa Juliana Grabińskiego zaprezentowała trzykrotnie w grudniu i styczniu *Halkę* Moniuszki ze Stefanią Wierzbicką jako Halką, Kazimierzem Fillebornem jako Jontkiem i Grabińskim — Januszem. Grabiński musiał przywieźć z sobą albo zorganizować na miejscu balet, gdyż afisz *Halki* zapowiadał poloneza i mazura. Pobyt tego towarzystwa dramatyczno-operowego przeciągnął się do marca 1876. Ponadto zaprezentowało ono łodzianom m.in. *Flisa* Moniuszki, *Lukrecję Borgię* Donizettiego oraz *Zbójców* Schillera [81].

Jak widać, publiczność łódzka przywykła już do sztuk wymagających bardziej wyrobionego smaku. Niestety, nie wiemy, na jakim poziomie stało

W Teatrze pana SELLINA.

Towarzystwo Artystow Dramatycznych

Anastazego Trapszy.

ROMEO

I

JULJA!

109. Afisz z występów trupy pod dyrekcją Anastazego Trapszy

ich teatralne wykonanie. Na bardziej wyrafinowane upodobania widzów mógłby wskazywać też przyjazd Teatru Nowości pod dyrekcją Apolla Choromańskiego, istotnie z najnowszymi sztukami, tj. *Przed ślubem* K. Zalewskiego i *Zatrute pożycie* J. Czerniszewa [82].

Anastazy Trapszo w swoich nowych występach (od 3 X 1876 do 19 II 1877) również wykazał więcej troski o poziom repertuaru. Obok cieszącej się powszechnym powodzeniem i uznaniem sztuki *Emigracja chłopska* Anczyca, przedstawił modne komedie Sardou — *Andreę* i *Starych kawalerów*, opery — fragment *Halki* Moniuszki i *Ernani* Verdiego, operetki — *Orfeusz w piekle*, *Życie paryskie* Offenbacha i *Girandola* L. Delibesa, wreszcie sięgnął nawet po *Romea i Julię* Szekspira, gdzie w roli Abrahama wystąpił aktor podający na afiszu nazwisko rodowe Sosnowski, wkrótce już głośny jako Ludwik Solski. Tym razem występy tego zespołu musiały cieszyć się powodzeniem, gdyż dyrektor postanowił zostać w Łodzi przez czas dłuższy i ogłosił abonament [83].

Z opublikowanego sprawozdania z dochodów i wydatków z przedstawienia danego przez Trapszę na korzyść niezamożnych uczniów Wyższej Szkoły Rzemieślniczej wynika, że nawet przy mniejszych wpływach teatr ówczesny mógł być przedsięwzięciem dochodowym — sprzedaż biletów przyniosła 277 rb. 92 kop., a wszystkie koszty wraz z opłatą sali, orkiestry, z dostawieniem krzeseł, oświetleniem, fryzjerem, krawcem, suflerem, maszynistami, obsługą sali oraz afiszami pochłonęły zaledwie 43 rb. 20 kop. Dochód więc z jednego przedstawienia wyniósł aż 234 rb. 72 kop. Oczywiście w rachunku tym nie figurowały uposażenia aktorów, którzy grali bezinteresownie [84]. Można więc sądzić, że dla przyjezdnych trup teatralnych Łódź nie była już wtedy miastem nieżyczliwym — idea teatru stałego coraz bardziej przestawała być utopią. Zbliżamy się do drugiej połowy roku 1877, kiedy próbowała wcielić się w życie.

Trupa Trapszy wyjechała z Łodzi w końcu lutego 1877. Pożegnano ją słowami żalu, iż „odmówiwszy nam nawet kilkugodzinnego pobytu w teatrze, tej jedynej rozrywki w ciągu czterdziestu głuchych i długich dni wielkopostnych, ogromną nam przykrość wyrządziła" [85]. Kiedy zaś w maju tego roku pojawił się teatr poznański pod dyrekcją Karola Doroszyńskiego, dysponujący zarówno doborowym zespołem aktorskim, jak i ambitnym repertuarem, „Lodzer Zeitung" nie omieszkała zauważyć: „scena stała i tak poważnym kierunkiem się odznaczająca o wiele więcej zasługuje na poparcie niżeli towarzystwa wędrowne protegujące Offenbacha i rozmaite głupstwa sceniczne" [86].



Pierwsze przedstawienia zespołu Doroszyńskiego nie przyciągnęły zbyt

wielu widzów. „Wybredny i nie zbadany gust publiki naszej — jak gorzko zauważył miejscowy sprawozdawca — stawia w strasznym położeniu nieomal każdego koncertanta, każdego sztukmistrza, a szczególnie antreprenera teatru udającego się do nas, bo dobra sztuka czy to komedia lub dramat znanego autora, czy zresztą serio-opera nie wabi publiki naszej, nie zachęca do jej poznania" [87]. Doroszyński, nie zrażony pustkami na widowni, wytrwale jednak obstawał przy swoim programie, a zwłaszcza przy Fredrze (*Wielki człowiek do małych interesów*, *Dwie blizny*) i operze (*Traviata* Verdiego, *Córka regimentu* Donizettiego).

Dbałość poznańskiego dyrektora o dobry repertuar, a także o staranne wykonanie (wymagający recenzent „Lodzer Zeitung" określił przedstawienie *Traviaty* mianem „uczty artystycznej" [88]), przełamały wreszcie obojętność łodzian. Pod koniec maja łódzka gazeta donosiła już, że zespół Doroszyńskiego „cieszy się nadzwyczajnym powodzeniem. Przedstawienia odbywają się codziennie, a sala zawsze przepełniona" [89]. Kiedy 29 maja teatr ten wyjechał na sezon letni do teatrzyku ogródkowego Belle Vue w Warszawie, towarzyszyło mu życzenie jak najrychlejszego powrotu do Łodzi. Wkrótce też „Lodzer Zeitung" powiadomiła swoich czytelników o sukcesach Doroszyńskiego w stolicy [90]. Dotąd nie zdarzyło się jeszcze, aby w Łodzi śledzono dalsze losy występujących tutaj trup.

Doroszyński, wbrew życzeniom łodzian, wprost z Warszawy wrócił do Poznania. W Łodzi natomiast przez kilka letnich tygodni (od czerwca do sierpnia) występowała kompania Modzelewskiego, nie dorównująca jednak teatrowi poznańskiemu [91]. Z kolei cały wrzesień 1877 roku w sali Sellina gościła ze zmiennym powodzeniem (nawet *Halka* przyniosła deficyt) lubiana i dobrze znana łodzianom trupa Grabińskiego. Kierował nią wówczas znany tenor, Kazimierz Filleborn, który oprócz oper przedstawił także ostatnie nowości dramatyczne: *Złe ziarno* K. Zalewskiego i *Aktorkę* A. Urbańskiego [92].

## 4. W nowym gmachu

Po Fillebornie zjawił się w Łodzi Józef Teksel. Jego występy nie były już przygodną wizytą teatralną. Były ważnym, bo pierwszym i to dość mocnym fundamentem pod stałą scenę polską. Od paru lat, a szczególnie w r. 1877, nasiliły się dyskusje nad stanem życia kulturalnego Łodzi i sposobem jego ożywienia. Nie zabrakło też głosów domagających się poprawy miejscowej sceny. Pisano z radością, że teatry (a zwłaszcza pol-

ski) odwiedzane są chętnie i że w przyszłości można będzie liczyć tutaj na stały kontyngent widzów, zaś ciągły wzrost liczby mieszkańców upoważniał do stwierdzenia, iż w Łodzi bez trudu może egzystować stały teatr. Potrzebna jest mu tylko subwencja i poparcie publiczności [93].

W roku 1877 niewiele brakowało, by to życzenie w pełni się urzeczywistniło. Przede wszystkim Łódź doczekała się wtedy murowanego gmachu teatralnego (obecnie kino Polonia, ul. Piotrkowska 67). Wybudował go z namowy Teksla Wilhelm Kern, właściciel hotelu Victoria. Nowy budynek o wymiarach 31×16×11 m, nazywany pierwotnie po prostu Teatrem Kerna (dopiero od połowy lat osiemdziesiątych zaczęto używać nazwy Victoria), nie był najszczęśliwiej usytuowany. Zamykał wąskie i długie podwórze hotelowe. Szło się do niego w nikłym świetle latarni wzdłuż oficyn, ustępów i szopy na drzewo. Również wnętrze teatru, choć chwalono Kerna za pracę „dla dobra ogółu", nie było najwygodniejsze. Skarżono się na nie najlepszą akustykę oraz na przeciągi. Liczne zastrzeżenia budziło także zabezpieczenie przeciwpożarowe. Stąd też niemal od początku swego istnienia teatr był wciąż przebudowywany. W dniu otwarcia na parterze znajdowały się dwie loże, na piętrze 15 lóż oraz galeria, którą wydzielono przy pomocy drewnianych przepierzeń. Widownię ogrzewał duży kaflowy piec [94].

Otwarcie teatru w dniu 2 października 1877 odbyło się niezwykle uroczyście. Gmach był wspaniale oświetlony, a licznie zebrana publiczność wysłuchała najpierw uwertury, a potem okolicznościowego przemówienia dyrektora. Na środku sceny ubranej kwiatami ustawiono popiersia Słowackiego, Schillera i Szekspira. Również kurtyna, naśladująca teatry wiedeńskie, przedstawiała wielkich twórców teatralnych. Namalowano na niej popiersia Schillera i Goethego oraz całe postacie Mozarta i Moniuszki [95]. Wybrano więc dla łódzkiego teatru nie byle jakich patronów. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że niezbyt często o nich pamiętano. Na przykład w sezonie 1877/78 wystawiono tylko dwukrotnie *Hamleta*. Na kurtynie powinien znaleźć się raczej Offenbach, gdyż to jego utwory gościły najczęściej na tej scenie.

Na inaugurację nowego teatru wybrano dwuaktową operetkę Stanisława Dunieckiego *Paziowie królowej Marysieńki*, którą „z przyczyn niezależnych od dyrekcji" [96], czyli pod naciskiem cenzury (z uwagi na narodowy temat utworu), zagrano pt. *Paziowie króla Henryka II*. To i następne przedstawienie pozwoliły miejscowemu recenzentowi „śmiało rzec [...] że takiej wystawy Łódź do przybycia pana Teksla nie widziała". Do tej refleksji dołączył także wierszowane życzenia:

Że miejsca się zapełnią w każdym niemal rzędzie,
Jeśli pan Teksel dalej tak starać się będzie;
Zasiądzie także w loży i młody, i stary,
Byleby tylko w górę nie poszły... talary [97].

Teksel się starał, a i ceny utrzymywały się na tym samym poziomie, więc pragnienia te na początku sezonu spełniły się w całej pełni. Kiedy 2 listopada święcono rocznicę otwarcia hotelu Victoria, a także miesięczną działalność teatru, wszyscy mieli powody do zadowolenia. Dyrektor cieszył się frekwencją na widowni, publiczności przypadł do gustu repertuar, złożony głównie z oper komicznych i operetek, krytyka zaś chwaliła teatr za to, że „po bezcennych *Pucharach srebrnych* i całym legionie operetek" wystawiono również *Pana Damazego* i *Hamleta*. Podczas tej uroczystości Wilhelm Kern oświadczył, że dzięki staraniom tutejszego dyrektora Łódź może się poszczycić najlepszym teatrem prowincjonalnym w Królestwie. Okolicznościowy toast wzniósł także Teksel. Mówił o tym, że w ostatnich latach sztuka polska osiągnęła wyżyny doskonałości dzięki Matejce, Siemiradzkiemu, Królikowskiemu, Żółkowskiemu i Modrzejewskiej. Czas wreszcie, by również prowincja nie zostawała w tyle i pamiętała o świątyniach sztuki [98].

Dobre stosunki między właścicielem teatru i jego użytkownikami nie trwały zbyt długo. Oszczędny Kern zaraz po opadnięciu kurtyny zaczynał gasić światło i publiczność zmuszona była opuszczać teatr po ciemku, potykając się na schodach i korytarzach. Podczas spektaklu *Zyzia* Z. Mellerowej (27 XII 1877) doszło nawet do gorszącego wypadku:

W drugim akcie w czasie gry zakręcono gazometr i... scena została dokoła otoczona ciemnością; figiel to doprawdy niewczesny. Jakkolwiek dyrektor poirytowany tą niespodzianką mocno przepraszał publiczność, to jednak z naszej strony zanotować musimy, że pan Kern posuwa swoją interesowność do ostateczności. Niejednokrotnie już żalono się na to, że pan Kern wręcz po skończonym spektaklu pozostawia publikę w ciemności, to teraz jeszcze lepiej się nasz właściciel teatru popisał. W trakcie gry scenę pozbawił wszelkiego światła i byłoby tak dłużej to zaćmienie trwało, gdyby nie energiczne przedsięwzięcie jednego z gości teatralnych, który odebrawszy klucz gazometrowy, odkręcił otwór i rzekł: „niech się stanie światło"; w on czas ściany kulisowe poczęły się oświecać i przybierać nowe życie, a nam zdało się, jakoby artyści z otchłani ciemności przeszli do edenu życia. Widocznie pan Kern nic chciał się przypatrywać łzom dyrektora przejętego czułą rolą Zyzia; widocznie pani Zofia Mellerowa z komedią swoją nie przypadła mu do gustu, cóż na to robić? — de gustibus non est disputandum [99].

Teatrowi łódzkiemu groziło jednak większe niebezpieczeństwo niż brak światła. Teksel doświadczył szybko tego, co jeszcze nieraz skutecznie wy-

pędzało stąd aktorów, a mianowicie obojętności. Zainteresowanie łodzian nowym teatrem nie trwało zbyt długo. Nie pomogło nawet nazwisko Offenbacha na afiszu teatralnym. Przestali także ściągać aktorzy, cieszący się na prowincji zasłużoną sławą (Aleksander Carmantrand, Franciszek Koziołowski, Leokadia Krajewska, Wanda Manowska, Franciszek Waliszewski, Michalina Święcka i inni). Na nic się też nie zdało obniżenie ceny lóż ani pouczenia „Lodzer Zeitung":

Kto winien, jeśli Łódź zostanie przed czasem bez teatru? Dyrekcja dokłada wszelkich starań, by odpowiedzieć wymaganiom publiczności, daje na przemian sztuki poważne i operetki; publiczność nie uznaje tych usiłowań i nagradza je równą obojętnością. Czy miasto mające około 80 tysięcy ludności nie jest w stanie utrzymać stałego teatru? Dla większej części oświeconych osób dorosłych teatr jest potrzebą umysłową, rozrywką powszednią; dla wielkiej części młodzieży pracującej w przemyśle i kupiectwie jest nauką piękna [100].

W pierwszych dniach lutego 1878 towarzystwo Teksla występowało już w Piotrkowie, gdzie cieszyło się większym powodzeniem aniżeli w swej stałej siedzibie. Klęska, jaką poniósł pierwszy stały teatr polski w Łodzi, była tym dotkliwsza, iż przedstawienia w sali Kerna oglądali zarówno Polacy, jak i Niemcy, którzy od dłuższego czasu pozbawieni byli widowisk w swoim rodzimym języku, gdyż 19 IV 1877 zakończył występy w Paradyzie dyrektor Georg Ernest Markgraf. Spędził on w Łodzi kolejne dwa sezony 1875/76 i 1876/77 [101].

Opróżniony przez Teksla teatr Kerna zajęła opera niemiecka z Poznania pod dyrekcją C. Schäfera. Przez dwa miesiące (od 7 III do 5 V 1878) łodzianie mieli sposobność obejrzeć m.in. 3 opery Mozarta (*Wesele Figara*, *Don Juana*, *Flet czarodziejski*), *Fausta* Gounoda, *Normę* Belliniego, *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, *Trubadura* Verdiego, oraz — co warte podkreślenia — *Tannhäusera* Wagnera [102].

W miesiąc później i na miesiąc (od 8 VI do 11 VII 1878) przyjechał znów do Łodzi Anastazy Trapszo. Ponieważ miał w zespole Stefanię Wierzbicką, najlepszą odtwórczynię oper Moniuszki na prowincji, mógł dwukrotnie wystawić *Halkę*. Zaprosił także na gościnne występy bardzo chwaloną wtedy Julię Otrembową, która zagrała m.in. tytułową rolę w *Marii Stuart*. Trapszo wystawił także *Zbójców*, w których wystąpił jako Franciszek Moor, oraz późne komedie Fredry *Jestem zabójcą* i *Świeczka zgasła* [103].

Po wybudowaniu teatru Victoria nieczynne były przez jakiś czas dotychczasowe sale teatralne: u Sellina i Paradyz. Wkrótce jednak gmach przy ul. Konstantynowskiej ożywiły regularne produkcje magików, akro-

110. Afisz z przedstawień Deutsches Theater in Lodz granych w teatrze Paradyz

Nr. 1 Nr. 1
Deutsches Theater in Lodz
„PARADIES"
Donnerstag, den 22. November (4. December) 1883.
Zur Eröffnung der Saison!
Sie hat ihr Herz entdeckt.
Lustspiel in 1 Akt von Wolfgang Müller
von Königswinter.
hierauf:
GARIBALDI
Schwank in 1 Akt von Julius Rosen.
Zum Schluß:
Bei Wasser und Brod.
Billet-Verkauf im Paradies!
Billet-Verkauf im Paradies!
Kassenöffnung 7 Uhr
Anfang 8 Uhr

batów i szansonistek. Program, jaki tutaj przedstawiano, przesądził o nazwie tego miejsca. Z początkiem lat osiemdziesiątych wysłużony gmach Sellina nazywał się już Teatrem Variété [104]. Podobne „rozmaitości", a szczególnie szansonistki i orkiestry damskie, uprzyjemniały także czas bywalcom wielu łódzkich restauracji. Natomiast Paradyz służył nadal zespołom niemieckim, jeśli Victorię w tym samym czasie zajmowały trupy polskie. Nowy gmach dla teatru niemieckiego zbudowano dopiero w r. 1882 (Thalia przy ul. Dzielnej 18 — obecnie gmach kina Bałtyk).

W roku 1878 nie trzeba było jednak wracać do starych sal ani też myśleć o nowych. Po wyjeździe Trapszy, tj. od lipca aż do października, Victoria była zamknięta. Kolejny sezon miał otworzyć dopiero zespół Karola Doroszyńskiego, zapowiadany z wielkim entuzjazmem, ale do tych występów ostatecznie nie doszło [105]. Zjawił się natomiast w Łodzi jeszcze

raz Teksel, który 3 X 1878 rozpoczął swój pobyt dwiema pozycjami przyjętymi „z zapałem": nową komedią Blizińskiego *Mąż od biedy* oraz znanym dobrze baletem *Wesele w Ojcowie*. Następne przedstawienia Teksla przebiegały według dobrze znanego schematu: „Fredro nie wabi, *Damazy* nie prosperuje, potrzeba więc było aż... *500 000 diabłów* na afiszu, żeby ściągnąć widza do sali teatralnej w zeszłą niedzielę 17 XI 1878. Gmach Kerna mimo podwyższonych cen zapełniony po brzegi najwymowniej świadczył, że najlepszym wabikiem dla publiki naszej jest dziwaczny tytuł sztuki" [106].

Autora tych słów nie znamy. Zawdzięczamy mu jednak obszerne omówienia większości sztuk wystawionych przez Teksla oraz charakterystykę łódzkiej publiczności. Recenzent gromił ją za upodobanie do farsy i operetki, i uparcie namawiał do poważniejszego repertuaru. Aktorom zaś systematycznie wyrzucał przesadę w grze scenicznej i wymagał zachowania prawdy życiowej oraz naturalności. Stosując te kryteria, najczęściej chwalił Franciszka Waliszewskiego (grał m.in. Hamleta i Skalskiego w *Artykule 264* Zalewskiego). Wandę Manowską (primadonna operetki) oraz aktorki dramatyczne — Apolonię Bajerowicz (Ofelia w *Hamlecie*, Klementyna w *Świetnej partii* Augiera, tytułowa rola w *Dorze* Sardou) i Helenę Solską (tytułowa rola w *Macosze* Balzaka, Skalska w *Artykule 264*). Przede wszystkim jednak „Lodzer Zeitung" dbała o wysoki poziom moralny teatru. Z tego głównie powodu ganiła zawsze „francuskie zbyt dekoltowane buffonady", a także kwartet śpiewaczek wiedeńskich, które Teksel specjalnie sprowadził z Warszawy. „Scena nie powinna stanowić miejsca ich popisu" — zauważył recenzent w jednym ze sprawozdań i poradził, by te śpiewaczki posłać na estradę [107]. Widocznie przybyłe do Łodzi artystki były po prostu szansonistkami, więc nie mogły liczyć na uznanie u surowego krytyka.

Teksel wytrwał w Łodzi przez trzy miesiące [108]. Ostatnie przedstawienie dał 1 I 1879, po czym wyjechał do Kielc, ustąpiwszy miejsca zespołowi Franciszka Idziakowskiego. W swoich podróżach po prowincji Teksel używał nazwy Teatr Łódzki [109], co wyraźnie dowodzi, iż do ówczesnej świadomości społecznej docierało i to, że Łódź była nie tylko wielkim miastem fabrycznym, ale także ośrodkiem sztuki. Słowo „łódzki" sugerowało, iż zespół Teksla nie jest zbieraniną przygodnych artystów. Nazwę tę obrano — za zgodą publiczności łódzkiej — jeszcze w roku otwarcia teatralnej budowli Kerna [110]. Jak jednak widzimy, Teatrem Łódzkim była wędrowna trupa aktorska, gdyż Łódź ciągle jeszcze nie mogła utrzymać stałego teatru. Mimo to kusiła aktorów nadzieją większych i re-

gularniejszych dochodów niż w innych miastach. Szczególnym uporem odznaczał się Teksel. W styczniu 1879 odkupił od Kerna (wraz z Ludwikiem Stumpfem) gmach teatru, a odsprzedał go w r. 1882 [111]. Przez te lata budynek teatralny stojący w podwórzu hotelu Victoria nazywano Teatrem Teksla. Nowy właściciel najczęściej też w nim występował. Ponieważ miał liczny zespół (według sprawozdań policyjnych w końcu 1879 roku zatrudniał 25 aktorów i 22 aktorki), dzielił go czasami na dwie grupy, komediową i operetkową, dając równocześnie przedstawienia w dwu różnych miejscach. W maju 1879 — przed wyjazdem na sezon ogródkowy do Belle Vue — „komedię" zostawił w Piotrkowie, a „operetkę" wysłał do Łodzi [112].

W Warszawie również odznaczał się wielką przedsiębiorczością. Wdawał się w różne przedsięwzięcia inwestycyjne, sprowadzał nowe dekoracje oraz zamawiał nowe sztuki i przekłady, za co był szczególnie chwalony przez warszawską prasę: „Teksel rozwinął w kierunku repertuarowym ruchliwość, którą by można wielu większym scenom za przykład postawić". Tę pochwałę zmąciły jednak krytyczne uwagi o aktorach: „Życzyć należy tylko, aby pomyślał o wzmocnieniu sił personelu, zwłaszcza dramatycznego, gdyż zeszłoroczna jego trupa nie zawsze mogła się zdobyć na wykonanie odpowiednie gustom stołecznym" [113].

Ta opinia, mimo popularności teatru Teksla w Warszawie (np. *Zemsta nietoperza* Straussa odegrana była latem 1879 przeszło 45 razy!), musiała być prawdziwa, skoro i policmajster Łodzi wyrażał się o nim dosyć powściągliwie: „nie można dostrzec szczególnie wybijających się talentów" [114]. Trzeba jednak dodać, że słowa te odnosiły się także do występujących w tym czasie w Łodzi trup niemieckich: operowej pod dyrekcją T. Rubieriego (21 I - 8 II 1879, 10 aktorów i 15 aktorek) i dramatycznej pod dyrekcją Paula Lehmanna (19 X 1879 - 21 III 1880, 6 aktorów i 8 aktorek) [115]. Teksel, mimo tych zastrzeżeń, był jednak bez wątpienia najwybitniejszym wówczas dyrektorem prowincjonalnym w Królestwie. Wszystkie spisy kampanii dyrektorskich zaczynały się w owych latach z reguły od jego nazwiska [116].

Po występach w Belle Vue zespół Teksla wrócił do Łodzi. Nowy sezon rozpoczął się 1 X 1879. W półtora miesiąca później łodzianie byli świadkami bardzo rzadkiej tutaj uroczystości — jubileuszu aktorskiego. Obchodził go występujący od 40 lat na scenie Leopold Tomaszewicz. Nie był to wybitny aktor. W trupie Teksla grywał głównie role charakterystyczne. Członkowie zespołu postanowili jednak uczcić jego „uczciwą pracę". Przebieg jubileuszu wart jest przypomnienia, gdyż splatały się w nim stare (wieńce, przemówienia, przywołania) i nowe (telegramy) zwyczaje:

Uroczystość rozpoczął polonez kompozycji p. Tytusa Mikulskiego, ofiarowany jubilatowi. Na scenie ubranej w drzewa mirtowe artyści w strojach balowych oczekiwali Tomaszewicza, którego przy dźwiękach poloneza wprowadziły dwie artystki, a publiczność przyjęła go hucznym oklaskiem. Gdy skończono poloneza, dyrektor Teksel przemówił do jubilata w serdecznych a pełnych uznania słowach. Wśród sympatycznych objawów publiczności podano jubilatowi dwa wieńce: od artystów i od artystek, a pan Kaliciński wręczył mu pamiątkowy srebrny upominek od artystów teatru lubelskiego, na którego deskach Tomaszewicz rozpoczął zawód swój pracowity. Wreszcie przeczytał kilkanaście telegramów przysłanych od artystów teatrów warszawskich, teatru lwowskiego, krakowskiego, od szkoły dramatycznej i prawie od wszystkich towarzystw prowincjonalnych oraz list od Królikowskiego. Jubilat do głębi wzruszony, dziękował ze łzami w oczach, a publiczność kilkakrotnym przywołaniem Tomaszewicza dała dowód, że przyjmuje również udział w objawieniu artyście swej sympatii i uznania za pożyteczną i niezmordowaną jego pracę [117].

Przebieg występów Teksla w sezonie 1879/80 jest trudny do odtworzenia z powodu braku prasy łódzkiej z tych lat. Wiemy jednak, że jego teatr utrzymał się wtedy dłużej niż w latach poprzednich, bo aż przeszło pięć miesięcy. Teksel opuścił Łódź dopiero w pierwszych miesiącach marca 1880, po czym udał się do Kalisza, zapowiadając tam „cały szereg Szekspirowskich utworów: *Otella, Leara, Hamleta, Romea i Julię* i *Kumoszki windsorskie*" [118]. Należy się spodziewać — znając ówczesną praktykę teatralną na prowincji — że niektóre z tych dramatów pokazano wcześniej w Łodzi. Z całą pewnością Teksel mógł wystawić *Hamleta*, jako że miał w zespole Franciszka Waliszewskiego, występującego zawsze w tytułowej roli w tej sztuce. Ponieważ *Hamlet* był grany w Łodzi przez tę trupę także w poprzednich latach, warto przypomnieć, że jego wykonanie budziło na ogół aprobatę miejscowej gazety. Kiedy jednak Waliszewski pojawił się w tej roli przed publicznością stołeczną, starając się o przyjęcie do Warszawskich Teatrów Rządowych, spotkał się z druzgocącą krytyką. Recenzenci warszawscy zarzucili mu, że mimo rutyny jego deklamacja dowodzi kompletnego niezrozumienia Szekspirowskiej tragedii [119]. W Łodzi musiało być nie lepiej, ale troska o podniesienie poziomu repertuaru przesunęła widocznie na dalszy plan niedostatki wykonania.

Teksel, ukończywszy przedstawienia w Kaliszu, udał się, jak co roku, do Belle Vue, gdzie 2 V 1880 zaprezentował „bombę sceniczną" w dwunastu obrazach — *Dzieci kapitana Granta*. Dekoracje do tej sztuki zamówił w Berlinie, o czym jeszcze na parę tygodni przed sezonem ogródkowym donosiła warszawska prasa. Z tą samą sztuką wystąpił w letnim teatrzyku Eldorado poznański dyrektor, Karol Doroszyński. Walka o względy publiczności była dosyć ostra. Dyrektorzy zamawiali nowe

sztuki (Teksel zakupił np. *Rozbitków* Blizińskiego) i prześcigali się w dobroczynności i w atrakcjach, na jakie nie zdobywali się w miejscach swojego stałego pobytu, nie mogąc liczyć na zwrot poniesionych kosztów (Doroszyński np. zaangażował do swojego zespołu „oryginalne włoskie tancerki" [120]).

W Łodzi, po wyjeździe Teksla, kolejne towarzystwo dramatyczne zjawiło się dopiero w końcu maja 1880. Była to nowo utworzona trupa pod dyrekcją Romana Czartoryjskiego i Juliusza Jejdego [121]. We wrześniu tego roku gościli w Łodzi uczniowie warszawskiej szkoły dramatycznej pod kierunkiem Emila Derynga, doznając „dobrego przyjęcia" [122], zaś w październiku przez trzy tygodnie przebywał tu warszawski konkurent Teksla, Karol Doroszyński [123]. W tym samym miesiącu przyjechali z „wielkim koncertem" aktorzy warszawscy — jedna z najwybitniejszych polskich śpiewaczek Bronisława Dowiakowska, głośna z urody Jadwiga Czaki oraz znani z występów w ogródkach — Władysław Górski i Piotr Makowski. Licznie zebrana publiczność „przyjmowała artystów z prawdziwym zapałem. Śpiewano, grano i deklamowano nadprogramowo przy ciągłych hucznych oznakach zadowolenia" [124].

Po tym wieczorze nastąpiła dłuższa przerwa w polskich przedstawieniach teatralnych. Teksel, odwiedzający często Łódź, zrezygnował z dyrekcji teatru. Jego zespół przejęli Feliks Krotke i Rufin Morozowicz, którzy po zakończeniu sezonu ogródkowego wyjechali do Częstochowy, Piotrkowa i Kielc. Teksel natomiast wybrał się z gościnnymi występami do Lublina [125], swój gmach w Łodzi zaś udostępnił począwszy od 2 XI 1880 trupie niemieckiej, którą kierował Theodor Brede. Zespół niemiecki dawał przedstawienia do 15 III 1881, po czym wznowił je 1 V 1881, również w Teatrze Teksla. Ten drugi cykl występów zakończył się już 21 V 1881. Jak wyjaśniła miejscowa gazeta, teatr niemiecki, „chociaż daje wzorowe sztuki i starannie je przedstawia, chociaż ma i gościa, wybitnego aktora p. Gransa, nie ściąga publiczności, rozpraszającej się po spacerach, opuszcza też nasze miasto, udając się do Warszawy" [126].

Wyjazd tego zespołu nie pozbawił niemieckiej publiczności rozrywek teatralnych. W końcu lutego 1881 pojawił się w Łodzi A. Kliesch, dyrektor Singspielgesellschaft. Ulokował się najpierw w restauracji Klukowa, a od 14 V 1881 otworzył u Sellina Teatr Variété, dając przez wiele lat przedstawienia, które nie zawsze cieszyły się uznaniem prasy. Przyciągały natomiast widzów, dla których Kliesch wciąż zmieniał program sprowadzając nowych artystów — szansonistki, akrobatów, komików, tancerzy i magików. Trudno było konkurować z taką sztuką. Kiedy np. w październiku

1881 próbował szczęścia w Paradyzie Hugo Hummel Herzfield „vom Belle-Alliance-Theater in Berlin", już po kilku dniach widzimy go u Kliescha jako dyrektora artystycznego Teatru Variété. Pod tą nazwą Kliesch reklamował wkrótce spektakle w dwu miejscach, zarówno w siedzibie Sellina, jak i w Paradyzie. Dzięki połączeniu sił Teatr Variété przygotował również farsy, wodewile i operetki [127].

Od roku 1881 zaczynają zjeżdżać regularnie do Łodzi zespoły żydowskie lub niemiecko-żydowskie (pierwszy teatr żydowski odwiedził Łódź w r. 1875 [128]). Wzrost liczebności i zamożności Żydów pozwolił „Kurierowi Codziennemu" powtórzyć za „Kaliszaninem" opinię, iż „dziś Łódź jest miastem przeważnie żydowskim" [129]. Była w tym zdaniu bez wątpienia spora doza przesady, niemniej w r. 1881 utrzymały się tutaj aż dwa żydowskie zespoły teatralne, nie licząc różnych kwartetów żydowsko-niemieckich [130].

Jako pierwszy z polskich dyrektorów zjechał do Łodzi w r. 1881 Julian Grabiński, specjalizujący się w repertuarze muzycznym. Zajął bardzo już wtedy zniszczoną salkę Sellina (w Teatrze Teksla występował zespół niemiecki z „wytwornymi komediami nowoczesnymi" oraz operetkami, do których sprowadzono specjalnie atrakcyjną i wziętą śpiewaczkę Csepcsanyi). Grabiński, przebywający w Łodzi od połowy stycznia do połowy lutego, przedstawił m.in. *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, *Wolnego strzelca* Webera, *Halkę* Moniuszki, *Kreolkę* i *Sinobrodego* Offenbacha, *Violettę* (*Traviatę*) i *Ernaniego* Verdiego oraz dwukrotnie *Czartowską ławę* Galasiewicza. Ta przewaga operetek i oper nasunęła sprawozdawcy „Lodzer Zeitung" następujące pytanie:

> Dlaczego komedia i dramat prawie zupełnie usuwają się ze sceny prowincjonalnej? Odpowiedź na to łatwa: towarzystwa prywatne sypać muszą coraz więcej nowości, rzadko bowiem trafia się, żeby jedna sztuka mogła być dwa razy powtarzana, komedie przeto wystawiają się dorywczo, bez należytego wyrobienia i odpowiedniego układu scenicznego. Publiczność, widząc niedołężnie pokaleczoną sztukę, traci wiarę w możność przyzwoitego zabawienia się, do teatru nie przychodzi [...] Co może zdziałać dobre wyuczenie i należyty układ sceniczny, widzimy to po towarzystwie p. Doroszyńskiego, w którym, pomimo braku wybitnych talentów, wyrobienie i wyuczenie jest powodem bezustannego powodzenia. Dyrektorowie towarzystw prowincjonalnych powinni by iść za tym przykładem, ale niestety, wszystkich z jednej strony zaślepia optymizm, z drugiej zaś niesumienność artystów, którzy co chwila zrywając umowę, doprowadzają do niemożliwości dobrego wystawienia sztuki.

Nie po raz pierwszy Doroszyński stawiany był w Łodzi za wzór sumien-
 ności i odpowiedzialności artystycznej. Grabiński, chociaż nie dorówny-

wał mu pod względem repertuaru i wykonania, również wzbudzał zadowolenie publiczności i krytyki. Chwalono zwłaszcza śpiewaków: Julię Leichnitz („takiej jak np. Leichnitz, Violetty w Łodzi jeszcze nie było i sądzimy, że artystka mogłaby śpiewać na większych scenach"), Kazimierza Filleborna i Józefa Szladera [131].

Po wyjeździe Grabińskiego, choć w Łodzi nie było polskiego zespołu aż do końca października 1881, „Lodzer Zeitung", a ściślej biorąc jej polski dodatek — „Gazeta Łódzka", w dalszym ciągu nie ustawała w wysiłkach ulepszenia miejscowej sceny. W obszernym artykule *Do naszego teatru* zaatakowała prowincjonalnych dyrektorów, którzy myśląc tylko o zysku zdeprawowali sztukę teatralną, odwołując się do najmniej wybrednych gustów. By naprawić tę sytuację, potrzebne jest zespolenie sił wszystkich odpowiedzialnych za teatr — dyrektorów, publiczności i prasy. Zwłaszcza jednak publiczności, która powinna zdać sobie sprawę z tego, że „żaden dobry teatr bez subsydium się nie obejdzie [...] O krociach ani nawet o dziesiątkach tysięcy nie myślę wcale — pisał autor artykułu — 3000 lub 4000 zapomogi wystarczy na urządzenie i utrzymanie towarzystwa czysto dramatycznego, które pod kontrolą komitetu wybranych protektorów godności sceny bronić będzie". Jeśli „30 lub 40 zacnych obywateli [...] dla podniosłego celu w bezprocentową materialnie spekulację umieścić zechcą kapitały", to „wprowadzone znów na scenę dramata i komedie wygnają z świątyni Melpomeny rozczochrane w bachanaliach kariatydy, podpierające dzisiejszy repertuar, a na znieważonych miejscach w świetlanej szacie poezji kochankowie Muz zgasły znicz rozżarzą". Dobry wzór może dać np. teatr niemiecki, który w ostatnim sezonie otrzymał 2 tysiące rubli pożyczki. Fakt ten pozwolił dziennikarzowi odwołać się do ambicji narodowej Polaków: „mam już pełne prawo wierzyć, że dla teatru polskiego do większej zapomogi chętnych nie zabraknie" [132].

Nie wiemy, czy Teksel rozpoczynający swe występy 29 X 1881 znał ten artykuł i czy odczuł jego dobroczynne skutki, dość że grając „rzeczy wyborowe" Bałuckiego, Blizińskiego, Słowackiego, Schillera, Sardou, Scribe'a szybko zasłużył sobie na następującą pochwałę: „Nie jest to dawny Teatr Łódzki — wyższa opereta z dodatkiem komedii: zakończył on już swój żywot w Warszawie na suchoty repertuaru i kasy. Jest to nowy Teatr Teksla — wyższa komedia z dodatkiem baletu" [133]. Trzeba zaznaczyć, że polski dyrektor zwycięsko opierał się licznej konkurencji, jaką miał pod bokiem: Teatrowi Variété, cyrkowi amerykańskiemu, szansonistkom w restauracjach i wreszcie teatrowi dziecięcemu z Wiednia (Wiener Kindertheater). Występował w Łodzi do 19 II 1882, a wśród granych w tym

czasie utworów warto zwrócić uwagę na *Damę kameliową* Dumasa-syna, którą Teksel wybrał na swój benefis. Rolę tytułową objęła Władysława Orsetti, która „grę swoją stosuje i uplastycznia na pierwowzorze słynnej Sary Bernhardt, występującej przed niedawnym czasem w Warszawie" [134]. Niestety, nie zachowały się świadectwa, które by stwierdziły, czy kopia roli była rzeczywiście bliska oryginałowi.

Po wyjeździe Teksla jego budynek (a także Paradyz) zajął zespół niemiecki pod dyrekcją C. Frankenberga, który występował od 12 III do 2 V 1882. Tytułu Deutsches Theater zaczął także używać w tym czasie Kliesch, który odnowił letni teatr przy ul. Konstantynowskiej; zainaugurował *Otellem* cykl klasycznych przedstawień, wystawił *Norę* Ibsena itp. Wkrótce jednak Kliesch wrócił do dawnej nazwy, ściślej odpowiadającej jego codziennemu repertuarowi — Variété [135].

Jeśli idzie o polski teatr, to w kwietniu przyjechali tancerze z Warszawy (Wąsowicz i Lisiecki) oraz jakaś trupa dramatyczna, która „nie zrobiła jednak korzystnego wrażenia" [136].

W sezonie 1882/83 odwiedziło Łódź „zasobne w środki materialne" towarzystwo Władysława Górskiego i Jana Szymborskiego, które „miało względnie dobrą, wystawną operetkę, a przy tym paru utalentowanych artystów dramatycznych". Po nim zjechało znów towarzystwo Grabińskiego, które „miało słabszą może pomimo paru dobrych głosów operetkę, ale za to komedie wystawiało ze szczególną starannością" [137].

Większym od nich powodzeniem cieszył się początkowo zespół Józefa Puchniewskiego, który występował w sezonie 1883/84. Wystawiona na otwarcie (11 X) komedia Bałuckiego *Dom otwarty*

scharakteryzowała niejako całą następną działalność towarzystwa, które celuje głównie w komediach, zwłaszcza lżejszego pokroju, przy czym Puchniewski stara się głównie wystawiać komedie oryginalne. Przedstawienia *Wielkiego bractwa* Fredry, *Domu otwartego* oraz *Gęsi i gąsek* Bałuckiego należały bez wątpienia do najudatniejszych, jakkolwiek i poważniejsze sztuki, jak np. dramat Sienkiewicza *Na jedną kartę* i komedia Blizińskiego *Rozbitki*, a nadto sztuki salonowe tłumaczone z francuskiego, odegrane były z precyzją i w ogóle znacznie ponad zwykły poziom scen prowincjonalnych. Reżyseria, spoczywająca w rękach p. Kościeleckiego, jest w ogóle bardzo staranna, co nie jest rzeczą łatwą przy ciągłej zmianie sztuk, ułatwiona zaś o tyle, że w liczbie artystów znajduje się kilka rzeczywistych talentów.

Te „rzeczywiste talenty" to według łódzkiego recenzenta przede wszystkim: Celina Zielezińska, Łucjan Kościelecki, Karol Kopczewski, Marian Winkler, Władysław Gloger, Julia Kościelecka, Sylwia Majdrowiczowa, Henryk Halicki i Józef Dłuski. Natomiast „cały ciężar operetki spoczywa

111. Łucjan Kościelecki

właściwie na barkach pani Puchniewskiej, wyrobionej śpiewaczki operetkowej, i po części p. Reckiego, tenora z głosem silnym i wysokim, ale jeszcze nie wyrobionym. Toteż zdarzało się, że na operetkach bywało mniej publiczności niż na niektórych komediach" [138].

Niewątpliwą zasługą Puchniewskiego było także dwukrotne zaproszenie na gościnne występy Bolesława Leszczyńskiego, który pokazał się łodzianom w swoich popisowych rolach Szekspirowskich (Otello, Petrucchio w *Poskromieniu złośnicy*, Król Lear). Zagrał ponadto Karola Moora w *Zbójcach*, Strasza w *Rozbitkach*, Antosia Rewizorczuka w *Karpackich góralach*. „Bytność p. Leszczyńskiego w Łodzi — jak zauważyła miejscowa gazeta — dała tutejszej publiczności sposobność poznania kilku arcydzieł literatury dramatycznej, a zarazem oddziałała na tutejszych artystów, którzy w odtwarzaniu ról swoich usiłowali stanąć na właściwym poziomie" [139].

Puchniewski w sezonie 1883/84 zyskał jeszcze jednego sojusznika. Staraniem inteligencji polskiej 6 I 1884 ukazała się w Łodzi pierwsza polska gazeta — „Dziennik Łódzki. Pismo przemysłowe, handlowe i literackie". „Dziennik" przez cały czas swego istnienia (do r. 1892) żywo interesował się miejscową sceną i poświęcał jej wiele miejsca. Tak wiele, że uznał za stosowne wytłumaczyć się przed czytelnikami ze swoich upodobań: teatr

112. Stefania Wierzbicka-Puchniewska

jest, „a przynajmniej być powinien u nas, szkołą języka — czyż nie dosyć powodów do szczerego zajmowania się jego losami [...] któż ma wskazać publiczności lepsze utwory, któż ma obznajamiać z autorem i jego utworem — jeśli nie pismo codzienne?" [140].

Już pierwszy numer „Dziennika" przyniósł obszerny artykuł pt. *Teatr polski w Łodzi*, który rozważał artystyczne i społeczne zadania sceny oraz przedstawił trudności, jakie napotykał każdy dyrektor teatru w tym mieście. Trudności te znamy dobrze od początku istnienia tutaj teatru, a więc „Dziennik Łódzki" dał tylko wyraz powszechnemu odczuciu pisząc, iż „liczba osób mogących uczęszczać do teatru jest tu jeszcze bardzo ograniczona, a w każdym razie nie stoi w żadnym stosunku do ogólnej cyfry ludności miejskiej". Najliczniejsi w Łodzi robotnicy nie mają czasu ani pieniędzy na teatr, przemysłowcy zaś, kupcy i urzędnicy zajęci są wciąż interesami i dorabianiem się. „Okoliczność ta wpływa tak dalece na ograniczenie liczby osób bywających w teatrze, że przedstawienia dawane tu być mogą zaledwie cztery razy na tydzień, a powtarzanie sztuk wyjątkowo tylko się zdarza". Mimo to „Dziennik Łódzki" nie tracił nadziei na polepszenie sytuacji teatru i wspierał wszystkie poczynania zmierzające do tego celu [141]. Chwalił więc zawsze każdą dyrekcję teatru za staranny dobór repertuaru, powiększanie zespołu aktorskiego i sprowadzanie głośnych wykonawców.



Puchniewski w pierwszych miesiącach sezonu 1883/84 dawał do tego

dobrą sposobność. Ogłosił cykl „wieczorów Fredrowskich", na który złożyły się: *Damy i huzary*, *Zemsta*, *Pan Benet*, *Odludki i poeta*, *Nikt mnie nie zna*, *Ożenić się nie mogę*. Przedstawienia te odbywały się w piątki przy obniżonych o połowę cenach biletów i cieszyły się powodzeniem. Ponadto wystawił *Mazepę* Słowackiego, *Wielkiego człowieka do małych interesów* Fredry, *Ostrożnie z ogniem* (*Nie igra się z miłością*) Musseta, *Przed ślubem* Zalewskiego, *Pozytywnych* Narzymskiego, *Halkę* Moniuszki, *Grube ryby* i *Radców pana radcy* Bałuckiego (ulubiony autor), *Intrygę i miłość* Schillera, *Dowcip pięknych kobiet* (*George Dandin*) Moliera w tłumaczeniu Natana Silbersteina — „obywatela tutejszego". Na gościnne występy przyjechał Władysław Szymanowski z Warszawy, zespół zaś wzmocnił się o Michalinę Solską-Sosnowską (artystkę krakowską), Helenę Bronikowską (artystkę opery lwowskiej), Felicję Helińską-Różańską (która

ЛѢТНІЙ ТЕАТРЪ ЗЕЛИНА.

ОБЩЕСТВО ВОКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХЪ АРТИСТОВЪ

ЮЛІЯНА ГРАБИНСКАГО.

Г-жа ЧАРЛИ будетъ играть первый разъ роль „МАРИНЫ".

ВАРВАРА ЗАПОЛЬСКАЯ

Въ заключеніе „БЛЕСТЯЩІЙ МАЗУРЪ" въ 4 пары.

TEATR LETNI SELLINA.

Towarzystwo artystów wokalno-dramatycznych

POD DYREKCYĄ

JULIANA GRABIŃSKIEGO.

We CZWARTEK, dnia 19-go Lipca 1888 roku.

PANI CZARLI wystąpi pierwszy raz w roli „MARYNY"

BARBARA ZAPOLSKA

KOMEDYA w 5-ch aktach L. A. [illegible] WSKIEGO.

Zakończy „MAZUR [illegible]" w 4-ry pary.

113. Afisz z przedstawienia trupy pod dyrekcją Juliana Grabińskiego

zastąpiła Zielezińską), Józefa Popławskiego, Dorę Milską, Marię Wesołowską, Idę Hoffman i innych.

Mimo tych wysiłków teatr przyciągał coraz mniej widzów, dochodziło nawet do tego, że trzeba było odwoływać przedstawienia. Coraz też częściej rozpoczynano spektakle ze znacznym opóźnieniem. Bez wątpienia dawał o sobie w ten sposób znać kryzys ekonomiczny, jaki zapanował w Łodzi u progu r. 1884. W tej sytuacji Puchniewski podzielił zespół na dwie części. W Łodzi zostawił komedię i dramat pod kierunkiem Karola Kopczewskiego, a sam w końcu marca wziąwszy wszystkie kostiumy wyjechał z zespołem operetkowym do Piotrkowa. Na odjezdnym zapowiedział jeszcze gościnne występy Adolfiny Zimajer, do których jednak nie doszło.

Te i inne uchybienia wywołały oburzenie felietonisty „Dziennika Łódzkiego", który zarzucił Puchniewskiemu lekceważenie publiczności. W odpowiedzi, drukowanej także w „Dzienniku Łódzkim", Puchniewski przypomniał wszystkie swoje zasługi. Wyjaśnił, że musiał podzielić trupę, ponieważ utrzymanie w jednym miejscu pięćdziesięcioosobowego zespołu groziło katastrofą materialną. Tłumaczył, że Zimajerowa nie może na razie opuścić Warszawy, a Królikowski, proszony o przyjazd do Łodzi, odmówił. Na koniec jednak obiecał, że zaprezentuje łodzianom nowego solistę, Aleksandra Bandrowskiego, tenora opery lwowskiej. Rzeczywiście, po zakończeniu w dniu 11 maja przedstawień dramatycznych, prasa zapowiedziała trzy spektakle operetkowe. Skończyło się jednak na obietnicy. Puchniewski wprost z Piotrkowa udał się do teatrzyku letniego Belle Vue, po Łodzi natomiast snuli się artyści dramatyczni na próżno wyglądający swojego dyrektora. Postępek ten nie mógł wzbudzić zachwytu. Radzono Puchniewskiemu, by w przyszłości omijał Łódź, gdyż publiczność tutejsza umie płacić „pięknym za nadobne" [142].

Następnym zespołem goszczącym w Victorii był balet Aleksandra Łukowicza — „pierwsze zjawienie się tego rodzaju rozrywki na bruku łódzkim". Łodzianie, kierowani ciekawością, zapełnili widownię na czterech przedstawieniach (1 - 6 VII 1884) i obejrzeli dwukrotnie balety *Wesele w Ojcowie* oraz *Stach i Zośka*, a także tańce góralskie z *Halki* oraz inne tańce narodowe i charakterystyczne. Publiczności i recenzentowi „Dziennika Łódzkiego" podobali się tańczący „z zapałem i składnością wzorową": Żabczyńska, F. Żabczyński, Bronisławski, Guzikiewicz, Teodora Cholewicka, Kazimiera Jerzmanowska, Lizińska, Józef Buczyński, Cyprian Barbo [143].

## 5. Ku scenie stałej

Na sezon 1884/85 postanowił wrócić do Victorii dawny jej właściciel, Józef Teksel, z nowo zorganizowaną trupą. „Dziennik" witał go entuzjastycznie: „długoletnia firma dyrektorska do dziś dnia nie zwichnięta i nieskażona pod względem moralnym, czym się podobno rzadko który z dzisiejszych dyrektorów prowincjonalnych może poszczycić". Pismo zapewniało też „uczciwego dyrektora", że powinien znaleźć w Łodzi jak najlepsze przyjęcie, ponieważ kończył się wreszcie kryzys ekonomiczny, co gwarantowało nowy przypływ zainteresowań teatrem. „Dziennik" informował ponadto, że Teksel skompletował „niepoślednie siły", najlepsze, jakie „tułają się po prowincji": Konopkę, Różańską, Bronikowską, Bandrowskiego, Majdrowiczową, Borkowską, Kopczewskiego, Popławskiego, Winklera i innych. Łącznie 50 osób [144]. Zanim jednak pokazał je w Łodzi, udał się do Częstochowy. W Victorii, stojącej pusto, odbył się tylko koncert muzykalno-wokalno-deklamacyjny z udziałem artystów warszawskich (16 VIII 1884: Aleksandra Klamrzyńska, Jadwiga Czaki, Kazimierz Hoffman, Czesław Stromfeld) oraz inne pojedyncze imprezy [145].

Zbliżający się sezon teatralny nasunął Tekslowi pomysł takiej organizacji przedstawień, by występujące w mieście trupy — polska oraz niemiecka pod dyrekcją M. Auerbacha z Królewca — nie wchodziły sobie w drogę (w poprzednim sezonie Puchniewski zmuszony był zmieniać terminy abonamentowych wieczorów w obawie przed konkurencyjnymi występami opery niemieckiej). Aby nie narażać się na zgubną dla obu zespołów rywalizację, najlepiej — według Teksla — podzielić się poszczególnymi dniami tygodnia, występując jednocześnie tylko w niedzielę. Pomysł ten, nie wiadomo z czyjej winy, nie doszedł do skutku. Już wkrótce, zarówno w Victorii, jak i w Thalii, spektakle odbywały się jednocześnie.

Teksel rozpoczął sezon 18 X 1884. Repertuar, jaki przedstawił, obliczony był — jak zwykle — na „zmienne gusta różnorodnej publiczności". Otworzył *Właścicielem kuźnic* Ohneta, a następnego dnia pokazał operetkę Millöckera *Wesoła dwójka* — obie pozycje przy „cisnących się tłumach" [146]. Jeszcze większym powodzeniem cieszyła się *Czartowska ława* Jana Kantego Galasiewicza, grana w sezonie 1884/85 zawrotną jak na Łódź ilość razy: siedemnaście! Kiedy pod koniec występów odbył się „Quodlibet", w jego programie nie umieszczono wprawdzie wyjątków z tej sztuki, ale za to znalazły się wszystkie inne tytuły, które przynajmniej kilka razy przyciągnęły wcześniej publiczność: „*Violetta*, 3 akt opery Verdiego; *Rozwiedźmy się*, bluetka dramatyczna w jednej odsłonie; *Chata*

*za wsią*, 3 akt, obraz ludowy; *Ostrożnie z ogniem*, 2 akt, dramat; *Przed ślubem i po ślubie*, scena z komedii *Konkurent i mąż*; *Wesoła dwójka*, 3 akt, opera komiczna" [147].

Teksel liczył, że podobne powodzenie przyniosą mu *Opowieści Hoffmana* Offenbacha, gdyż na ich wystawienie wynajął specjalnie większą od Victorii salę Thalii. Tymczasem żadne z dwóch przedstawień nie ściągnęło widzów. Natomiast nie doznał zawodu prezentując głośne wówczas *Porwanie Sabinek* Schönthana w tłumaczeniu Kościeleckiego. Z innych pozycji tego sezonu na uwagę zasługuje *Rewizor* (*petersburski*) Gogola, chociaż jego zapowiedź dowodzi osobliwego rozumienia utworu: „Po długim szeregu dramatów publiczność z przyjemnością wysłucha humorystycznych przygód podróżującego kapitana od piechoty, zwłaszcza w karnawale, który u nas odznacza się tego roku zupełną martwotą" [148].

Ten sezon, ozdobiony gościnnymi występami Anastazego Trapszy (w listopadzie 1884), Bolesława Leszczyńskiego (w styczniu 1885) i Józefa Rychtera (w lutym 1885), coraz wyraźniej dowodził, że Łódź dojrzewa wreszcie do posiadania stałego teatru. Świadczyły o tym głosy, by zespół Teksla zatrzymać na stałe lub przedłużyć występy bodaj o miesiąc bądź dwa. Sezon 1884/85 spełnił te nadzieje, gdyż pożegnalne przedstawienie odbyło się dopiero 28 maja. Te wiosenne spektakle Teksla (przeniesione do teatru letniego w ogrodzie Sellina) wyniknęły jednak po trosze z konieczności. Przed wyjazdem do Belle Vue Teksel na pierwsze dni kwietnia udał się z aktorami dramatycznymi do Płocka i zamierzał sprowadzić tam również występującą jeszcze w Łodzi operetkę, kiedy uciekł z jego zespołu najlepszy śpiewak, Aleksander Bandrowski. Zmusiło to Teksla do powrotu do Łodzi. Sprawa Bandrowskiego zakończyła się przed sądem. Śpiewak, zatrzymany na granicy i siłą sprowadzony do Łodzi, znów występował u prawowitego dyrektora. Nawet jednak to sensacyjne wydarzenie, obszernie relacjonowane przez miejscową prasę, nie powiększyło liczby widzów. Trzeba się było zatem chwycić innego sposobu: od 11 kwietnia „na cały sezon cena miejsc [została] zniżona". Mimo to Teksel z trudem wytrwał do końca maja. Kiedy opuścił Łódź, jego były aktor, a już wtedy współpracownik „Dziennika Łódzkiego" — Łucjan Kościelecki (Sarmaticus) — napisał: „Proszę zajrzeć do Belle Vue. Wrzawa, ścisk, pan Rejner [właściciel Belle Vue] uśmiechnięty, panu Tekslowi pobyt w Łodzi przypomina się jako przykry sen" [149]. Na czym, jak na czym, ale na sztuce w Łodzi interesów się nie robiło.

Najlepszy dowód — pisano jeszcze w końcu marca — mamy na p. Teksłu, które-
358 go dni pobytu ze swą trupą u nas są policzone. A dobra to trupa, jak na teatr

prowincjonalny i życzyć by należało, aby miasto, jeśli się kiedyś zdobędzie na teatr stały, posiadało takich artystów, jakich w towarzystwie pana T. widzimy. Pi, pi, teatr stały... któż z nas nie życzyłby go Łodzi, ale obawiam się, aby do nowego przysłowia: „wyszedł, jak Teksel na Łodzi", nie przybyło drugie: „wyszedł, jak Łódź na teatrze" [150].

Mimo całego współczucia i poparcia, jakie uzyskiwał zawsze od miejscowej prasy Teksel i inni rzetelnie wywiązujący się ze swych obowiązków dyrektorzy, zespoły goszczące w Łodzi nie mogły wzbudzić prawdziwego zachwytu elity kulturalnej miasta, a zwłaszcza tej jej części, która świadoma była przemian zachodzących wówczas w sztuce teatru. Dał im wyraz Wiktor Piątkowski, z zawodu adwokat (rzecznik Teksla w rozprawie przeciw Bandrowskiemu), który w artykule *Ulepszenie naszego teatru* napisał m.in.:

Przy pomocy publiczności śmielej można by więcej wymagać od reżyserii artystycznej i technicznej, od dyrekcji i krytyki — wtedy można by i śmielej cytować Perrina, który od reżyserii artystycznej wymaga dbałości o ducha historycznego, obyczajowego, psychologicznego, o myśli autora i natchnienia aktora, o krasomówstwo teatralne itd., jak również cytować Schneidra, który od reżyserii technicznej wymaga dbałości o *mise-en-scène*, tj. podporządkowania personelu i ensembla, charakterów i sytuacji, symetrii i harmonii po meiningeńsku, biegu akcji po parysku itd. Ach, te teatra, meiningeński i paryski, kto je raz widział, zapomnieć nie może, a tu w Łodzi trzeba zapominać, by mieć minę zadowolonego .

Piątkowskiemu zawdzięczamy też szczegółowy opis siedziby polskiego teatru. W r. 1885 Victoria wymagała już gruntownego remontu i rozbudowy, do których ani właściciel, ani dyrektorzy, ani miłośnicy teatru się nie kwapili. Zwłaszcza scena gwałtownie wymagała przeróbek: „płytka i mała ona nad wszelkie wyrachowanie; nic też na niej optycznie i perspektywicznie zrobić nie podobna, aktorzy kręcą się i drepczą, udając, że chodzą i biegają; maszynista ciągle w obawie, by nie uderzył i nawoływa «na bok», rekwizytor nie wie, gdzie i co postawić. Kulisy wąskie i krótkie" [151].

Narzekania na stan teatru odniosły wreszcie skutek. Za namową Teksla właściciel Victorii, Stumpf, przystąpił latem 1885 roku do przebudowy gmachu. Wprowadzono wiele udogodnień. Wzmocnione zostały światła, pogłębiony kanał orkiestrowy, dobudowane loże parterowe, gruntownie odnowiony przedsionek teatralny itd. Pozwoliło to Kościeleckiemu stwierdzić z prawdziwą radością: „W ogóle teatrzyk cały przybrał milszy, przyjaźniejszy wygląd i jest stanowczo najładniejszym z istniejących dotychczas teatrów prowincjonalnych w Królestwie" [152].

Po zakończeniu prac remontowych Victorię zajął znów zespół Teksla,

choć początkowo zapowiadano, że o gmach ten konkurują dyrektorzy Grabiński i Smotrycki, zaś Teksel zamierza sezon zimowy spędzić w Kielcach [153]. Były właściciel Victorii zmienił jednak plany, spodziewając się, że restauracja budynku teatralnego poprawi frekwencję. Nowy cykl występów Teksel rozpoczął 17 X 1885, ale jeszcze w sierpniu przyjechał specjalnie z Warszawy, dając w Thalii trzy przedstawienia operetki Millöckera *Gasparone* przy pełnej sali [154].

Pierwsze przedstawienia w nowym sezonie ściągały publiczność, ale entuzjazm łodzian szybko się wyczerpał. Już na czwartym przedstawieniu widownia świeciła przerażającymi pustkami i ten stan trwał aż do końca występów, czyli do 7 I 1886. Na nic nie zdało się obniżenie cen biletów, na nic groźba, że „jeśli tak dalej pójdzie, to pan Teksel ujrzy się zniewolonym opuścić Łódź wraz z towarzystwem w ciągu sezonu, teatr nasz bowiem nie posiada żadnych kapitałów na pokrycie niedoborów bieżących: jedynym źródłem utrzymania towarzystwa są dochody z przedstawień" [155]. Nie zmobilizowały też łódzkiej publiczności konkurencyjne przedstawienia trupy niemieckiej pod dyrekcją Auerbacha. Uzyskał on jeszcze przed wznowieniem widowisk (7 XII 1885) poparcie zamożnych Niemców, którzy wykupili większość lóż i krzeseł na cały sezon. Tymczasem abonament ogłoszony przez Teksla zawiódł całkowicie.

„Dziennik Łódzki" obliczył, że dla zapewnienia bytu teatrowi wystarczy „rozebrać w abonamencie kilkanaście lóż parterowych po 4 rs. 20 kop. i około 40 krzeseł pierwszorzędnych, to znaczy, że potrzeba pięćdziesiąt kilka osób, którym zależałoby na utrzymaniu teatru polskiego w Łodzi — a jednak niepodobna ich znaleźć w mieście, liczącym z górą 130 000 ludności! Jakie to smutne". Wprawdzie „kilku obywateli z okolicy złożyło na ręce dyrektora Teksla rs. 200, żądając w zamian przedstawienia w niedzielę *Halki*" [156], ale był to gest wyjątkowy w dziejach łódzkiego teatru. Nie dopisała również publiczność wypełniająca zazwyczaj galerię, gdyż nad teatr przedłożyła cyrk Franciszka Schmidla, który w tym czasie zjechał też do Łodzi. Jedynie ostatnie spektakle benefisowe Karola Kopczewskiego, Marii Teksel i Mariana Winklera oraz przedstawienia odegrane podczas świąt Bożego Narodzenia ściągnęły komplet widzów.

Ponieważ rozpaczliwe położenie teatru polskiego w Łodzi wymagało szybkiego i skutecznego działania, Kościelecki wystąpił z zabawną, ale nie pozbawioną głębszego sensu propozycją:

Skoro komitety rozmaite, protekcje, ani „konkurencja dziwnego nabożeństwa" [teatr niemiecki] zbawić go nie mogą, polecam go waszej [łodzianek] opiece, bo protekcje panów chwiejne są, nietrwałe i na nic się nie zdały. Uczyńcie — ja nie

wiem co i w jaki sposób, a wybór środków pozostawiam waszej dyplomacji delikatnej — uczyńcie tedy, ażeby w roku przyszłym teatr polski nie potrzebował uciekać z Łodzi w połowie sezonu. Czyż to nie wstyd! Gdy Lublin i Kalisz budują nowe teatry i utrzymują przez rok cały, latem i zimą, towarzystwa dramatyczne, Łódź nie może utrzymać teatru polskiego przez kilka miesięcy. Zatem, skoro rozmaite projekty panów, władców świata, spełzły na niczym, chciejcie zatem spróbować, piękne łodzianki, dyplomacji waszej w interesie teatru; jest on przecież po kościele jedyną instytucją, dającą nam sposobność usłyszenia dźwięków mowy ojczystej. Przybytek jego odświeżono i przekształcono względnie do wymagań publiczności, lecz za kilka dni stać on będzie pustką i chyba tylko wrzawa karnawałowa ożywi go od czasu do czasu. [...] Radzę pójść panu Tekslowi za przykładem pana Auerbacha: zwinąć operetkę. Postarać się o wzorowy komplet do komedii i dramatu. Aktorów zdolnych nie brak pomiędzy drużyną prowincjonalną, a natomiast trudno o śpiewaków dobrych, a trudniej jeszcze o śpiewaczki; dobre komedie miały w Łodzi zawsze powodzenie, a najlepsze operetki pokrywały zaledwie koszty wystawy. Towarzystwo składające się z dwudziestu kilku osób [zespół Teksla liczył 21 aktorek, 27 aktorów — z orkiestrą łącznie 60 osób] byłoby najzupełniej wystarczającym, a dałoby się skompletować w ten sposób, ażeby mogło grywać i sztuki ludowe ze śpiewami. Więcej przezorności ze strony dyrekcji, pracy bezpretensjonalnej ze strony aktorów, a teatr istnieć może wybornie; wolimy wreszcie mieć teatr bez operetki, aniżeli nie mieć żadnego, wszak prawda? Uwagi powyższe polecam dyrekcji do rozważenia, a was, piękne panie, proszę najuprzejmiej, abyście raczyły przekonać ojców, mężów, braci i narzeczonych, że mam słuszność [157].

Po wyjeździe Teksla Victorię (od 31 I do 11 II 1886) zajęli włoscy śpiewacy pod dyrekcją znanego już łodzianom Józefa Crottiego. Mimo głośnych tytułów (*Traviata, Trubadur, Cyrulik sewilski, Łucja z Lammermooru, Faust*) i nienajgorszych głosów (choć chóry były słabe) zespół poniósł tak dotkliwą klęskę finansową, że zarekwirowano mu kostiumy. Dopiero dochód ze specjalnie zorganizowanego koncertu umożliwił Włochom opuszczenie Łodzi [158].

Po tym wydarzeniu przez trzy miesiące Victoria stała pusta. Prasa donosiła o powodzeniu Teksla w Kielcach i Radomiu i łudziła nadzieją ponownego występu tej trupy, ale ostatecznie powiadomiła, że Teksel postanowił nie przyjeżdżać do Łodzi [159]. Przedłużająca się nieobecność polskiego zespołu sprawiła, że na ostatniej stronie „Dziennika" pojawiło się ogłoszenie, nie najlepiej świadczące o Łodzi: „Sala teatru Victoria jest w każdym czasie do wynajęcia na zebrania towarzystw, koncerty, bale lub wesela. Zgłaszać się należy do zakładu fotograficznego Ditrycha przy ul. Dzielnej" [160]. Pominęło również Łódź „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" sporządzając w tym czasie spis trup dramatycznych i gmachów teatralnych w Królestwie, przeciwko czemu zaprotestował od razu „Dziennik Łódzki" [161].

Na miejscu, oprócz szansonistek, cyrku, magików itp., pozostał więc teatr niemiecki pod dyrekcją Auerbacha, który także miał kłopoty z frekwencją. Ale nie zbankrutował, gdyż wspierali go finansowo miejscowi „obrońcy niemczyzny". Ostatecznie jednak również i Auerbach musiał skrócić pobyt „z powodu przeszkód rozmaitych" i dał ostatnie przedstawienie 30 III 1886 [162].

Dopiero w maju zjawił się w Łodzi kolejny polski zespół teatralny, nie dorównujący jednak Tekslowi czy Puchniewskiemu. Kierował nim Jan Tomasz Smotrycki, który przy małej liczbie aktorów próbował utrzymać się dzięki „utworom w Łodzi jeszcze nie granym". Rozpoczął (2 V 1886) melodramatem *Król dziadów* Dorowskiego, a ponadto wystawił jeszcze *Nasze soboty* Labiche'a i Duru, *Oddajcie mi żonę* Abrahamowicza („pomimo lichej obsady grano ją cztery razy w przeciągu dni czternastu"). *Nową chatę za wsią*, przerobioną z upoważnienia autora przez Gabrielę Śnieżko-Zapolską („pomimo niektórych scen ładnych [...] nie ma tej obrazowości pod względem scenicznym, którą spotykamy w przeróbce pp. Galasiewicza i Mellerowej"), *Wielki dzwon* Blumenthala, *Porucznika Szyszkowskiego* Mosera, a także *Zbójców* Schillera.

Wśród zarzutów, jakie stawiano trupie Smotryckiego, najczęściej wypominano, że „pamięć nie dopisywała grającym", że „sufler pracował zanadto gorliwie" (drugie przedstawienie *Oddajcie mi żonę* trwało o godzinę krócej niż pierwsze!) oraz że „antrakty były przydługie, a umeblowanie sceny zbyt ubogie, jak na salony arystokratyczne". Po zamknięciu tych nieudanych występów (16 V 1886) Kościelecki ostrzegał Smotryckiego i jemu podobnych: „niebezpiecznie wybierać się do Łodzi z niedobitkami. Dwóch aktorów i półtorej aktorki to na Łódź trochę za mało. Zresztą dziś i po małych miastach prowincjonalnych publiczność zaczyna wymagać pracy i zdolności od aktorów, a jest w swoim prawie, bo płaci przyzwoite ceny" [163].

Trupa Juliana Grabińskiego, która zatrzymała się w teatrzyku letnim Sellina na całe lato 1886 (5 VI - 17 X), nie wzbudziła, co prawda, tak poważnych zastrzeżeń, ale również spotkała się z krytyczną opinią miejscowego recenzenta. Najsurowiej ocenione zostały dwa przedstawienia *Halki*, mimo dobrego głosu zaproszonej na gościnne występy Julii Leichnitz: „Całość przedstawienia szwankowała, głównie z powodu braku silnych chórów i dobrej orkiestry". Również tańce nie były najmocniejszą stroną zespołu Grabińskiego. W polonezie brało wprawdzie udział całe towarzystwo, ale już mazura tańczyły cztery pary, zaś tańce góralskie tylko dwie pary. Wykonanie było jeszcze żałośniejsze niż zapowiedź. Polonez

przypominał kroki Wallensteina „w butach rycerskich", mazur kadryla, a tańce góralskie kozaka [164]. Ze względów moralnych zganiono natomiast „najnowszą bombę operetkowo-kankanową" — *Nitouche* Meilhaca, Halévy'ego z muzyką Hervégo. Przede wszystkim dlatego, że „figle panny Nitouche niebezpieczne [są] dla córek niepełnoletnich" i że „w sztuce tej nie braknie soli i pieprzu, a nawet papryki [...] Trzeba umieć zachować granicę pomiędzy sceną a tingel-tanglem" [165].

Dobór sztuk, który tak często ganił Kościelecki, zależał jednak nie tylko od wpływów kasowych, ale także od możliwości obsadowych trupy. Były one — jak wiadomo — z reguły bardzo skromne, co jednak nie powstrzymywało dyrektorów przed najbardziej karkołomnymi przedsięwzięciami. Krytyka, świadoma patriotycznych i wychowawczych zadań teatru, stanowczo domagała się „poważnych" sztuk. Kiedy jednak teatr prowincjonalny zdobył się na jakiś utwór „niepośledniej wartości" (choćby na *Przesądy* Lubowskiego, jak to uczynił Grabiński w Łodzi), to nierzadko można było wyczytać w recenzjach, że jeśli nawet „role były umiane" i „sztuka szła gładko", to mimo wszystko obsada „przedstawia poważne trudności dla towarzystwa", gdyż „wymaga bardzo dobrych sił artystycznych". Z tych powodów nawet „dramat sensacyjny" *Uriel Akosta* Gutzkowa wydawał się krytykowi za trudny do wystawienia przez trupę Grabińskiego w Łodzi [166]. Dylemat ten jest do dziś żywy w ośrodkach prowincjonalnych, nie przyciągających z reguły wybitniejszych talentów aktorskich. Porywać się na arcydzieła literatury dramatycznej czy też poprzestawać na repertuarze dostosowanym do możliwości zespołu? Odpowiedź na to pytanie nie jest prosta, gdyż żadne z rozwiązań nie może w pełni zadowolić.

Grabiński — jak pamiętamy — zatrzymał się u Sellina, więc przestrzegał zasady, że „publiczność woli widzieć na letniej scenie rzeczy lżejsze i na takowe chętnie uczęszcza' [167]. Wystawiał zatem farsy oraz operetki, na których widywano także Niemców. Największą wesołość wzbudziła w tym czasie jednoaktowa krotochwila *Przez telefon* Romana, w której „główny buchalter bankiera Izydor Kugelfisz zamiast mówić do mikrofonu mówił za każdym razem do trąbki, którą się słucha" [168]. Grabiński prezentował także ostatnie nowości, głównie z repertuaru teatrów ogródkowych. W tym celu udał się specjalnie do Warszawy, gdzie zakupił, a potem wystawił z powodzeniem w Łodzi m.in. następujące pozycje: *Wicek i Wacek* Przybylskiego, *Baron cygański* Straussa, *Dziewczę z chaty za wsią* Mellerowej i Galasiewicza, *Nie wypada* Wołowskiego i Kotarbińskiego.

Publiczność łódzka przyjmowała życzliwie trupę Grabińskiego, ale przed

liczniejszym uczęszczaniem do teatru powstrzymywały ją chłody, deszcze, a zwłaszcza dziurawy dach Sellinowskiej posiadłości. Deszcze były prawdziwą katastrofą dla Grabińskiego. Padały regularnie albo przed, albo w czasie przedstawienia. W tej sytuacji dyrektor zdecydował się odstąpić od stałych terminów występów (tj. we wtorki, czwartki, soboty i niedziele) postanawiając grać w każdy pogodny dzień. Jakby nie dość było tych nieszczęść, zjechał jeszcze cyrk Salamońskiego, który odciągał widzów od teatru.

Pod koniec pobytu Grabińskiego w Łodzi Kościelecki znów udzielił rad, jak prowadzić tutaj scenę polską. Tym razem skupił się głównie na sztukach z teatrów warszawskich, które powinny znaleźć się czym prędzej w Łodzi. Powodzenie jest zależne przecież od tego, czy zespół będzie miał co grać: „trudno [...] wymagać od publiczności, aby szła dwadzieścia razy z rzędu choćby nawet na *Gasparone*!" [169]. Słowem, mimo różnych usiłowań, nic się w Łodzi nie zmieniło. Aby się utrzymać, aktorzy — zwyczajem prowincjonalnym — musieli występować co najmniej z jedną lub dwiema premierami w tygodniu. Przygotowane w pośpiechu przedstawienia raziły oczywiście niedbałością i nieznajomością ról, co znów zniechęcało do odwiedzania teatru. Przy braku jakiejkolwiek subwencji i stosunkowo niewielkim kręgu odbiorców nie było na dobrą sprawę wyjścia z tej sytuacji.

Pomiędzy dyrektorem teatru a publicznością łódzką — jak zauważył smutno Kościelecki — toczy się dialog bez końca:

— Wspierajcie moją kasę, a sprowadzę doskonałych artystów i przedstawiać będą najnowsze i najlepsze rzeczy — mówi dyrektor.

— Sprowadź nam zdolnych artystów i graj nowe i dobre rzeczy, a będziemy wspierali twoją kasę — odpowiada publiczność [170].

Wspomnianym przez krytyka dyrektorem — choć ów dialog powtarzał się co roku — był tym razem Puchniewski, który przyjechał do Łodzi na sezon zimowy 1886/87 (od 15 XI do 5 V). Antreprener ten, jak mógł, walczył z obojętnością publiczności. Sięgnął po dawno nie grane melodramaty — *Trzydzieści lat życia szulera* i *Rinaldo Rinaldini, bandyta włoski* — organizował maskarady, zaangażował niemiecko-żydowskich szansonistów, sprowadził też na gościnne występy w repertuarze operetkowym słynną Adolfinę Zimajer (5 - 22 III 1887), następnie zaś wyjechał z nią na krótkie *tournée* do Częstochowy, Sosnowca i Piotrkowa. Mimo tłumów na „Zimajerce", towarzystwo Puchniewskiego znalazło się w bardzo krytycznym położeniu, nie mając nawet środków na wyjazd (zebrano je dopiero na pożegnalnym przedstawieniu). Winą za ten stan

rzeczy należy obciążyć publiczność łódzką, która nie poparła szlachetniejszych wysiłków dyrektora (np. na *Miód kasztelański* Kraszewskiego, wystawiony wkrótce po śmierci pisarza, przybyło tylko 50 osób). Winien był i sam Puchniewski, który — jak zwykle — nie wywiązał się z wielu zapowiedzi oraz nie troszczył się o porządek na przedstawieniach i staranniejszą wystawę. Łącznie dał w sezonie 1886/87 około 80 spektakli, na które złożyło się dwadzieścia kilka operetek i 60 komedii lub dramatów. Czterdzieści wieczorów teatralnych wypełniły utwory polskie [171].

Po wyjeździe Puchniewskiego znów przybyła na całe lato trupa Grabińskiego, która 14 V 1887 rozpoczęła swoje występy w ogrodzie Sellina operetką *Gennaro* Millöckera. Przedstawienia odbywały się w nie najlepszych warunkach: „należałoby zapobiec w jakiś sposób niepokojeniu publiczności przez pauprów, szturmujących dachy teatrzyku kamykami. Gorsze jest jeszcze spędzanie z dachu widzów bezpłatnych. Wśród najbardziej ciekawego dialogu powstaje nagle na dachach rumor piekielny, jakby się teatrzyk walił. Publiczność traci wątek sztuki, nadto doznaje nerwowych wstrząśnień, wcale niepożądanych" [172]. Dokuczały Grabińskiemu również zimno i deszcz, a nade wszystko dziury w dachu, przez które lała się woda na głowy widzów i aktorów. Wreszcie w połowie czerwca Kościelecki doniósł z prawdziwą ulgą: „Szanowna publiczności! nie unikaj teatru, chociaż deszczyk rosi. Dach nad widownią naprawiony [...] A grają porządnie! chociaż nie przyrzekają tego szumnymi ogłoszeniami. Warto ich popierać!" [173].

Kiedy aktorzy Grabińskiego, przemoknięci i zaziębieni, grali w teatrze letnim Sellina, Victoria stała pusta (krótko gościło w niej tylko angielskie towarzystwo baletowo-koncertowe pod dyrekcją Weroniego Westa). Przeniesienie jednak przedstawień do Victorii było niemożliwe. Grabiński musiałby zerwać kontrakt z Sellinem i zawrzeć nowy z właścicielem Victorii, a ponadto przewozić dekoracje z miejsca na miejsce, gdyż gmachy teatralne na prowincji rzadko kiedy zaopatrzone były we własne zestawy najpotrzebniejszych dekoracji i rekwizytów: „Płótno, drzewo i żelazo zmuszony jest dyrektor wlec za sobą z miasta do miasta; przewóz takiego ładunku pochłania sporo grosza w ciągu roku, a publiczność musi najczęściej patrzeć na popsute i podarte malowidła" [174].

Letnie występy Grabińskiego dały Kościeleckiemu sposobność do wypowiedzenia znaczącej uwagi o miejscowej publiczności: „Teatr polski w Łodzi, jeżeli jeszcze wegetuje jako tako od sezonu do sezonu, zawdzięcza to w y ł ą c z n i e inteligencji żydowskiej" [175]. W dniu otwarcia nowej synagogi żydowskiej do kasy teatru polskiego wpłynęło zaledwie 10 rubli,

które uzyskano ze sprzedaży najtańszych biletów po 25 kopiejek. Loże i krzesła stały puste.

Rok 1888 stanowi ważną datę w historii sceny łódzkiej, gdyż jesienią tego roku (6 października) doszło wreszcie do otwarcia oczekiwanego z nadzieją i niepokojem polskiego teatru stałego. Poprzedziły ten dzień występy trupy Teksla w sezonie 1887/88, upamiętnione udziałem Gabrieli Zapolskiej (co przeszło bez większego wrażenia), przyjazdy trup Grabińskiego (od czerwca do sierpnia 1888) i jeszcze raz Puchniewskiego (we wrześniu 1888), bardziej jednak szczegółowe omówienie tych odwiedzin teatrów wędrownych należy odłożyć do pierwszego rozdziału pracy o powstaniu i działalności stałej sceny polskiej w Łodzi. Wiąże się z nią godne zapamiętania nazwisko wielokrotnie tu wymienianego Łucjana Kościeleckiego.

---

[1] O. Flatt, *Łódź i nowo budująca się do niej droga żelazna*, „Tygodnik Ilustrowany" 1866, nr 330.

[2] A. Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Łódź 1970, s. 82; por. też M. Boeme, *Das deutsche Theater, Jubiläumsschrift der „Lodzer Zeitung" 1863 - 1913*, Łódź 1913, s. 34.

[3] Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej WAP), Akta m. Łodzi, sygn. 367, k. 319, 356 - 357, 394.

[4] „Gazeta Codzienna" 1860, nr 236.

[5] Por. A. Kuligowska, *Trudne początki. Teatr łódzki w latach 1844 - 1863*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1976, s. 6 - 119; taż *Od Marzantowicza do Zelwerowicza*, (w:) *Teatr przy ulicy Cegielnianej. Szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844 - 1978*, pod red. S. Kaszyńskiego, Łódź 1980, s. 26 - 73; taż *Teatr* (w:) *Łódź. Dzieje miasta*. Tom I. Do 1918 r., red. R. Rosin, Warszawa - Łódź 1980, s. 571 - 592.

[6] Por. A. Kuligowska, *Początki teatru amatorskiego w Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne", ser. I, z. 2, 1975, s. 123 - 128.

[7] „Łódzkie Ogłoszenie — Lodzer Anzeiger" 1864, nr 9, 10, 13.

[8] A. Rynkowska, opt. cit., s. 103.

[9] Por. K. Bajer, *Przemysł włókienniczy na ziemiach polskich od początku XIX w. do 1939 r. Zarys ekonomiczno-historyczny*, Łódź 1958, s. 121 - 131.

[10] Por. *Architektura Łodzi przemysłowej*, tekst i wybór zdjęć A. Szram, Łódź [1975].

[11] △, *Teatra łódzkie*, „Kurier Codzienny" 1893, nr 298.

[12] „Kurier Warszawski" 1865, nr 164; 1866, nr 35, 36; WAP, Akta m. Łodzi, sygn. 3225, k. 335, 336, 345.

[13] Np. Ursyn [Zamarajew], *Nieistniejąca scena (Kartki z historii Łodzi)*, „Kurier Warszawski" 1892, nr 145; K. Kozłowski, *Z dziejów sceny polskiej w Łodzi*, (w:) *Scena polska w Łodzi. 1844 - 1901*, Łódź 1901, s. 12.

[14] „Lodzer Zeitung" (dalej LZ) 1866, nr 14.

[15] WAP, Akta m. Łodzi, sygn. 3930, k. 651 - 652.

[16] LZ 1866, nr 27, 33 - 71; „Kurier Warszawski" 1866, nr 121, 133; „Dziennik Warszawski" 1866, nr 123; Ursyn [Zamarajew], op. cit.

[17] „Dziennik Warszawski" 1866, nr 117, 129.

[18] LZ 1866, nr 45 (tłum. z niem. — A. K.).

[19] Por. *Jubileusz Sellina*, „Rozwój" 1906, nr 161; B. Bolesławski, *Artysta o Sellinie*, „Rozwój" 1914, nr 17.

[20] K. Kozłowski, op. cit., s. 13; W. Fallek, *Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza, Kartka z dziejów teatru łódzkiego (1908 - 1911)*, „Prace Polonistyczne" 1937, s. 200.

[21] S. Dąbrowski, *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskiem (1860 - 1880)*, „Pamiętnik Lubelski", Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie, t. I, Lublin 1929, s. 266 (i odb.).

[22] LZ 1866, nr 53 - 177.

[23] „Kurier Warszawski" 1866, nr 235.

[24] LZ 1866, nr 119.

[25] LZ 1866, nr 130 - 144; 1867, nr 3 - 57.

[26] LZ 1867, nr 15 i 16; por. A. Kuligowska, *Pierwsze łódzkie recenzje teatralne (1866 - 1868)*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN", R. XXII, 1968, s. 1 - 6.

[27] II., *Vermischtes*. Łódź, den 10 April, LZ 1867, nr 43 (tłum. z niem. — A. K.).

[28] LZ 1867, nr 44, 46, 57.

[29] LZ 1870, nr 54.

[30] M. Boeme, *Das deutsche Theater, Jubiläumsschrift der „Lodzer Zeitung"...*, jw., s. 35.

[31] E. Udalska, *Królewski Otello*, „Odgłosy" 1972, nr 38.

[32] „Kurier Lubelski" 1867, nr 12.

[33] LZ 1867, nr 103.

[34] LZ 1867, nr 83 - 117, WAP, Policmajster m. Łodzi, sygn. 433.

[35] Por. S. Dąbrowski, op. cit., s. 285 - 289.

[36] A. Trapszo, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, Kraków 1899, s. 15 - 16.

[37] A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957, s. 243.

[38] WAP, Akta m. Łodzi, sygn. 148/305, k. nlb.

[39] LZ 1868, nr 120, 126.

[40] LZ 1867, nr 48.

[41] LZ 1867, nr 136 - 147; 1868, nr 2 - 31; „Dziennik Warszawski" 1868, nr 3.

[42] Ursyn [Zamarajew], op. cit.

[43] LZ 1868, nr 51 - 80.

[44] LZ 1868, nr 98, 99, 112; L. Müller, *Das deutsche Theater in Lodz 1867 - 1939*, Mönchengladbach [1968]), s. 39.

[45] A. Rynkowska, op. cit., s. 106.

[46] LZ 1870, nr 3, 4, 6, 11, 12, 21, 22.

[47] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 - 1965*, Warszawa 1973 (hasła: Gawecki Józef, Sulikowski Konstanty).

[48] LZ 1870, nr 3 - 37.

[49] LZ 1870, nr 39 - 91.
[50] LZ 1870, nr 54 - 56, 58.
[51] LZ 1870, nr 62.
[52] LZ 1870, nr 73, 75.
[53] LZ 1870, nr 102, 104, 105, 108, 110.
[54] LZ 1870, nr 116 - 143; WAP, Naczelnik Ziemskiej Straży i Policmajster m. Łodzi (dalej NZS), sygn. 125, k. nlb.
[55] LZ 1870, nr 132, 136.
[56] LZ 1870, nr 126.
[57] WAP, NZS, sygn. 125, k. nlb.
[58] Ibidem.
[59] LZ 1872, nr 36 - 66.
[60] LZ 1872, nr 114 - 148; 1873, nr 2 - 40, 124 - 144; Afisze, Bibl. Jagiellońska, sygn. 244660 IV; L. Müller, op. cit., s. 39.
[61] LZ 1872, nr 8 - 38.
[62] LZ 1872, nr 84, 92, 99.
[63] LZ 1872, nr 145.
[64] „Kurier Codzienny" 1873, nr 35; LZ 1873, nr 2, 3.
[65] LZ 1873, nr 6 - 14; „Kurier Codzienny" 1873, nr 50.
[66] LZ 1873, nr 63; „Kurier Codzienny" 1873, nr 135.
[67] LZ 1872, nr 61 - 63; 1873, nr 17, 22, 36, 63, 72.
[68] LZ 1873, nr 100 - 104.
[69] LZ 1873, nr 120; Afisze, Bibl. Jagiell., sygn. 244660 IV.
[70] Afisze, Bibl. Jagiell., sygn. 244660 IV.
[71] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, jw. (hasła: Łuba Jan Władysław, Sulikowski Konstanty); LZ 1874, nr 128.
[72] LZ 1874, nr 67.
[73] LZ 1874, nr 90.
[74] LZ 1874, nr 103, 118.
[75] „Gazeta Warszawska" 1875, nr 21.
[76] LZ 1874, nr 114.
[77] „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 6.
[78] „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 12, 14.
[79] „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 20; K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. II, Kraków 1876, s. 691; WAP, NZS, sygn. 211.
[80] WAP, Afisze teatralne; „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 29.
[81] WAP, Afisze teatralne; LZ 1876, nr 3 - 22.
[82] LZ 1876, nr 39, 40.
[83] Afisze, Bibl. Jagiell., sygn. 244660 IV; LZ 1876, nr 114 - 147; 1877, nr 1 - 22.
[84] LZ 1876, nr 138.
[85] Jan, Finita la Comedia! LZ 1877, nr 22.
[86] S., *Teatr*, LZ 1877, nr 60.
[87] S., *Teatr*, LZ 1877, nr 53.
[88] S., *Teatr*, LZ 1877, nr 55.
[89] S., *Teatr*, LZ 1877, nr 58.
[90] S., *Teatr*, LZ 1877, nr 60, LZ 1877, nr 66.

[91] LZ 1877, nr 73, 83, 96.
[92] LZ 1877, nr 102 - 108.
[93] LZ 1877, nr 27.
[94] A. Rynkowska, op. cit., s. 132 - 133.
[95] LZ 1877, nr 113.
[96] K. Kozłowski, op. cit., s. 14.
[97] S., *Echa z amfiteatru*, LZ 1877, nr 115.
[98] LZ 1877, nr 122, 126.
[99] S., LZ 1878, nr 147.
[100] LZ 1877, nr 7.
[101] LZ 1877, nr 145; L. Müller, op. cit., s. 39.
[102] LZ 1878, nr 25 - 49.
[103] LZ 1878, nr 56 - 77.
[104] „Lodzer Tageblatt" 1881, nr 35.
[105] LZ 1878, nr 89 - 111.
[106] LZ 1878, nr 132.
[107] LZ 1878, nr 114, 123.
[108] LZ 1878, nr 111 - 149.
[109] „Kurier Codzienny" 1879, nr 120.
[110] K. Kozłowski, op. cit., s. 14.
[111] WAP, Towarzystwo Kredytowe m. Łodzi, sygn. 1683, k. 53 - 104.
[112] WAP, NZS, sygn. 335; „Kurier Codzienny" 1879, nr 114.
[113] „Kurier Codzienny" 1879, nr 107.
[114] WAP, NZS, sygn. 335.
[115] Ibidem; „Kurier Codzienny" 1879, nr 14; L. Müller, op. cit., s. 39.
[116] Por. np. „Kurier Codzienny" 1879, nr 60, 121, 201, 274.
[117] „Kurier Codzienny" 1879, nr 266.
[118] „Kurier Codzienny" 1880, nr 48.
[119] „Kurier Codzienny" 1880, nr 165.
[120] Por. np. „Kurier Codzienny" 1880, nr 11, 45, 86, 92, 98.
[121] „Kurier Codzienny" 1880, nr 116.
[122] „Kurier Codzienny" 1880, nr 208.
[123] „Kurier Codzienny" 1880, nr 237.
[124] „Kurier Codzienny" 1880, nr 238.
[125] „Kurier Codzienny" 1880, nr 186, 189, 208, 217, 218, 239.
[126] LZ 1881, nr 58.
[127] Por. np. LZ 1881, nr 22, 47, 51, 54, 151, 160, 167, 193; „Lodzer Tageblatt" 1881, nr 35, 45, 52, 71, 117, 144, 149, 150.
[128] WAP, NZS, sygn. 211.
[129] „Kurier Codzienny" 1880, nr 196.
[130] LZ 1881, nr 11; „Lodzer Tageblatt" 1881, nr 35, 41 - 75.
[131] LZ 1881, nr 3 - 20.
[132] ..., *Do naszego teatru*, LZ 1881, nr 41.
[133] *Teatr i krasomówstwo*, LZ 1881, nr 193.
[134] LZ 1881, nr 152 - 212; „Lodzer Tageblatt" 1881, nr 117 - 155; 1882, nr 1 - 40.
[135] „Lodzer Tageblatt" 1882, nr 2 - 154.

[136] „Lodzer Tageblatt" 1882, nr 72, 91.
[137] *Teatr polski w Łodzi*, „Dziennik Łódzki" 1884, nr 1.
[138] Ibidem.
[139] Ibidem; „Dziennik Łódzki" 1884, nr 52 - 60.
[140] Leon-Leoni, *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1884, nr 258; por. Z. Gostkowski, *„Dziennik Łódzki" 1883 - 1892. Studium nad powstaniem opinii publicznej w wielonarodowym mieście fabrycznym*, Łódź 1960, s. 115 - 118.
[141] *Teatr polski w Łodzi*, jw.
[142] „Dziennik Łódzki" 1884, nr 1 - 120.
[143] „Dziennik Łódzki" 1884, nr 97, 141 - 148.
[144] „Dziennik Łódzki" 1884, nr 169, 183, 190, 209, 217, 220.
[145] „Dziennik Łódzki" 1884, nr 194, 217.
[146] W. Trąmpczyński, *Przegląd teatralny*. „Dziennik Łódzki" 1884, nr 236 - 237.
[147] „Dziennik Łódzki" 1885, nr 60.
[148] „Dziennik Łódzki" 1885, nr 17.
[149] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1885, nr 108.
[150] Kajota, *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1885, nr 57.
[151] [W.] Piątkowski, *Ulepszenie naszego teatru*, „Dziennik Łódzki" 1885, nr 30 - 31.
[152] Ł. K. [Ł. Kościelecki], *Przegląd teatralny*, „Dziennik Łódzki" 1885, nr 223.
[153] „Dziennik Łódzki" 1885, nr 159, 163, 166.
[154] „Dziennik Łódzki" 1885, nr 171, 175.
[155] „Dziennik Łódzki" 1885, nr 249.
[156] „Dziennik Łódzki" 1885, nr 271.
[157] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1886, nr 3.
[158] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 6 - 35.
[159] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 14, 16, 35, 57.
[160] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 41, 42, 44.
[161] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 135; „Dziennik Łódzki" 1886, nr 101.
[162] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 53, 70.
[163] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 81 - 114.
[164] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 175, 191, 198.
[165] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 183, 185.
[166] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 127, 160.
[167] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 127.
[168] „Dziennik Łódzki" 1886, nr 151.
[169] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1886, nr 198.
[170] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1887, nr 34.
[171] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1887, nr 102.
[172] „Dziennik Łódzki" 1887, nr 130.
[173] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1887, nr 133.
[174] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1887, nr 139.
[175] Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Z tygodnia*, „Dziennik Łódzki" 1887, nr 213.

# Życie teatralne w Lublinie 1863-1900

*Stefan Kruk*

## 1. Wstęp

Należy się parę słów wyjaśnienia na temat ram czasowych pracy. O ile bowiem data początkowa — rok 1863, a właściwie 1864 — nie wymaga bliższych uzasadnień, o tyle data końcowa — rok 1900 — nie godzi się z periodyzacją literacką, która okres pozytywizmu zamyka około r. 1890. Bowiem w marcu 1900 r. dyrekcję teatru lubelskiego objął — po Bolesławie Mareckim — Henryk Morozowicz, który w ciągu trzech lat pobytu w Lublinie zmienił oblicze repertuaru tak, że od niego datuje się nowy okres w życiu teatralnym miasta. Morozowicz, za przykładem Warszawy, śmiało sięgał po dramaty pisarzy pokolenia Młodej Polski (z utworami S. Przybyszewskiego na czele), wprowadzając istotną nowość do repertuaru teatralnego. Zmieniony repertuar zmusił z jednej strony aktorów, z drugiej zaś krytykę i publiczność do przemyślenia na nowo swego stosunku do świata przedstawionego na scenie. Typowość — główna zasada komedii obyczajowej epoki pozytywizmu — stawiała inne zadanie przed aktorem („zewnętrzne" budowanie kreacji) i publicznością, która oczekiwała pewnej dozy rezonerstwa popartego intrygą, umożliwiającą prezentację szeregu typów przedstawicieli głównych grup społecznych owego czasu. Indywidualizacja postaci, a nade wszystko — przesunięcie procesu dramatycznego z zagadnień społecznych na płaszczyznę problemów psychologicznych, jakie dokonało się w epoce Młodej Polski — stanowiły zjawiska nowe, którym aktor prowincjonalny nie od razu mógł sprostać (stąd tak dużą rolę odegrały na prowincji gościnne występy aktorów warszawskich). Publiczność, zrazu zdezorientowana, reagowała żywo, ale nie zawsze ze zrozumieniem istoty rzeczy, krytyka natomiast pisząc o sztukach

nowej szkoły nierzadko wpadała w ton histeryczny, napastliwy lub moralizatorski. Ale, powtórzmy, wszystkie te zjawiska składają się już na nowy okres w dziejach teatru lubelskiego.

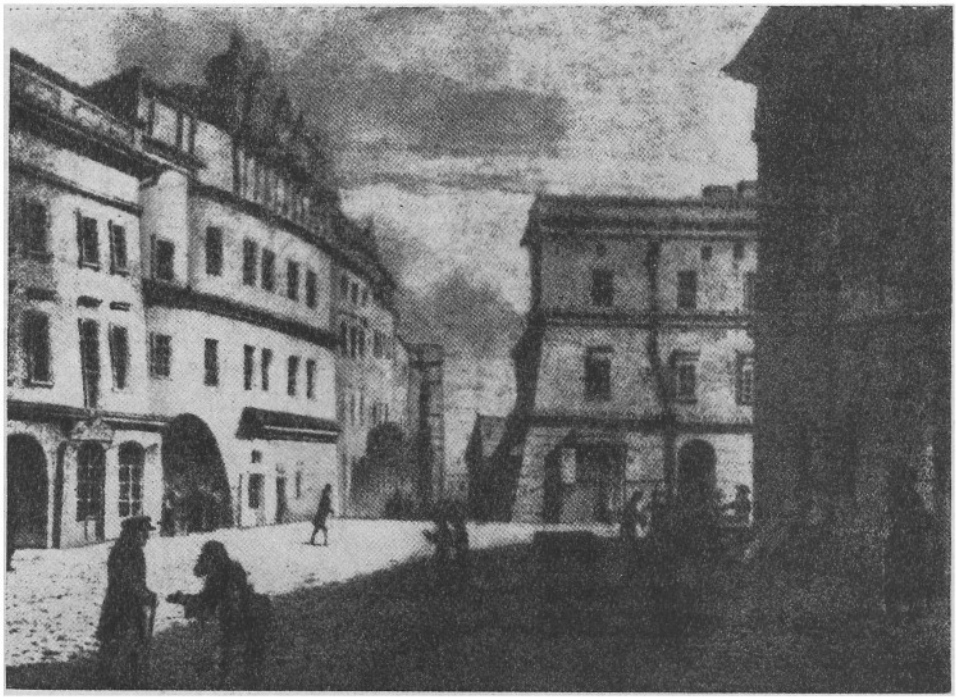
## 2. Sytuacja ekonomiczna, ludnościowa i kulturalna miasta

Lublin — miasto gubernialne — w interesującym nas okresie rozwijał się pod względem zasięgu terytorialnego, przemysłu oraz liczby ludności. Powstawały tu nowe fabryki bądź też rozbudowywano nieliczne istniejące zakłady. Rozwijał się głównie przemysł przetwórczy rolniczy (browarniczy, gorzelniany, tytoniowy, cukrowniczy, skórzany), a także — przemysł metalowy (dwie fabryki narzędzi rolniczych, fabryka kotłów, fabryka wag). W 1877 r. Lublin uzyskał połączenie kolejowe z Warszawą i Kowlem, co miało znaczny wpływ na ożywienie handlu oraz inwestycji.

Nastąpił znaczny przyrost ludności, która w ciągu trzydziestu lat uległa niemal potrojeniu. W 1855 r. Lublin liczył 21 346 mieszkańców, w 1870 — 38 816, w 1890 już 52 065, w 1900 zaś 57 237 osób. Ludność polska stanowiła przy tym 40 - 46%, natomiast żydowska utrzymywała się mniej więcej na stałym poziomie (ok. 50%) [1]. Owe procenty są o tyle istotne, że pozwalają na precyzyjniejsze określenie potencjalnej widowni teatru polskiego, gdyż Żydzi, prześladowani przez carat, nierzadko także w sztukach polskich autorów ukazywani w sposób humorystyczny lub karykaturalny, stanowili drobny odsetek widzów [2].

Głównym zajęciem ludności był handel i rzemiosło, następnie — przemysł. Wśród tzw. inteligencji wyodrębnić trzeba grupę urzędniczą, palestrę, lekarzy, nauczycieli. Przedstawicieli dwóch ostatnich grup, z których wywodzili się najbardziej światli mieszkańcy miasta, było niewielu. Jeśli dodamy do nich przemysłowców, właścicieli domów i okoliczne ziemiaństwo — otrzymamy główny zrąb lubelskiej widowni. Dużą aktywność przejawiali kupcy — dla przykładu Julian Liedtke i Teofil Głębocki nie ograniczali się jedynie do zajęć związanych z ich profesją, lecz także jako redaktorzy miejscowego dziennika usiłowali kształtować dążenia zbiorowe.

Sytuacja materialna przeważającej części mieszkańców miasta była w całym omawianym tu okresie trudna. Utyskiwania na biedę, a nawet na skrajną nędzę, były zjawiskiem powszechnym. Dla średnio, na owe czasy, zamożnej ludności — rzemieślników czy subiektów sklepowych — przeznaczone były przedstawienia niedzielne. Niekiedy do teatru zajrzał złakniony wiedzy chłop ze wsi podlubelskiej [3].



114. Rynek w Lublinie, 1857, litografia A. Lerue

Życie kulturalne miasta skupiało się w zasadzie wokół miejscowych dzienników („Kurier Lubelski" 1865 - 1878, „Gazeta Lubelska" 1876 - 1911), które prowadziły rubrykę sprawozdań z dawanych w mieście koncertów i widowisk, felieton aktualny oraz dział prozy, wypełniony głównie tłumaczeniami. Teatr dramatyczny oraz Resursa Kupiecka, w której ogniskowało się życie muzyczne, dopełniają obrazu zjawisk kulturalnych ówczesnego Lublina. Szkolnictwo, poddane silnej presji rusyfikacyjnej, dzięki utalentowanym nauczycielom Polakom stało na dobrym poziomie. Gimnazjum lubelskie ukończyli m.in. Prus i Świętochowski.

## 3. Budynki teatralne

W omawianym okresie Lublin był, jak na owe trudne przecież warunki, terenem ożywionej działalności w zakresie budownictwa teatralnego. Postawiono wówczas trzy teatry letnie (1870, 1882, 1898) oraz jeden zimowy

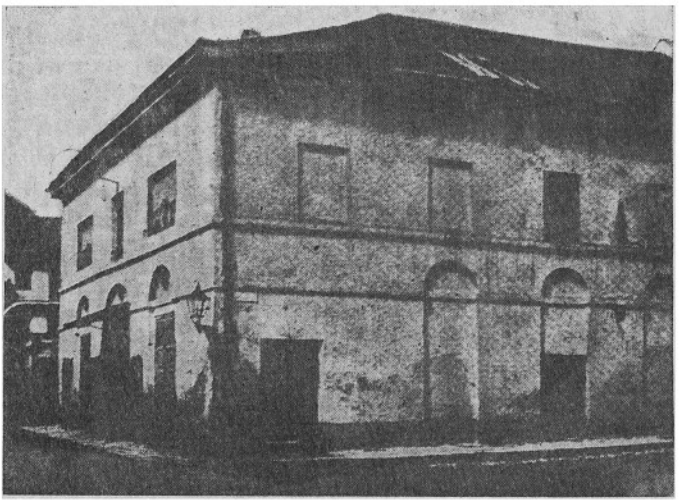
(1886), czynny do dziś. Ponadto spektakle teatralne odbywały się nadal w starym teatrze zimowym przy ul. Jezuickiej, oddanym do użytku w 1822 r. Budynek ten był jednak mały i niewygodny, toteż już w 1866 r. na łamach „Kuriera Lubelskiego", pierwszego w Królestwie dziennika prowincjonalnego po powstaniu styczniowym, postawiono problem konieczności wybudowania w Lublinie nowego gmachu teatralnego i apel ten powtórzono dziewięć lat później [4]. W tej sytuacji R. Makowski, właściciel istniejącego teatru, podjął myśl jego przebudowy [5]. Projekt, przewidujący poszerzenie i pogłębienie sceny, zbudowanie garderób, podwyższenie całego budynku o jedno piętro, ulepszenie niewygodnych schodów, budowę brakującej szatni, opracował Aleksander Zwierzchowski. Teatr, mieszczący dotąd 334 widzów, po przebudowie miał przyjąć ich około 600. Plan ten nie został jednak zrealizowany, gdyż właściciel teatru nie uzyskał pożyczki z kasy miejskiej.

Toteż w 1877 roku to samo pismo powróciło do uprzedniego zamysłu budowy nowego gmachu:

Już od dawna Lubliniacy użalali się i użalają na rozmaite niedogodności teraźniejszego teatru; pomijając zbyteczną szczupłość krzeseł w ostatnich rzędach [...]

115. Krakowskie Przedmieście w Lublinie, 1814, rys. L. Urmowski

116. Teatr zimowy przy ul. Jezuickiej (stan z okresu międzywojennego)



pomijając niskość galerii, w której dorosły człowiek tylko zgięty w kuczki przebywać może, pozostają jeszcze niełatwe do usunięcia takie wadliwości, jak haniebny rezonans, który męczy mówiących i śpiewających na scenie, dalej zupełny brak foyer lub chociażby korytarzów do przejścia i ochłodnięcia, zwłaszcza dla kobiet zmuszonych niekiedy wśród gorąca, zaduchu i tłoku przesiedzieć nieruchomie trzy lub cztery godziny, brak kontramarkarni, ciasna i niedogodna scena, wreszcie cała budowa teatru nieestetyczna i obie uliczki, na których zetknięciu [teatr] jest postawiony, wąziutkie, prawie bez chodników i niemożliwe do zawrócenia ekwipażem — oto kardynalne zarzuty, które budowę teatru nowego, znośnego dla trzydziestotysięcznej ludności naszego miasta czynią prawie niezbędną [6].

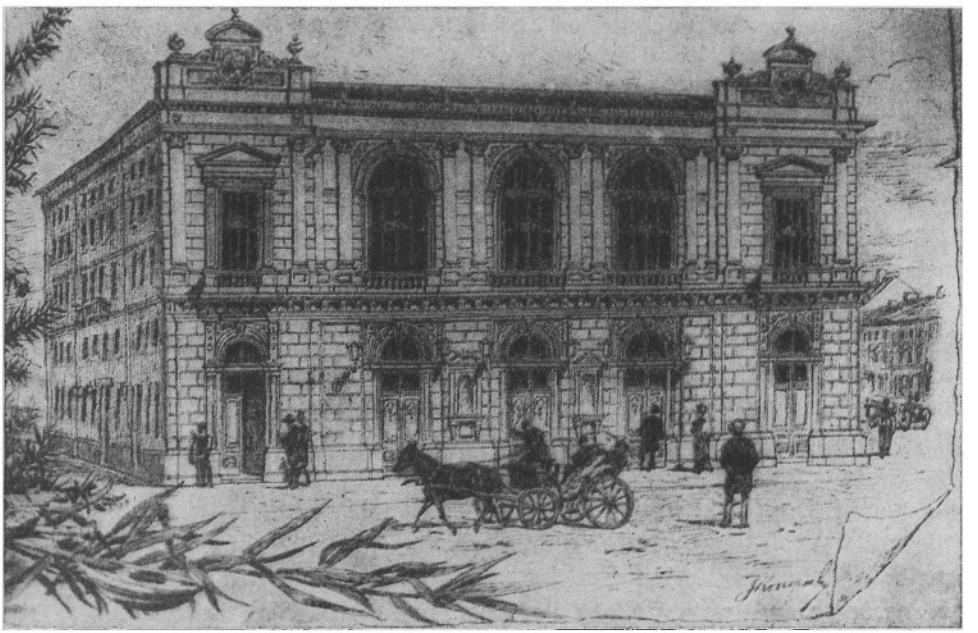
Ale i tym razem skończyło się na projektach.

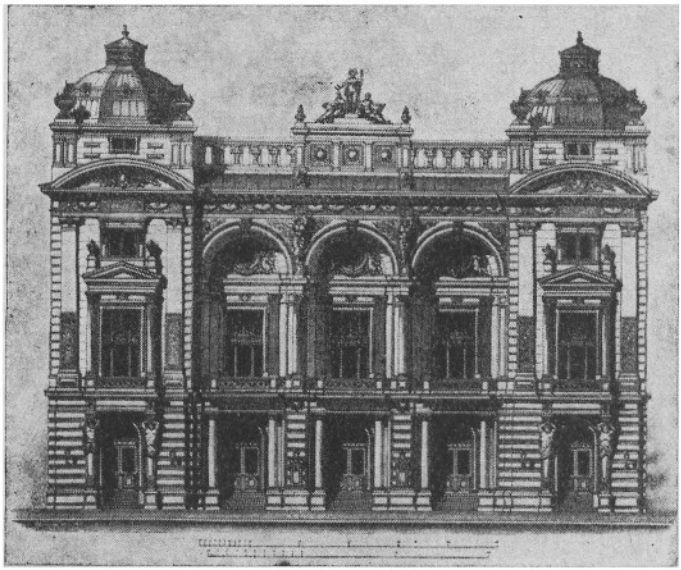
Pierwszymi obiektami kulturalnymi w Lublinie wzniesionymi po powstaniu styczniowym były dwa teatry letnie. W latach 1870 - 1882 istniał teatrzyk drewniany w ogrodzie Tivoli przy Krakowskim Przedmieściu, zbudowany z inicjatywy Pawła Ratajewicza z funduszów spółki akcyjnej. „Żadne z miast prowincjonalnych nie ma tak ładnie i wygodnie urządzonego teatru letniego. Jest w nim wszystko, co być powinno: loże, krzesła itp. są urządzone z całą dbałością o wygodę gości i efekt, a wentylacja nie naraża na przeciągi. Dekoracje są świeże i gustowne, oświetlenie dobre, garderoba teatralna ładna" [7]. Po dwunastu latach istnienia teatr z nakazu władz został rozebrany.

W tym samym jednak 1882 roku Teofil Laskowski i Zofia Broniec wybudowali w swoim ogrodzie przy ul. Niecałej drugi teatr letni [8], jak poprzedni — drewniany, który wszakże „odpowiadał w zupełności swojemu przeznaczeniu, był gustowny i w razie pożaru zapewniał swobodny od-

wrót" [9]. Projekt opracował — wymieniony wyżej — A. Zwierzchowski. Była to budowla parterowa, posiadająca amfiteatralną widownię oraz szereg lóż [10]. Dwadzieścia dziewięć par drzwi dawało gwarancję bezpieczeństwa. Teatr posiadał oświetlenie gazowe i mieścił około 500 widzów. Mankamentem tego obiektu był jednak hałas, jaki czynił deszcz padający na dach blaszany. Toteż w 1883 r. podjęto roboty mające na celu usunięcie bodaj najbardziej rażących usterek. Hałasowi, powstającemu z powodu deszczu, postanowiono zaradzić w sposób połowiczny, gdyż ograniczono się jedynie do zmontowania brakujących rynien dachowych oraz spadowych. Ponadto obniżono poziom lóż, przez co lepszą widoczność uzyskała część publiczności usadowiona poza nimi, podniesiono też poziom podłogi w kanale przeznaczonym dla orkiestry, co znowu przyczyniło się do polepszenia akustyki przedstawień operetkowych. Zmieniono także rury gazowe, gdyż poprzednie były za cienkie, „dla wprowadzenia lepszego światła do wnętrza teatralnego" [11]. I ten obiekt nie stał długo, gdyż 12 XI 1890 r. strawił go ogień. Na osiem lat miasto pozbawione zostało teatru letniego.

117. Teatr lubelski (według projektu K. Kozłowskiego) w dniu inauguracji, 6 lutego 1886





118. Projekt teatru w Lublinie, opracowany przez K. Kozłowskiego (elewacja frontowa)

Posiadało już jednak nowy teatr zimowy. Opiszmy więc teraz pokrótce, jak do tego doszło. W 1877 r., po wyżej wspomnianych apelach „Kuriera Lubelskiego" i przy materialnym poparciu Romana Kozaryna, powstały trzy projekty: Zwierzchowskiego i Szamoty z Lublina oraz Orłowskiego z Puław. Cechą wspólną wszystkich trzech planów była troska o oszczędność, dlatego koszt najefektowniejszego budynku zaprojektowanego przez Zwierzchowskiego w stylu klasycznym miał nie przekroczyć sumy 50 tys. rubli. Ilość miejsc dla widzów wahała się od 450 (plan Szamoty) do 600 (plan Orłowskiego).

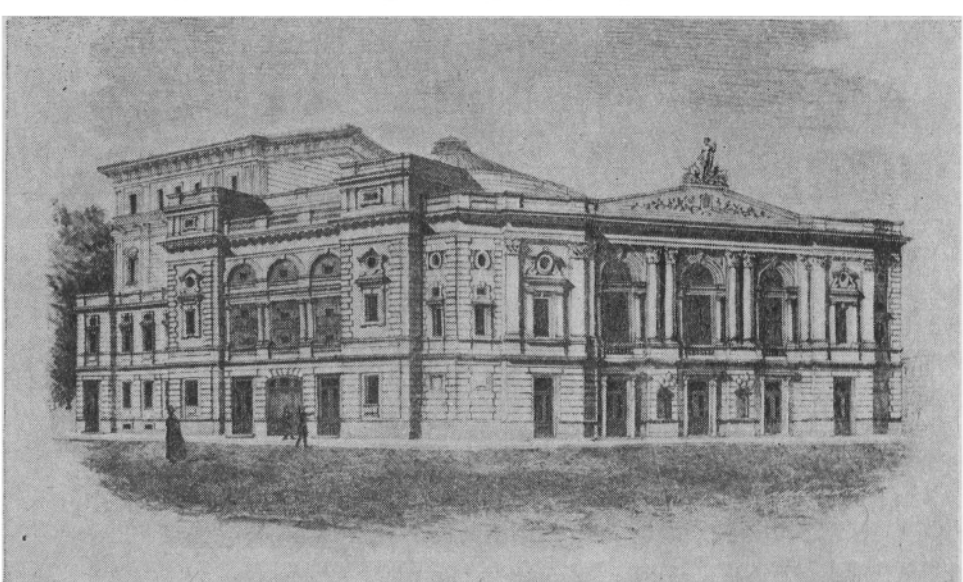
Z powodu braku dokumentów trudno stwierdzić z całą pewnością, dlaczego żaden z tych projektów nie został zrealizowany [12]. Faktem jest, że w 1882 r. budowniczy Jan Junczys, mający nadzorować roboty budowlane, ogłosił w prasie nowy konkurs na budynek teatru zimowego w Lublinie, mieście w owym czasie już czterdziestotysięcznym [13]. Być może, projekty dawne wydały się akcjonariuszom nazbyt ubogie; możliwą jest rzeczą, że zapragnęli oni wystawić gmach okazalszy. Za tą hipotezą przemawiałby fakt, że pierwszą nagrodę uzyskał teraz projekt Karola Kozłowskiego z Warszawy, może nie najefektowniejszy z nadesłanych, koszt budowy opiewał jednak na sumę 95 tys. rubli.

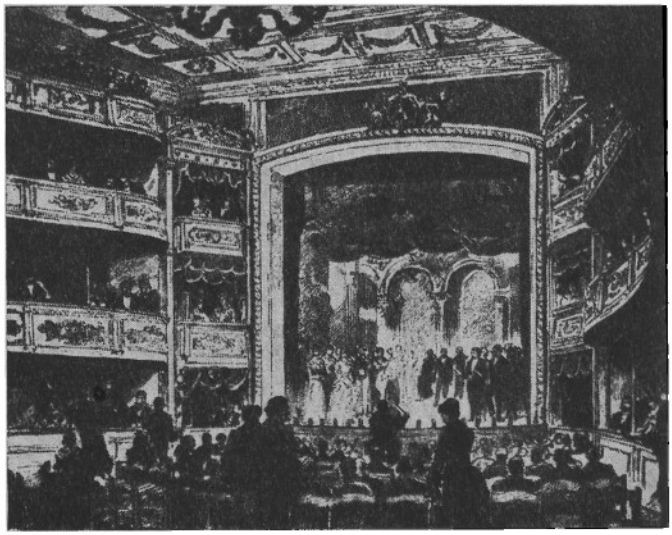
Co do lokalizacji istniała zgodność opinii: nowy budynek winien wyjść poza obręb Starego Miasta, w kierunku zachodnim, gdzie powstawały

nowe ulice i najokazalsze budowle. Takim miejscem, wskazanym już w 1875 r., był ogród pokapucyński, położony pomiędzy ulicami Namiestnikowską, Kapucyńską i Szpitalną. 2 VII 1884 r. nastąpiło rejentalne podpisanie aktu spółki Teatr Lubelski. Jesienią tegoż roku rozpoczęto prace przygotowawcze na placu budowy.

Zgodnie z warunkiem postawionym przez magistrat, teatr ukończono przed upływem trzech lat, gdyż już 6 II 1886 r., mimo braku tynków na zewnątrz i niewybudowania części północno-wschodniej, przewidzianej w projekcie, nowy gmach, utrzymany w stylu „włosko-francuskiego renesansu", otworzył podwoje. W istocie, nawet niewykończony, budynek przedstawiał się okazale. Posiadał obszerny westibul, z którego osobne wejścia prowadziły do krzeseł i lóż parterowych, do lóż pierwszego piętra i na balkon [14]. W trosce o bezpieczeństwo wszystkie schody i korytarze wylano cementem. Ozdobna sala widzów na parterze mieściła 200 krzeseł „amerykańskiego systemu" i dziesięć lóż parterowych dla 40 osób. Na pierwszym piętrze zlokalizowano siedemnaście lóż dla 68 osób, na drugim zaś ustawiono trzy rzędy krzeseł dla 125 osób i ponadto usytuowano dwie loże prosceniowe dla 8 osób. Na trzecim piętrze mieściła się galeria dla 200 osób stojących i 30 miejsc numerowanych. Łącznie przedstawienie

119. Projekt konkursowy na gmach teatru lubelskiego, opracowany przez A. Jabłońskiego, M. Osuchowskiego i S. Szyllera, II nagroda





120. Wnętrze teatru lubelskiego, zbudowanego w r. 1886, rys. K. Pillati

mogło oglądać 671 osób. Sala widzów posiadała wentylator oraz żyrandol gazowy o czterdziestu płomieniach. Ale zarówno oświetlenie, jak też wentylacja pozostaną stałą troską akcjonariuszy w dalszych latach eksploatacji budynku.

Scena o wymiarach: 29 łokci (ok. 9 m) długości i 32 (ok. 10 m) szerokości, wyposażona była w osiem tzw. planów (po cztery kulisy ruchome każdy). Zmiana dwunastu kulis mogła nastąpić w ciągu 8 sekund. Podłoga sceny posiadała pięć zapadni oraz trzy tzw. kanały służące do „podnoszenia w górę apoteoz". U góry umieszczono trzy walce sufitowe „poruszające sześć planów sufitów jednocześnie". Scenę wyposażono w urządzenia pozwalające naśladować odgłosy przyrody. Dekoracje pędzla W. Naramowskiego, W. Sandeckiego i M. Krzesińskiego przedstawiały: „salon w stylu włoskiego renesansu, wnętrze lasu z trzema przecięciami, pejzaż morski z odpowiednimi przystawkami, krajobraz swojski (tzw. wolna okolica przedstawiająca widok Kazimierza od strony Wisły), widok miasta z odpowiednich przystawek złożony, wreszcie buduar w stylu francuskiego renesansu z przystawkami, służący do pięciu zmian". Ponadto teatr posiadał „urządzenie" trzech pokoi w stylu francuskim („zamykanych") wykonanych na blejtramach przez S. Cyrankiewicza, mechanika teatralnego. Pomiędzy sceną i widownią znajdował się kanał dla orkiestry. Ruchome podłogi umożliwiały łączenie pomieszczenia sceny z salą widzów dla zabaw maskaradowych. Widownię okalały wąskie korytarze. Niewy-

godna szatnia mieściła się na parterze. Dla aktorów i aktorek zbudowano osobne garderoby.

Mimo swej okazałości nowy budynek posiadał dwie poważne wady, które w znaczny sposób przyczyniały się do obniżenia frekwencji. Pierwszą z nich było przenikliwe zimno, jakie napływało ze sceny na widownię z chwilą podniesienia kurtyny. Bezpośrednią przyczyną tego stanu rzeczy był brak sufitu nad sceną. Utyskiwania na „cugi" i zimno pojawiły się już w sprawozdaniach z przedstawienia inauguracyjnego i powtarzały się w ciągu lat następnych. Złu proponowano zaradzić przez rozwieszenie nad całą sceną grubego płótna żaglowego [15]. Drugim mankamentem była zła wentylacja. Widzom dawały się we znaki spaliny gazowe, których zagęszczenie czyniło przykrym dłuższy pobyt na widowni [16]. Niewygodna szatnia, nazbyt strome schody — to dalsze, wszakże dla kasy teatralnej mniej już odczuwalne, usterki.

W 1896 roku na rozkaz gubernatora lubelskiego przeprowadzono gruntowny remont gmachu, w rezultacie czego uzyskano poprawę warunków sanitarnych dla aktorów i systemu ogrzewania widowni [17].

Nowy teatr zimowy zmonopolizował widowiska teatralne, właściciel starego budynku musiał się zadowolić przygodnymi występami magików, koncertami, sporadycznymi występami aktorów, by na koniec w 1907 r. udzielić na stałe schronienia X Muzie.

Kiedy Lublin posiadał już okazały gmach teatru zimowego, teatrzyk przy ul. Niecałej zaś strawił ogień, pomyślano o nowym teatrze letnim. W sierpniu 1898 r. otwarty został teatr Rusałka, zbudowany nad Bystrzycą przy ul. Zamojskiej. Inspiratorem budowy był właściciel ogrodu i łazienek kąpielowych, Adam Wojdaliński, projektantem zaś A. Zwierzchowski. Budynek wykonano z drewna. Posiadał on amfiteatralną widownię, mogącą pomieścić około 1000 osób: 300 krzeseł parteru i 20 lóż parterowych, za którymi stały 162 krzesła; galeria mieściła 300 miejsc stojących i 110 numerowanych. Scena miała wymiary: 10 m (głębokość), 17 m (szerokość) i 10 m (wysokość). Dekoracje wykonał malarz miejscowy Henryk Barwicki. Teatr Rusałka, łączący widowiska z gastronomią (restauracja), będący również miejscem przedstawień cyrkowych, czynny był do lat trzydziestych XX wieku.

## 4. Popowstaniowa działalność Pawła Ratajewicza w Lublinie

Po r. 1863 nastały czasy nieprzyjazne dla teatru i sceny [...] czasy, których historii
380 rysować nie możemy i nie chcemy [...] Nie do komedii nam było, nie do drama-

121. Wejście do lóż pierwszego piętra w teatrze lubelskim (inauguracja z 1886 roku), rys. K. Pillati

tów [...] Najweselsza komedia lub operetka nie potrafiłaby wtedy wywołać śmiechu na niczyje usta. Najciekawszy utwór sceniczny nie zwabiłby do teatru widzów żyjących wówczas [...] w atmosferze trwożliwego wyczekiwania niepewnego a chmurnego jutra [...] Cały kraj był widownią smutnych dramatów [...] które [...] oby nie powtórzyły się nigdy. Artyści i artystki całą tę epokę przeżyli bezczynnie, w nędzy i niedostatku największym w Lublinie, wyczekując w trwodze i niepewności o jutro jakiejś zmiany ku lepszemu [18].

Taki był początek omawianego okresu. W miarę jednak, jak stabilizowała się sytuacja — mocniej niż przed powstaniem — jarzmem niewoli przytłoczonego Królestwa, aktor polski w trosce o chleb codzienny powracał na scenę, a i widz począł zaglądać do teatru przy ul. Jezuickiej. Stało się to dopiero w kwietniu 1864 r. za sprawą zżytego z Lublinem i działającego tu od lat dziesięciu, Pawła Ratajewicza. W długiej karierze artystycznej tego aktora i reżysera, dyrektora towarzystwa dramatycznego, Lublin i Lubelszczyzna w latach 1854 - 1866 pełniły rolę stałej bazy jego zespołu, skąd wyruszał na kilkumiesięczne wycieczki artystyczne w wielu kierunkach, dokąd wszakże z reguły na sezon zimowy powracał.

Wybuch powstania przerwał działalność towarzystwa na piętnaście miesięcy [19], jednakże 10 IV 1864 r. zespół Ratajewicza podjął pracę na nowo [20]. Do towarzystwa należeli wówczas m.in.: L. Tomaszewicz, J. Lipiński, J. Kwieciński, S. Wesołowski, L. Ortyński, J. Chełmikowski, J. Teksel, W. Holtzman, z pań: A. Borkowska, M. Wesołowska, T. Gajewska, Grano melodramaty francuskie i polskie komedioopery (*Czaromysł, Bojomir i Wanda, Krakowiacy i Górale*). Nie stroniono od dramatu, przy czym uprzywilejowane miejsce zajęły utwory Józefa Korzeniowskiego (*Dymitr i Maria, Sąd przysięgłych, Złote kajdany*). Stanisław Krzesiński, należący wówczas do zespołu Ratajewicza i pełniący obowiązki aktora charakterystycznego oraz dekoratora [21], mówiąc o repertuarze granym w owym czasie w Lublinie, wymienia ponadto nazwiska: Aleksandra Fredry i Jana Chęcińskiego. Z podanego przez tegoż autora spisu utworów warto jeszcze wspomnieć *List żelazny* A. Małeckiego [22].

W sezonie zimowym 1865/66, trwającym do 6 maja, zespół aktorski został wzmocniony. Wprawdzie odeszli Ortyński i Chełmikowski, ale przybyły siły nowe: M. Dierzgowska-Teksel, M. Micińska, R. Łukańska, T. Siennicki, D. Ejbel i in. Józef i Maria Tekslowie objęli stanowiska pierwszych amantów, lecz przed końcem sezonu wyjechali do Warszawy. Dyrygentem orkiestry wojskowej (własnej teatr nie posiadał) grającej podczas widowisk scenicznych był J. Rybacki. Trupa składająca się z 14 mężczyzn i 11 kobiet należała wówczas pod względem artystycznym do przodujących zespołów wędrownych w Królestwie.

Repertuar nie uległ zasadniczej zmianie, gdyż melodramat nadal zajmował poczesne miejsce, jednakże rola komedii znacznie wzrosła. Korzeniowski siedmioma tytułami utrzymywał swoją pozycję, oprócz dawniej opracowanych dramatów grano nowe: *Okno na pierwszym piętrze*, *Żydzi*, *Cyganie* (ponadto dwie jednoaktówki: *Stara elegantka* i *Qui pro quo*). Ważne miejsce zajął A. Fredro (*Zemsta za mur graniczny*, *Damy i huzary*, *Dożywocie*, *Zrzędność i przekora*). Przypomniano komedię J. N. Kamińskiego *Dziwak z uprzedzenia* oraz wodewil *Wesele w Ojcowie* tegoż autora. Wystawiono także *Miód kasztelański* J. I. Kraszewskiego. Wśród sztuk śpiewanych na czoło wysuwał się wodewil (sześć pozycji).

Julian Liedtke, pierwszy redaktor i sprawozdawca teatralny „Kuriera Lubelskiego", utyskiwał kilkakrotnie na wciąż liczny udział melodramatu w repertuarze zespołu Ratajewicza. Sam chętniej widziałby komedię salonową, a nawet operetkę, do wystawienia której otwarcie nawoływał [23]. Sprawa nie była jednak prosta, gdyż publiczność opowiadała się wciąż jeszcze po stronie romantyki: „nie pojmujemy — pisał ów recenzent — jakim sposobem się to dzieje, że *Szarlatany*, *Diabły w zalotach*, *Twardowscy na Krzemionkach*, *Goście z tamtego świata* itp. większą są ponętą i liczniejszych wabią spektatorów, aniżeli dzieła poważne i estetyczniejsze. Czyżbyśmy nie dorośli jeszcze do pojmowania sztuki i znajdowania przyjemności w utworach klasycznych, a bawili się fraszkami? [...] Za odpowiedź niech posłużą puste miejsca na *Wujaszku*" [24]. Ratajewicz próbował, choć częściowo, spełnić postulaty repertuarowe miejscowego dziennika i z powodzeniem wystawił operetkę Offenbacha *Małżeństwo przy latarniach*, znaną już, co prawda, w Lublinie z występów teatru lwowskiego pod dyrekcją A. Miłaszewskiego w sezonie letnim 1865 r., ale odśpiewaną przez A. Borkowską i M. Micińską nie gorzej, niż to czyniły artystki lwowskie: F. Kwiecińska i A. Baranowska. Nie zdołał jednak zaspokoić żądań Liedtkego w zakresie komedii salonowej.

Gdy do utyskiwań recenzenta dołączyły się pustki na widowni, Ratajewicz zaprosił na gościnne występy Anastazego Trapszę (16 - 26 III 1866 r.), ani przypuszczając, że w ten sposób toruje drogę do fotela dyrektorskiego przyszłemu rywalowi. Dodać trzeba, że gościowi warszawskiemu Ratajewicz zawdzięczał podniesienie poziomu repertuaru teatralnego. Trapszo bowiem wystąpił w roli Cześnika w *Zemście*, grał w *Zrzędności i przekorze* oraz w *Dożywociu* (Birbancki). Role kontuszowe dominowały w ówczesnym repertuarze Trapszy, gdyż ponadto kreował on rolę rotmistrza Kaniowy w *Miodzie kasztelańskim* oraz Krajczego w *Liście żelaznym*. Pisano o nim, że jest kontynuatorem tradycji polskiej, tak doskonale ucie-

leśnionej w kreacjach Józefa Rychtera. W ciągu jedenastu dni Trapszo wystąpił dziewięć razy, zyskując uznanie publiczności oraz aprobatę dla swoich ambitnych planów ze strony redaktora „Kuriera Lubelskiego" [25]. Nic też dziwnego, że w tej sytuacji Ratajewicz, mimo wystawienia wartościowych utworów, pod koniec sezonu odebrał od Liedtkego gorzkie słowa pouczenia: „nasz teatr iść powinien z postępem czasu, zaopatrując repertuar swój w nowości ukazujące się na innych scenach" [26].

. Na sezon letni 1866, potem także i zimowy, otrzymał teatr Anastazy Trapszo. Ratajewicz udał się do Radomia, Suwałk, Łomży, Włocławka i Piotrkowa [27]. Do Lublina powrócił dopiero po upływie dwóch i pół lat, inaugurując sezon zimowy 25 X 1868 r. (zakończenie sezonu — 31 V 1869 r.). Zespół składał się z 30 osób, w tym 16 aktorów i 14 aktorek. Posiadał małą, lecz własną orkiestrę, złożoną zrazu z 8 osób, w trakcie sezonu powiększoną [28]. Tym razem Ratajewicz przywiózł do Lublina swój chyba najlepszy zespół aktorski, przy czym był on tak skompletowany, aby priorytet w repertuarze mogły uzyskać utwory śpiewane. Gwiazdą zespołu była niewątpliwie Waleria Rostkowska (sopran). Oprócz niej występowały: M. Micińska (alt) i utalentowana debiutantka Ł. Szumska (sopran koloraturowy). Wśród mężczyzn wyróżnić należy J. Sochaczewskiego (tenor). Ponadto w widowiskach muzycznych udział brali: J. Miciński, S. Moszyński i W. Holtzman. W dramacie sukcesy odnosił M. Krauze.

Repertuar o tyle uległ teraz zmianie, że na czoło wysunęły się utwory muzyczne: wodewile i komedioopery, a nade wszystko — operetki. Warunki wokalne istniały po temu dobre, gdyż duet Rostkowska-Sochaczewski mógł występować tak w operetkach, jak i w operach. Zawodziła jedynie orkiestra, którą dyrygował J. Rybacki oraz niekiedy M. Wąsowski. Sukcesem kasowym stało się wystawienie operetki *Gaduły* J. Offenbacha, granej trzynaście razy.

Największym osiągnięciem artystycznym sezonu była *Halka* Moniuszki [29]. Próbę sił przed tą inscenizacją podjęto wystawiając tragedię *Paria* Delavigne'a z muzyką Moniuszki, daną na benefis W. Holtzmana. Dyrekcja potraktowała przedstawienie poważnie, czego wyrazem było opracowanie nowych kostiumów i dekoracji [30], publiczność jednak wypełniła salę tylko w połowie. Inaczej wyglądała widownia na premierze *Halki* (20 V 1869 r.) oraz na czterech powtórzeniach tej opery, nad przystosowaniem której czuwał M. Wąsowski. Rostkowska, pierwsza odtwórczyni partii Halki na scenie wileńskiej, i tym razem zdołała porwać swym śpiewem słuchaczy [31]. Nieźle wypadły chóry, stanowiące na ogół słabą stronę towa-

 rzystw wędrownych, tutaj jednak „o ile możności silnie obsadzone". Nie

122. Afisz teatralny (dwustronny — w języku polskim i rosyjskim) z r. 1886, zapowiadający przedstawienie inaugurujące działalność nowego budynku teatralnego

zawiodły również „tańce". O dekoracjach i kostiumach sprawozdawca powiedział, że były staranne.

Niestety, nie dało się tego zauważyć na innych przedstawieniach. L. Włodarski, drugi recenzent „Kuriera Lubelskiego", w pierwszym swoim felietonie zapowiedział, że zagadnienia dekoracji i reżyserii nie będą przez niego pomijane. Jakoż istotnie, był on uczulony na te problemy i tak na przykład wykazywał anachroniczność kostiumów w przedstawieniu *Dziwaka z uprzedzenia* [32] i dekoracji w dramacie *Kobiety z kamienia* T. Barrière'a [33]. Niejednokrotnie sygnalizował poważne wady w reżyserii, szczególnie zaś w opracowaniu sytuacji scenicznych [34].

W zakresie dramatu największy sukces odniosła inscenizacja tragedii *Zbójcy* Schillera, dana na benefis J. i A. Kwiecińskich i powtórzona trzykrotnie, gromadząc za każdym razem liczną publiczność [35].

W tej lakonicznej prezentacji najbardziej zasłużonych towarzystw dramatycznych występujących w Lublinie nie ma miejsca na omówienie wielu problemów, jakie z lubelską działalnością Ratajewicza się wiążą. Dodać

tylko trzeba, że popowstaniowa praca tego zespołu łączy się ściśle z epoką poprzednią, ponieważ była ona po prostu kontynuacją dawnej linii repertuarowej i wcześniejszego stylu gry oraz inscenizacji. O ile jednak w latach 1864 - 1866 w repertuarze zespołu Ratajewicza przeważał dramat, a właściwie — melodramat, to znowu w sezonie 1868/69 dominował teatr muzyczny: wodewil i operetka, a także opera, inscenizacja *Halki* stała się chyba największym osiągnięciem dyrektorskiej działalności Pawła Ratajewicza.

## 5. Towarzystwo Anastazego Trapszy

Wraz z objęciem dyrekcji w Lublinie przez nowego dyrektora, kipiącego energią i żądzą reform, w murach starego budynku teatralnego zaszły istotne zmiany. Właściciel gmachu został nakłoniony do przeprowadzenia poważnego remontu sali dla poprawy bezpieczeństwa, oświetlenia i ogólnej estetyki. Trapszo zaś ze swojej strony stworzył nowy zespół (co prawda w sezonie letnim — 21 VI - 16 IX 1866 — daleki od doskonałości), a nade wszystko propagował nowy repertuar. Do bardziej doświadczonych aktorów należeli: Joanna German, Laskowska i R. Łukańska, A. Delchau, L. Ortyński, W. Łoziński, J. Cybulski; pod koniec sezonu przybył z Wilna Bolesław Leszczyński. Ale znaczną część zespołu stanowili warszawscy uczniowie Trapszy, nie mający ani dostatecznej wiedzy, ani doświadczenia, a czasem również — chęci do pracy [36]. Teatr posiadał zrazu pięcioosobową, później nieco zmodyfikowaną, orkiestrę, którą kierował Kwiatkowski-syn. Organizując towarzystwo, Trapszo poczynił znaczne nakłady, „zaopatrzył się w nowe dekoracje, świeżą garderobę, kompletną bibliotekę" [37]. Nowy kierownik, aktor czynny i w pełni sił twórczych, zwracał także uwagę talentem pedagogicznym [38].

Energia w działaniu i ambicje w zamierzeniach — oto co podkreślał wówczas w pracy Trapszy sprawozdawca miejscowego organu prasowego. W planach repertuarowych widać wyraźną tendencję jeśli nie do całkowitego wyrugowania, to przynajmniej do maksymalnego ograniczenia melodramatu. Nowy dyrektor faworyzuje komedię, w znacznym stopniu rodzimą, oraz dramat z tzw. wielkiego repertuaru [39]. Sezon zainaugurowano *Zemstą* A. Fredry, ponadto zaprezentowano *Pana Geldhaba* oraz *Odludków i poetę*. Grano *Szlachectwo duszy* J. Chęcińskiego, *Chatkę w lesie* Syrokomli, kilka komedii S. Bogusławskiego (m.in. *Opiekę wojskową*) i J. Korzeniowskiego (m.in. *Podróżomanię*). W zakresie literatury dramatycznej obcej Trapszo nie ograniczył się do wystawiania fars francuskich,

dał również premierę *Zięcia pana Poirier* E. Augiera i J. Sandeau. Z wielkiego repertuaru trzeba wymienić *Otella* (granego 3 razy) i *Kupca weneckiego* (2 razy) Szekspira, *Marię Stuart* Schillera (graną 2 razy), wreszcie fragment *Barbary Radziwiłłówny* A. Felińskiego. Wystawienie tragedii Szekspira możliwe było dzięki zaproszeniu na gościnne występy wracającego z Rosji murzyńskiego tragika Iry Aldridge'a (15 - 23 VIII 1866), który ponadto grał we fragmencie *Zbójców* Schillera i w komedii *Pustoty hiszpańskie* Victora (2 razy). Występy te budziły zrozumiałą sensację, dla aktorów zaś były lekcją realizmu scenicznego; to tutaj bowiem, w Lublinie, Bolesław Leszczyński oglądał grę wielkiego tragika, którego kreacje stały się dla niego źródłem twórczej inspiracji.

Publiczność lubelska uczęszczająca do teatru w sezonie letnim 1866 r. była zdezorientowana. Przed rokiem oglądała wprawdzie występy dobrych aktorów przybyłych ze Lwowa, ale grali oni operetki i melodramaty, gatunki będące strawą codzienną teatrów polskich tego czasu. Natomiast niezbyt jeszcze konsekwentna i nie zawsze przekonywająco realizowana linia działalności scenicznej nowego dyrektora była, po wieloletnich występach zespołu Ratajewicza, wyrazem nowego stylu pracy i nowego ducha epoki. „Do tego słabo jeszcze przysposobiona jest publiczność nasza — pisał J. Liedtke — zaaplikowana dawnymi czarodziejskimi farsami lub straszliwie efektownymi tragi-dramatami" [40]. Był to nie częsty w owym czasie moment, w którym zarówno miejscową gazetą, jak też kierownictwem sceny powodowała ta sama szlachetna myśl podniesienia teatru prowincjonalnego na wyższy poziom oraz uczynienia zeń sprawnego narzędzia oddziaływającego na świadomość społeczeństwa poprzez kształcenie smaku estetycznego.

W drugiej połowie września oraz w październiku 1866 r. Trapszo przebywał wraz ze swoim zespołem w Radomiu. Udał się tam w celu zyskania oddechu, „wzmocnienia repertuaru nowymi wyborowymi sztukami" [41] (co przy ówczesnym tempie dawania premier wymagało zmiany miejsca), a także dla reorganizacji towarzystwa. J. Liedtke w artykule bilansującym sezon letni stwierdził, że zespół nie posiada amanta oraz śpiewaków z prawdziwego zdarzenia, którzy zdolni byliby udźwignąć repertuar śpiewany: wodewil i operetkę. Jakoż, istotnie, po powrocie do Lublina skład aktorski uległ zmianie, w ciągu sezonu zaś przeobrażał się nieustannie z korzyścią dla zespołu. Stanowisko pierwszego amanta zajął Józef Teksel. Laskowska, J. German oraz T. Bobrowska, która powróciła na scenę po dwuletniej przerwie, stanowiły trzon zespołu kobiecego. Z grona doświadczonych aktorów pozostali: J. Lipiński, L. Ortyński, A. Delchau, W. Ło-

ziński i W. Krzyżanowski. Przybyli B: Nowiński i J. Chełmikowski. W trakcie sezonu zimowego debiutowała w Lublinie cała plejada młodzieży aktorskiej: Krassowski, Józefa Royer (grająca już w sezonie letnim), Władysław Brandt, Julia Westermajer, Ogonowski (Edgar Roger), Richter (Karol Rychter), Julia Brandt, Marianna Krassowska. Teatr Trapszy stał się więc prawdziwą szkołą aktorską. Bolesław Leszczyński, wchodzący nadal w skład zespołu, także wiele zawdzięczał pedagogicznym talentom dyrektora. Gromiony przez recenzenta za pierwsze kreacje, pod koniec sezonu zimowego awansował do czołówki i był już wymieniany w jednym rzędzie z Trapszą, Tekslem i Delchauem.

Komedia — zgodnie z programem dyrektora — nadal stanowiła podstawę repertuaru i w tej dziedzinie odnotowano największe sukcesy, natomiast regres uwidocznił się w dziale wielkiego dramatu; nowych wystawień zabrakło, wznowienie zaś *Marii Stuart* Schillera nie zdołało zapełnić sali. Gust publiczności pozostał przy melodramacie, wszelkie inne poważniejsze utwory budziły opór. Wysoka komedia także nie znalazła tego poparcia, na jakie zasługiwała. „Wybór *Ślubów panieńskich* (4 XII 1866 r.) godzien pochwały, nieszczególną okazał się dla publiczności zachętą [...] gdyby to był *Dzwonek szatański*! Snadź nie wyleczymy się z tej diablomanii!" [42] — pisał J. Liedtke, zniechęcony ustawiczną walką z przestarzałymi upodobaniami widowni. Ponieważ byt materialny towarzystwa zależał wyłącznie od frekwencji w teatrze, przeto ambitny dyrektor szedł na kompromis: obok komedii Fredry (*Gwałtu, co się dzieje* — danej na inaugurację sezonu 21 X 1866 i dogrywanych *Odludków i poety*), J. Korzeniowskiego (pięć tytułów, m.in. *Majątek albo imię*), S. Bogusławskiego (*Lwy i lwice* oraz komedioopera *Pod strychem*), wreszcie P. Beaumarchais'go (*Cyrulik sewilski* w przekładzie J. Chęcińskiego) i V. Sardou (*Ćwiartka papieru*) — wystawił szereg ogranych melodramatów oraz jeden nowy, wart może wzmianki (*Montjoye* O. Feuilleta). W tej sytuacji na inscenizacje melodramatów, mających zapewnić kasę, nie szczędzi się pieniędzy, byle tylko nowe kostiumy, dekoracje i maszyneria ściągnąć mogły liczniejszy zastęp widzów, a tym samym zapewnić większy dochód. Na uwagę zasługuje fakt, że twórcą scenografii był dekorator Warszawskich Teatrów Rządowych — Adam Malinowski [43].

Sprawozdawca teatralny „Kuriera Lubelskiego", nie cierpiący melodramatu jako reliktu minionej epoki, ratunek przed bankructwem finansowym dostrzegał w operetce, i Trapszo, jak się zdaje, chcąc nie chcąc, musiał przyznać mu rację, dlatego też przy angażowaniu aktorów wykazywał zainteresowanie dla ich przygotowania wokalnego. Jak wiemy ze

*Wspomnień* Ludwika Solskiego, sam wraz z żoną potrafił dokształcać aktorów posiadających elementarne braki w zakresie śpiewu. Przeszkodę jednak na drodze do stworzenia zespołu operetkowego, działającego w łonie głównej grupy artystów dramatycznych, stanowiła nadal zła orkiestra. Towarzyszyła ona wprawdzie granym często komedio-operom, była wszakże niekompletna i popełniała kardynalne błędy wykonawcze. Pod koniec sezonu (ostatnie przedstawienie odbyło się 31 III 1867 r.) zespół aktorski był już na tyle silny i przygotowany, a orkiestra na tyle poprawna, że Trapszo zdecydował się na wystawienie sztuki kasowej — operetki *Małżeństwo przy latarniach* J. Offenbacha, znanej w Lublinie z występów teatru lwowskiego i trupy Ratajewicza, ale mimo kilkunastu dotychczasowych prezentacji, mającej nadal swoich miłośników.

Sezon zimowy 1866/67 był okresem okrzepnięcia zespołu, dał Trapszy wiele doświadczeń niezbędnych do kierowania teatrem w trudnych warunkach politycznych i społecznych. Dotychczasowe osiągnięcia zaś były tak oczywiste, że sprawozdawca „Kuriera Lubelskiego" mógł napisać:

> Rzuciwszy myślą w przeszłość i oceniwszy pracę i staranność p. Trapszy obok nieszczędzenia przezeń znacznego kapitału na zewnętrzną wystawność, trudno nie przyznać, że towarzystwo jego nie tylko zbiorem po większej części utalentowanych artystów i artystek się odznacza, ale nadto wywiązuje się najsumienniej z zadania swego, jakie stanowisko sceny w towarzystwie społecznym mu nadaje, dowodem cały szereg dzieł scenicznych, przeszło sto kilkadziesiąt w ciągu niespełna roku u nas przedstawionych, a odznaczających się dobrym wyborem, smakiem i moralną tendencją. Gdy do tego dodamy piękne dekoracje, świetną do zbytku garderobę i inne akcesoria, śmiało twierdzić możemy, że dotąd żadne prowincjonalne towarzystwo tak wysoko nie stanęło [44].

Z Lublina zespół Trapszy udał się na wędrówkę po zachodnich miastach Królestwa, by w końcu osiąść na trzy sezony zimowe w Kaliszu. Latem 1871 r. towarzystwo wystąpiło po raz pierwszy w Warszawie w teatrzyku Tivoli, gdzie Trapszo rychło zyskał aplauz publiczności i krytyki za zorganizowanie dobrego zespołu aktorskiego oraz ambitne sięganie po nowe utwory rodzimej literatury dramatycznej. We wrześniu tego roku [45] towarzystwo Trapszy przybyło do Lublina, by z dużym powodzeniem dawać przedstawienia do 25 III 1872 [46]. Zespół nie był liczny, ale w swoim gronie posiadał Adolfinę Zimajer i Rufina Morozowicza, przyszłe gwiazdy scen warszawskich, oraz tak uzdolnionych aktorów, jak: J. Teksel, W. Zaręba, L. Grabińska i J. Grabiński, J. Sochaczewska i J. Sochaczewski, J. Cybulski, J. Czapska i W. Słotwińska.

Repertuar jednak niczym się nie wyróżniał, widać w nim nawet jakby

pewne ustępstwa na rzecz mniej wyrobionej publiczności. Trapszo bowiem grał w owym sezonie oklepane melodramaty (*Tułacz*, *Młyn diabelski*), które wcześniej starał się pomijać, cztery sztuki A. Dumasa-ojca (przy czym w inscenizacji *Muszkieterów* dano „okazałą wystawę z morzem i z okrętami przez całą scenę" [47]), sporo fars, w tym także jednoaktowych, polskich i obcych, wodewilów, kilka operetek z *Piękną Heleną* na czele (Czapska w roli tytułowej). Najwybitniejszą pozycją w dziale teatru muzycznego było wystawienie *Córki regimentu* G. Donizettiego, choć strony wokalnej tego przedstawienia sprawozdawca lubelski nie pochwalił. W zakresie komedii rodzimej na pierwszym miejscu postawić trzeba inscenizacje *Zemsty* i *Pana Jowialskiego* A. Fredry. Próba udostępnienia nowej komedii społecznej (*Bezinteresowni* Z. Sarneckiego) nie powiodła się, ponieważ słaby utwór, będącego wówczas w tarapatach majątkowych autora, nie potrafił przekonać ani widzów, ani recenzenta [48]. A jednak, jak się wyżej rzekło, teatr na ogół miał powodzenie; główna w tym zasługa aktorów, wśród których rosnącą popularność zyskują: A. Zimajer i R. Morozowicz.

Do rysów indywidualnych sezonu 1871/72 zaliczyć trzeba udział młodocianego widza. Ze wszech miar pozytywnym przejawem było uczęszczanie do teatru młodzieży gimnazjalnej, wprawdzie pod okiem wychowawcy i tylko na sztuki dozwolone przez dyrekcję rosyjską [49]. Ów żywioł młodzieńczy był dla zespołu aktorskiego bodźcem do intensywniejszego wysiłku nad opracowywanymi rolami, dla gimnazjalistów zaś okazją do zetknięcia się z pięknym słowem ojczystym [50].

W sezonie 1872/73 (10 IX - 7 IV) nastąpiły dość istotne zmiany tak w zakresie personalnym, jak repertuarowym. W marcu 1872 r. towarzystwo Trapszy opuścił J. Teksel, który wraz z Z. Sarneckim utworzył następnie własny zespół i dawał z nim przedstawienia w sezonie letnim w Lublinie. Nieco później odeszli Grabińscy i J. Cybulski (ten ostatni w środku sezonu powrócił). W odczuciu publiczności lubelskiej były to straty duże i zmiana owa w sposób niekorzystny wpłynęła na frekwencję w pierwszych tygodniach nowego sezonu. I to mimo wyraźnego poprawienia jakości repertuaru, o czym za chwilę będzie mowa, i pomimo obecności w zespole zarówno A. Zimajer, jak też R. Morozowicza, którzy jak z tego widać, nie mieli jeszcze w owym czasie mocnej pozycji artystycznej, choć „akcje" ich rosły nieustannie. Ponadto Trapszo pozyskał takich utalentowanych artystów, jak: M. Siennicka (amantka i śpiewaczka), Ł. Micińska (śpiewaczka), J. Mikulski (pierwszy amant i bohater), T. Siennicki (role charakterystyczne i bohaterskie), J. Jejde (komik). Z dawnych renomowa-

nych aktorów pozostali: aktor i pomocnik reżysera W. Zaręba (role charakterystyczne i bohaterskie) i H. Grubiński (role kochanków).

Przyczyny chronicznego raczej braku widzów w teatrze lubelskim przypisywać należy zatem bardziej warunkom miejscowym niż rzekomemu obniżeniu poziomu zespołu. Dobrze chyba problem ten wyjaśnił w jednym ze swoich sprawozdań recenzent „Kuriera Lubelskiego":

Kontyngens teatralny składają urzędnicy, emeryci, prowadzący handle i inne zamożniejsze procedera (w tym właściciele domów), ale i z tych wielu jeszcze ubywa z przyczyny zaokrąglonych, zaledwie na szczupłe utrzymanie wystarczających, funduszów. Pozostaje więc tylko klasa ludności zamożniejszej ów kontyngens stanowiącej. Takiej, wraz z korpusem oficerów konsystujących tu wojsk, którzy znacznie przykładają się do podtrzymania egzystencji towarzystwa — nie dałoby się naliczyć z familiami nad tysiąc [...] z tego jednak tysiąca nie wszyscy są w stanie bywać w teatrze na każdym przedstawieniu i nie wszyscy gustują w jednym. Jedni lubią komedie, drudzy operetki, inni dramata, a jeszcze inni tragedie [51].

Znamienna jest kolejność wyliczanych tu gatunków teatralnych. Akcje komedii poszły znacznie w górę, choć w istocie ustępowała ona już wówczas operetce. Niestety, gust publiczności był po stronie farsy francuskiej, dyrekcja zaś nadal wystawiała wiele, nie zawsze wartościowych, jednoaktówek. Warto jednak podkreślić, że poparcie zaczęła zyskiwać także nowa komedia społeczna, czego dowodem były inscenizacje *Epidemii* (granej 3 razy) i *Pozytywnych* (4 razy) J. Narzymskiego. Trapszo wystawił także *Radców pana radcy* M. Bałuckiego, ponadto krotochwile A. Fredry, J. Korzeniowskiego, J. I. Kraszewskiego, A. Małeckiego. Liczny był także udział dramatu z wielkiego repertuaru: *Hamlet* (W. Zaręba w roli tytułowej) [52], *Kupiec wenecki* oraz *Romeo i Julia* Szekspira, *Dziewica orleańska* i *Don Carlos* Schillera, *Marion Delorme* Hugo, *Maria Stuart* Słowackiego, ponadto fragmenty *Zbójców* i *Mazepy*; to nie było przecież mało. Taki repertuar i taki zespół zasługiwały na poparcie, tymczasem w „Kurierze Lubelskim" utyskiwano ciągle na małą ilość „głosów" i oczekiwano coraz to nowszych operetek. Cóż więc mówić o publiczności!

Trapszo, zniechęcony do Lublina, dwa kolejne sezony zimowe spędził w Kaliszu i Łodzi, ale na sezon jubileuszowy 1875/76 (dziesięciolecie pracy dyrektorskiej) ściągnął ponownie do miasta nad Bystrzycą. Już bez A. Zimajer i R. Morozowicza. Mimo to zespół był nadal dość silny, gdyż w jego skład wchodzili m.in.: Sienniccy, Sochaczewscy, B. Kremski, J. Szymborski, A. Bojemski, Cz. Czewita (Czesław Stromfeld), I. Spławiszewski, Ż. Żyburski, T. Płaczkowska, J. Leichnitz, A. Boguszewski, F. Idziakowski, M. Urbański. Jak z powyższego widać, aktorzy-śpiewacy

równoważyli niemal ilościowo aktorów dramatycznych. Bo też towarzystwo Trapszy coraz więcej uwagi poświęcało wówczas teatrowi muzycznemu. Offenbach na dobre zawładnął zespołem, w omawianym sezonie wystawiono osiem jego operetek! Próbowano także sił w operze, dając fragmenty *Ernaniego* (akt IV) Verdiego i *Marty* (akt II) Flotowa. Na całą operę serio Trapszo porwać się nie mógł, gdyż nawet inscenizacje opery komicznej (*Fra Diavolo* Aubera i *Girandola* Delibesa, ta ostatnia z nowymi dekoracjami i kostiumami), pod względem wokalnym zawodziły. Za to wykonanie operetek zawsze spotykało się z dużym zainteresowaniem publiczności, zwłaszcza gdy występowała w nich, teraz już gościnnie (19 IV - 27 V 1876), Adolfina Zimajer.

Ale — rzecz jasna — nie ten dział repertuaru Trapszo pragnął uczynić wizytówką swojego zespołu. Nie zrezygnowano zatem z wielkiej klasyki: dano *Romea i Julię* oraz *Kupca weneckiego* Szekspira (Józef Rychter w roli tytułowej). Wystawiono *Hernaniego* Hugo i *Fausta* Goethego (w tłumaczeniu A. Krajewskiego). Jak niecodzienna była ta ostatnia inscenizacja, świadczy dobitnie następujące spostrzeżenie recenzenta: „Znaczna, a może nawet większa część publiczności, zwłaszcza z wyższych sfer teatru (galeria), nie wiedziała właściwie, co oglądać będzie, czy dużego czy małego *Fausta*, czy operę czy tragedię..." [53]. W istocie rzeczy historyk teatru jest w nie lepszej sytuacji niż ów widz z paradyzu. Sprawozdawca bowiem poskąpił danych, słowem nie wspomniał o opracowaniu tekstu, dodał tylko, że widowisko skończyło się o drugiej nad ranem przy zatłoczonej widowni. Sporządzono nowe dekoracje i kostiumy. Tragedię Goethego grano „ze śpiewami solowymi i chórami, z muzyką — częścią Gounoda, częścią Antoniego księcia Radziwiłła" [54]. Po przedstawieniu zaś recenzent dodał, że „niektóre śpiewy solowe zastąpione zostały jasną i wyrazistą deklamacją; chóry zadanie swoje spełniły" [55]. W głównych rolach wystąpili: B. Kremski (Faust), A. Trapszo (Mefistofeles) i M. Siennicka (Małgorzata).

Dalszym jasnym punktem w repertuarze tego sezonu były komedie Moliera (*Georges Dandin* i *Skąpiec*) oraz Fredry (*Zemsta*, *Damy i huzary*, *Pan Jowialski*, *Dożywocie*). Wszystkie te utwory (z wyjątkiem pierwszej komedii francuskiego autora) grano z okazji gościnnych występów Józefa Rychtera (18 III - 7 IV 1876) [56]. Liczną grupę stanowiły komedie społeczne — francuskie i polskie. Wiodącą pozycję zajął V. Sardou, którego *Poczciwych wieśniaków* wystawiono na inaugurację sezonu, oprócz tego grano jeszcze cztery utwory tego autora. Nie zapomniano o Augierze (*Kamień probierczy*). W owym czasie bojkotu sztuk rosyjskich odważne

było wystawienie satyrycznej komedii *Małżeństwo Kreczyńskiego* — Suchowo-Kobylina w przekładzie A. Trapszy. Polską komedię społeczną reprezentowały nazwiska Zalewskiego (*Przed ślubem*), Bałuckiego (*Emancypowane*), Lubowskiego (*Nietoperze*), Blizińskiego (*Chleb ludzi bodzie*), Leona Sygietyńskiego (*Syn marnotrawny*). Gdy czytamy ten długi zestaw tytułów, chyba jasny się staje fakt, że działalność Trapszy w owym czasie daleka była od czystego komercjalizmu, że niosła ze sobą ważkie treści poznawcze.

Po krachu finansowym, jaki dotknął antrepryzę Trapszy latem 1877 r., uszczuplony zespół tułał się po licznych miastach Królestwa, najdłużej popasając w Kaliszu. Gdy towarzystwo okrzepło, latem 1878 r. Trapszo osiadł na dziesięć miesięcy w Lublinie (14 VII - początek czerwca 1879)[57]. Był ostrożny, ale i niezwykle ambitny. Pragnął za wszelką cenę odzyskać dawne znaczenie, no i uzdrowić budżet przedsiębiorstwa. W dużej mierze to mu się udało. Powodzenie zespołu, występującego latem 1878 r. w lubelskim teatrzyku Tivoli (do końca września), potem w teatrze zimowym Makowskiego i ponownie w teatrze letnim wiosną 1879 r., było przez długi czas doskonałe. Jednakże pod koniec sezonu zimowego widownia opustoszała. Z. Piasecki tłumaczył niską frekwencję u schyłku sezonu wiosenną pogodą odciągającą widzów od przebywania w ciasnym i dusznym teatrze zimowym.

Trapszo dysponował wówczas dobrym składem personelu komediowego, zwłaszcza kobiecego, nieco gorzej przedstawiała się sytuacja z obsadą sztuk śpiewanych. I tak sprawozdawca teatralny „Kuriera Lubelskiego" na początku sezonu letniego skarżył się, że zespołowi brakuje amanta, później gnębił dyrektora zarzutem, że nie posiada odpowiedniego tenora do obsady operetek i oper, na co Trapszo odpowiedział zaangażowaniem S. Konopki i młodego A. Kliszewskiego. Primadonną towarzystwa w sezonie letnim była S. Wierzbicka, w sezonie zimowym zastąpiła ją Ł. Micińska. W komedii prym wiodła M. Siennicka. Zespół nie był liczny, ale za to wartościowy. W jego składzie widzimy: Siennickich, Szymborskich, Swaryczewskich, A. Bojemskiego, A. Ficzkowską, W. Szlader, M. Solską, J. Jejdego, Ł. Matuszewską, Czarneckiego, 19 IX 1878 r. jednorazowo w *Emigracji chłopskiej* w roli arendarza wystąpił chwalony Ludwik Sosnowski (Solski), zastąpiony później przez T. Gorzkowskiego. Atrakcją sezonu letniego były gościnne występy Julii Otrembowej, występującej często w wielkim repertuarze dramatycznym i komediowym (30 VII - 21 IX 1878).

Pod względem repertuarowym był to bez wątpienia najbardziej war-

tościowy sezon lubelski Trapszy. Przede wszystkim dostrzegamy ofensywę nowej komedii i dramatu, tak pióra rodzimych dramatopisarzy, jak też francuskich autorów. Przy czym wybór był na ogół staranny. Trapszo zapoznawał lubelską publiczność z ciekawszymi osiągnięciami nowej szkoły, w ciągu dziesięciu miesięcy wystawił osiem komedii Sardou (w tym *Safandułów*, *Naszych najserdeczniejszych* i *Dorę*), trzy sztuki Dumasa-syna (*Dama kameliowa*, *Cudzoziemka*, *Diana de Lys*), dwie Feuilleta (*Dwa światy* i *Sfinks*), dwie komedie Barrière'a (*Na łasce zięcia*, *Fałszywi poczciwcy*), wreszcie *Rodzinę Fourchambault* Augiera. Warto także wspomnieć o wystawieniu *Kaprysu* Musseta. Polska komedia społeczno-obyczajowa również była licznie reprezentowana: K. Zalewski legitymował się trzema tytułami (w tym — *Artykułem 264*, która to komedia grana była pięć razy i stała się szlagierem sezonu), J. Bliziński — także trzema komediami (z *Panem Damazym* na czele), M. Bałucki — dwiema (w tym *Radcy pana radcy*), W. Bobrowski — dwiema (*Nasi*, *Żmije*). Przypomniano także *Pozytywnych* J. Narzymskiego.

Imponująco prezentował się dział klasyki. Trapszo, utrzymujący stale w repertuarze tragedie Szekspira i Schillera, i w tym sezonie pokusił się o wystawienie *Hamleta* (sam wystąpił w roli tytułowej, ale sukcesu nie odniósł) oraz *Romea i Julii* (z Otrembową), *Zbójców*, *Marii Stuart*, wreszcie *Intrygi i miłości*. Dodajmy do powyższego zestawienia *Fausta* Goethego, z oper zaś *Halkę* Moniuszki i II akt *Trubadura* Verdiego, a będziemy mieli w grubszych konturach nakreślony obraz skali poczynań ambitnego dyrektora. Trzeba dodać, że udział operetki w repertuarze został zdecydowanie ograniczony (jedenaście tytułów łącznie z wodewilami, w tym premiera *Indyga* i *Rozbójników* Straussa). Do rzadkości należały inscenizacje ogranych melodramatów.

W świetle tych faktów bezsporne wydają się zasługi Anastazego Trapszy w zakresie krzewienia kultury teatralnej na prowincji w Królestwie. O inspiratorskiej roli tego rozumiejącego swą artystyczną i patriotyczną służbę dyrektora w stosunku do Warszawskich Teatrów Rządowych, pisał Zygmunt Szweykowski [58]. To prawda, trwałych wartości w zakresie inscenizacji Trapszo nie stworzył, ale czy jakikolwiek antreprener teatru wędrownego, borykający się z różnorakimi trudnościami, nie posiadający żadnego zasiłku pieniężnego, mógł tego dokonać? Śmiałe plany objęcia całej prowincji Królestwa jednolitą organizacją teatralną [59] wobec rusyfikacyjnej polityki zaborcy spełzły na niczym. Za to ambicje repertuarowe Trapszy, sięganie po nowości polskie i obce, kult Fredry, częste inscenizacje dra-
 matów z wielkiego repertuaru — były osiągnięciami zmuszającymi do

respektu także gwiazdorów Rozmaitości warszawskich. To właśnie Trapszo pragnął przełamać bojkot sztuk rosyjskich w repertuarze polskich zespołów, słusznie rozumując, że nic tak nie obnaża nieludzkiego oblicza caratu, jak właśnie rosyjska komedia społeczna, za co bywał piętnowany przez nie rozumiejących istoty rzeczy polemistów. Ale największym i trwałym sukcesem Trapszy stała się jego działalność pedagogiczna; towarzystwo przezeń kierowane było w istocie praktyczną szkołą zawodu aktorskiego. Historycy teatru wymieniają długi szereg uczniów Trapszy, tutaj przypomnijmy jedynie, że swój kunszt aktorski, jakim zachwycali w latach późniejszych Warszawę, Kraków i Lwów, pod okiem tak doświadczonego kierownika doskonalili: A. Zimajer, B. Leszczyński, R, Morozowicz i L. Solski.

## 6. Lubelskie występy towarzystwa Juliana Grabińskiego

P. Grabiński, dyrektor [...] przechodząc koleje losu artysty prowincjonalnego, wniknął w warunki na prowincji wymagane, prowadzi administrację teatralną [...] z taktem, artystów uważa za swoich współpracowników i nawzajem oni go uważają za szlachetnego przewodnika. Wróżymy temu towarzystwu ciągłą pomyślność, tym bardziej że w nim panuje harmonia, jest zamiłowanie pracy i poczucie nie tak łatwych obowiązków [60]

— tymi słowy witał recenzent „Kuriera Lubelskiego" nowo kreowanego dyrektora, który po krótkotrwałej wycieczce artystycznej odbytej latem 1873 r. do Kutna, Łowicza i Konina na dwa sezony zimowe (1873/74 i 1874/75) osiadł w Lublinie, a i później wracał tu parokrotnie (1877/78 [61], 1881/82, 1884/85, 1887/88), najczęściej ku zadowoleniu miejscowej publiczności [62].

Zespół Grabińskiego bywał na ogół liczny, co pozwalało na solidniejsze przygotowanie sztuk, jednakże nie brakowało w nim — zwłaszcza w pierwszym sezonie — aktorów młodych, niedoświadczonych, którzy z kolei poziom inscenizacji obniżali. Na szczęście dobrych aktorów było wielu i oni w końcu nadawali ton całemu przedsięwzięciu. Lista tych aktorów jest długa, dlatego wymienię tutaj tylko niektórych: L. i J. Grabińscy, M. i J. Bendowie, A. i K. Fillebornowie, S. i J. Puchniewscy, F. i H. Swaryczewscy, T. i J. Nowakowscy, S. i K. Jarszewscy, K. i M. Kwiecińscy, R. i R. Bartoszewscy, F. i M. Krauze, S. i F. Idziakowscy; ponadto: M. Mirecka, M. Solska, M. Prawdzic, M. Womperska, M. Pankiewicz oraz

L. Sikorski, Łucjan (Kościelecki), Ż. Żyburski, L. Rzecznik, Marian (Józef Sosnowski), H. Halicki, F. Feldman, S. Knake-Zawadzki. Na gościnne występy Grabiński raczej nie zapraszał sław aktorskich, korzystał chętniej z pomocy wypróbowanych sił wędrownych własnych i niekiedy angażowanych czasowo (M. Disterlow 20 II - 16 III 1878, J. Leichnitz 20 XI - 11 XII 1884). Do wyjątków należą występy przybyłej z Pragi (8 - 12 IV 1885) czeskiej aktorki Marii Pospiszilowej, która nieco wcześniej grała w Warszawie i w Poznaniu, oraz tenora operetki warszawskiej Wiktora Misiewicza (15 - 18 XII 1887).

Repertuar utrzymujący się w towarzystwie Grabińskiego tworzył ową, jakże charakterystyczną dla zespołów wędrownych, mozaikę gatunków, stylów i poziomów estetycznych. Spotykamy tu tragedię i komedię, sztukę ludową i melodramat, wodewil i operetkę, a także operę. W dziale tragedii i komedii nie zabrakło wielkiego repertuaru: Szekspira, Moliera, Schillera, Musseta, Słowackiego i Fredry. Pod tym względem Grabiński, być może, dorównywał ambicjom Trapszy.

Czy realizacja tak trudnych do wystawienia dramatów, wymagających utalentowanych i doświadczonych aktorów, znacznych nakładów na dekoracje i kostiumy, mogła zadowolić przeciętne wymagania ówczesnej widowni? I czy ta widownia umiała zrozumieć wagę problemu? Odpowiedź na pierwsze pytanie pozostawiamy na zakończenie tego rozdziału, na drugie zaś odpowiedzieć trzeba przecząco, gdyż publiczność z nieufnością patrzyła na owe, istotnie karkołomnymi trudnościami najeżone przedsięwzięcia, i wolała uczęszczać na występy gwiazd warszawskich. Prasa miejscowa wykazała tym razem więcej inteligencji, gdyż zachęcała zespoły wędrowne do śmiałego podejmowania trudnych zadań, byleby „zarówno reżyseria, jak artyści robili wszystko, co jest w ich mocy, dla wynagrodzenia braków nieuniknionych" [63].

Korzystając z zachęty Grabiński wystawił dwie sztuki Szekspira: *Poskromienie złośnicy* (sez. 1873/74, 1877/78, 1884/85) i *Otella* (sez. 1874/75 i 1887/88). W roli Katarzyny w komedii Szekspira występowały: A. Bajerowicz, i A. Filleborn, w roli Otella zaś H. Swaryczewski i młody S. Knake-Zawadzki. O tym ostatnim recenzent „Gazety Lubelskiej" tak pisał: „Szczególniej interesowała widzów gra p. Zawadzkiego, widocznie długo i pracowicie studiowana. Artysta przeszedł oczekiwania [...] W niektórych scenach porywał prawdą i dramatyczną siłą, wywołując prawdziwą burzę oklasków" [64]. Z komedii Moliera wystawiono tylko *Skąpca* (sez. 1873/74) na benefis Podgórskiego, debiutującego u dyrektora Grabińskiego w rolach komediowych. Nie zapomniano o dramatach Schillera, grano *Zbójców*

(sez. 1873/74, 1874/75), *Don Carlosa* (sez. 1873/74) oraz *Intrygę i miłość* (sez. 1874/75). Warto tutaj dodać, że gorącym zwolennikiem wielkiego repertuaru w zespole Grabińskiego był Józef Benda, przyrodni brat Heleny Modrzejewskiej, który w *Zbójcach* grał z powodzeniem rolę Franciszka Moora, a na swój benefis wybrał Don Carlosa. Na uwagę zasługuje również inscenizacja komedii *Nie igra się z miłością* Musseta (sez. 1877/78), w której dwukrotnie wystąpiła Maria Disterlow.

Dla nas, rzecz zrozumiała, najbardziej interesujące są zmagania z klasyką polską w owym okresie niewoli narodowej. Grabiński należał do tych dyrektorów zespołów wędrownych, którzy ośmielali się podjąć to trudne i odpowiedzialne zadanie. W repertuarze swojego zespołu posiadał *Marię Stuart* (sez. 1873/74) oraz *Mazepę* (sez. 1874/75) Słowackiego. Publiczność jednak obojętnie traktowała poczynania dyrekcji, choć obsada aktorska obydwu dramatów nie była zła (A. Bajerowicz — Maria Stuart, J. Benda — Henryk; Ł. Kościelecki — Mazepa, L. Wierzbicki — Zbigniew, J. Grabiński — Wojewoda). Z komedii autora *Pana Jowialskiego* Grabiński w pierwszym sezonie lubelskim wystawił pięć tytułów (m.in. *Zemstę*, *Śluby panieńskie*, *Damy i huzary*), ale w następnych sezonach dorzucił już tylko jedną nową inscenizację (*Wielki człowiek do małych interesów* — sez. 1877/78). Dramaty i komedie J. Korzeniowskiego, który w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX w. coraz wyraźniej traktowany był jako klasyk, nadal wypełniały niezbyt obfity dział twórczości rodzimej. Grabiński, bawiąc w Lublinie, wystawił dziesięć utworów tego, przed Bałuckim, najczęściej grywanego na prowincji dramaturga polskiego. Z ważniejszych wymieńmy: *Majątek albo imię* — sez. 1873/74, *Pannę mężatkę* i *Żydów* — 1877/78, *Sąd przysięgłych* — 1874/75, wreszcie *Dymitra i Marię* — 1884/85.

Mowa tu o najwyższych osiągnięciach dramatycznego zespołu Grabińskiego. Do tej sfery zjawisk w zakresie teatru muzycznego zaliczyć należy operę. Operetka wypełniała lwią część sztuk śpiewanych, niemniej Grabiński wystawił również *Flisa* (sez. 1873/74, 1877/78) oraz *Halkę* (1873/74, 1874/75, 1877/78, 1884/85, 1887/88) Moniuszki. Partię Halki śpiewały utalentowane śpiewaczki: S. Wierzbicka-Puchniewska, A. Filleborn i J. Leichnitz. Powierzenie zaś tej roli nieznanej Włoszce Francesconi (sez. 1887/88) zakończyło się fiaskiem, do czego, oprócz braku elementarnego przygotowania wokalnego śpiewaczki, przyczyniły się — „fałsze i dysonanse" orkiestry, „źle wyuczone tańce" oraz „kostiumy, z wyjątkiem damskich, stare i mocno zniszczone" [65]. Gdy mowa jest o operze, trzeba podkreślić zasługi Kazimierza Filleborna, który w sez. 1877/78 poza wyżej

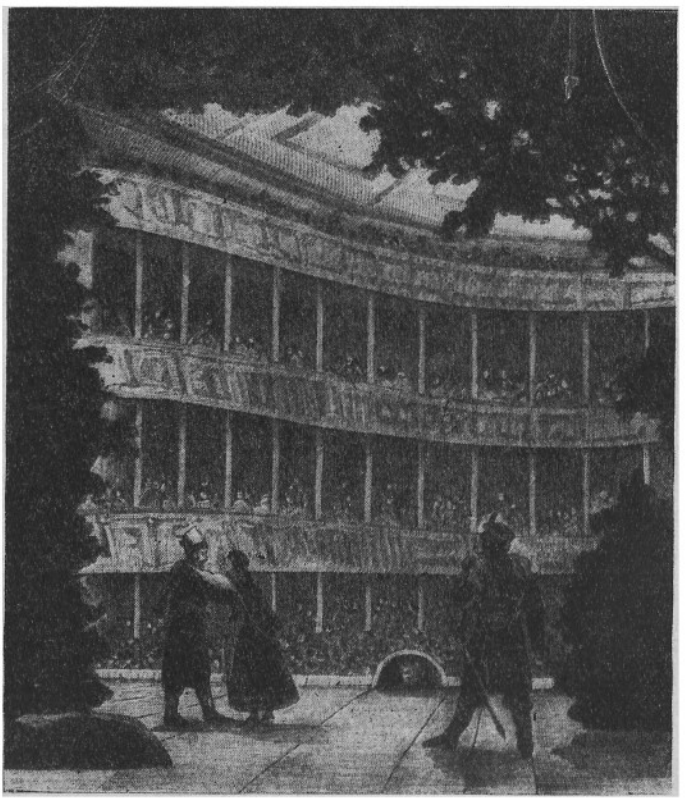
123. Mazur z *Halki* — przedstawienie inauguracyjne z 1886 roku, rys. K. Pillati

wspomnianymi operami Moniuszki wystawił *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, *Lukrecję Borgię* i *Dzwonek* Donizettiego, na koniec — fragmenty *Trubadura* (akt II) i *Ernaniego* (akt I) Verdiego. Grał ponadto kilkanaście operetek, dlatego omawiany tu sezon stał pod znakiem wyraźnej przewagi teatru muzycznego.

„Środkową" część repertuaru wypełniały komedie obyczajowo-społeczne francuskiego i polskiego realizmu. Z Francuzów pierwszeństwo należało do V. Sardou (dziesięć sztuk), ponadto grano utwory Augiera, Dumasa-syna, Feuilleta, Barrière'a, Paillerona i innych. Wśród polskich realistów prym wiedli: M. Bałucki (sześć komedii), K. Zalewski (pięć tytułów) i J. Bliziński (cztery komedie). Wznawiano także obydwie programowe sztuki J. Narzymskiego, rzadziej sięgano po utwory E. Lubowskiego (*Jacuś* — sez. 1884/85) i Z. Sarneckiego (*Narzeczona z Biłgoraja* — sez. 1877/78, zapowiedziana, lecz nie grana z powodu braku widzów). Grabiński wprowadził na scenę lubelską: *Emancypowane* (sez. 1873/74), *Teatr amatorski* (1877/78) i *Gęsi i gąski* (sez. 1884/85) Bałuckiego, *Marcowego kawalera* i *Przezorną mamę* (sez. 1873/74), ponadto *Pana Damazego* (sez. 1877/78) Blizińskiego, *Z postępem* (sez. 1874/75), *Złe ziarno*

(sez. 1877/78), *Rodzinę* (sez. 1884/85, współautor J. I. Kraszewski) i *Małżeństwo Apfel* (sez. 1887/88) Zalewskiego. Największym sukcesem artystycznym i kasowym stała się inscenizacja *Pana Damazego*, dana na benefis L. Sikorskiego i grana cztery razy. W roli Mańki gościnnie występowała M. Disterlow.

„Dolną" część repertuaru wypełniały liczne farsy, melodramaty i operetki. Wypada tu omówić żywy nurt tzw. dramatu ludowego. Warto zauważyć, że Grabiński grał nie tylko zachowawcze, w sposób paternalistyczny traktujące lud, sztuki Anczyca (*Łobzowianie*, *Emigracja chłopska*), lecz również bardziej postępowe dramaty J. K. Galasiewicza (*Czartowska ława*, *Aby handel szedł*). Wystawiał widowiska folklorystyczne: *Prządki* B. Sycińskiego i *Ukraińców* Ł. Kościeleckiego. Ponadto chętnie sięgał po sztuki o tematyce ludowej miejskiej, np. E. Błotnickiego czy Z. Musiałka. Wszystkie te utwory dzięki staraniom dyrektora szybko trafiały na scenę lubelską, *Prządki* zaś w Lublinie miały swoją prapremierę.



124. *Halka* Moniuszki; przedstawienie inaugurujące otwarcie teatru zimowego przy ul. Namiestnikowskiej w dniu 6 lutego 1886

Grabiński zwracał uwagę na *mise-en-scène*. Zaczął skromnie od nabycia „sprawionych dekoracji i kostiumów od Towarzystwa Dobroczynności" [66]. Nie mogły być one ani nowe, ani świetne, gdyż np. przy okazji inscenizacji *Młyna diabelskiego* (sez. 1874/75) recenzent „Kuriera Lubelskiego" narzekał, że „wystawa i maszyneria tej sztuki nie zdołała zachwycić nawet publiki wyższych sfer [tj. galerii], bo jakżeż można przedstawić anioła ducha w kiepskim ubraniu pokojówki lub diabłów w dość nieestetycznych strojach ulicznych chłopaków". Istotna poprawa w tym zakresie nastąpiła z początkiem 1875 r. Oto Grabiński zamawia nową dekorację przedstawiającą las do inscenizacji *Sądu przysięgłych* Korzeniowskiego oraz „ogród" do przedstawienia *Zbójców* Schillera. Tu już widzimy troskę o należyte traktowanie utworów klasycznych. Emil Wenski, według określenia „Kuriera Lubelskiego" — dekorator rządowych teatrów warszawskich — opracował nowe dekoracje do *Pamiętników szatana* [67], on też najprawdopodobniej był twórcą dwóch dekoracji wyżej wspomnianych.

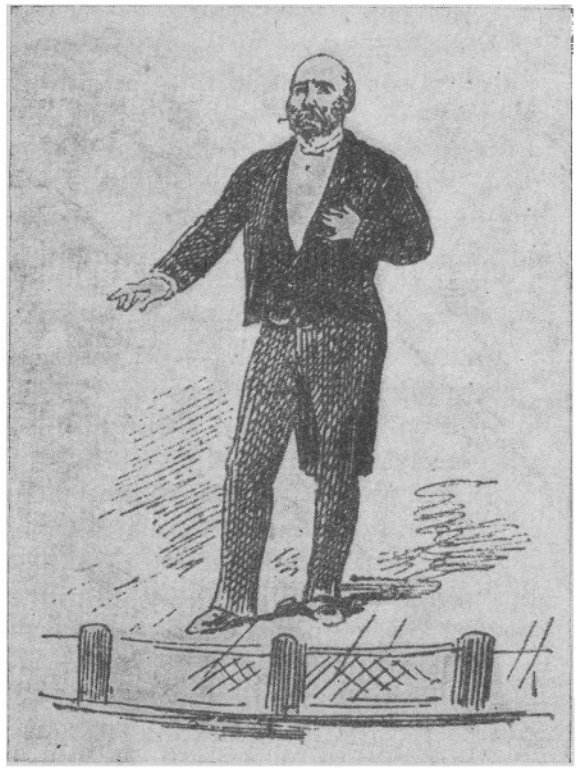
Jak wynika z omówienia lubelskich *stagioni* zespołu J. Grabińskiego, jego występy nie stały się „fajerwerkami" ani w zakresie repertuaru, ani inscenizacji; sam dyrektor bowiem nie był wybitną indywidualnością nawet w skali teatru wędrownego. Cechowała go jednak zapobiegliwość i troska o godziwy poziom przedsiębiorstwa, a były to zalety nie do pogardzenia. Repertuar towarzystwa Grabińskiego, z konieczności eklektyczny, zawierał sporo pozycji wartościowych, starania zaś o poprawne „wykonanie" przyczyniły się do ugruntowania dobrej opinii o dyrektorze.

W towarzystwie swoim Grabiński posiadał indywidualności, które go przerastały, tym się chyba tłumaczy fakt, że w sezonie 1877/78 funkcję dyrektora sprawował zięć Grabińskiego, K. Filleborn, oraz to, że w lutym 1888 r. kierownictwo artystyczne nad zespołem objął na trzy miesiące S. Knake-Zawadzki [68], Grabiński zaś usunął się do Częstochowy, gdzie utworzył w kwietniu tegoż roku nowe towarzystwo dramatyczne [69].

## 7. Występy towarzystw Józefa Teksla i Józefa Puchniewskiego

Lublin miał szczęście do debiutów dyrektorskich. Tutaj rozpoczął swoją działalność Anastazy Trapszo, tu inicjowali pracę samodzielną: Józef Teksel wraz z Zygmuntem Sarneckim, Ludwik Czystogórski (1891), Felicjan Feliński (1895), Henryk Morozowicz (1900). Teksel w marcu 1872 r. usunął się z zespołu Trapszy z wyraźnym zamiarem utworzenia własnego towarzystwa teatralnego. Choć na scenie występował od 1857 r. i był do-

125. Dyrektor Józef Puchniewski wygłasza przemówienie inauguracyjne (1886), rys. K. Pillati



świadczonym aktorem, to jednak instynkt „rasowego" antreprenera podpowiedział mu, że na początek, dla skutecznej rywalizacji z dotychczasowym zwierzchnikiem, lepiej będzie zawrzeć spółkę z człowiekiem posiadającym wyrobione nazwisko, wszakże nie na tyle zorientowanym w sprawach praktyki scenicznej, aby mógł krępować jego poczynania. Sarnecki w 1872 r. był wprawdzie młodym autorem dramatycznym — zmuszonym w dodatku do szukania środków materialnych poza warstwą społeczną, do której przynależał — ale miał już na swoim koncie trzy sztuki pełnospektaklowe grane w Warszawie i Poznaniu. Tak doszło do wspólnych starań o dzierżawę lubelskiego teatru letniego Tivoli. Współpraca dwóch krańcowo różniących się ludzi nie mogła rozwijać się dłużej i trwała tylko trzy miesiące, po czym Teksel podążył własną drogą tułaczki prowincjonalnej, uzupełnianej letnimi popasami w ogródkach warszawskich, Sarnecki zaś osiadł w Poznaniu i w sezonie zimowym 1872/73 zapisał się tam rzetelnymi osiągnięciami artystycznymi.

Nowo zawiązane towarzystwo od razu pomyślane było jako dramatyczno-operetkowe. W prezentacji personelu [70] bowiem wymienia się dwie osoby odpowiedzialne za stronę muzyczno-wokalną: „dyrektora muzycznego" (E. Junczys) oraz „dyrektora orkiestry" (J. Spilman). Ponadto podano nazwisko maszynisty teatralnego (A. Święcki), zapomniano natomiast o reżyserze przedstawień dramatycznych. Zespół aktorski składał się z dwudziestu pięciu osób, ale znane nazwiska posiadali jedynie A. Święcka, A. Kwiecińska, W. Holtzman, J. Kwieciński i sam dyrektor Teksel. Inni wykazywali się paroletnią zaledwie praktyką sceniczną (A. Bajerowicz, J. Brandt, J. Czapska, W. Henneman, J. Lenczewska, Z. Sztek i W. Brandt) — większość nie miała żadnej. Jednakże M. Macharzyńska oraz A. Einszporn, T. Trojacki mogli się legitymować pewnym doświadczeniem wokalnym, W. Prohazka zaś — tanecznym. Śpiewali i tańczyli prawie wszyscy.

Predyspozycje wokalno-choreograficzne zespołu owocują natychmiast bądź to we wstawkach wokalnych (popularne arie operowe) do przedstawień dramatycznych (przewaga jednoaktówek), bądź też w jednoaktowych operetkach (*Czuła struna*, *Echo Rozyny*). Do przedstawień dramatycznych dodaje się również *divertissement* taneczne. Na szóstym zaś przedstawieniu zaprezentowano balet *Wesele w Ojcowie*, powtórzony później sześciokrotnie. Repertuar dramatyczny był nader skromny, do ambitniejszych pozycji zaliczyć należy trzy komedie Fredry (*Przyjaciele*, *Odludki i poeta*, *Nikt mnie nie zna*), *Pracowitych próżniaków* Bałuckiego i *Księżnę Jerzową* Dumasa-syna.

Sezon letni rozpoczęto 2 maja, a zakończono już 10 czerwca, po czym zespół wyjechał do Siedlec, Łomży i Suwałk, gdzie spółkę rozwiązano.

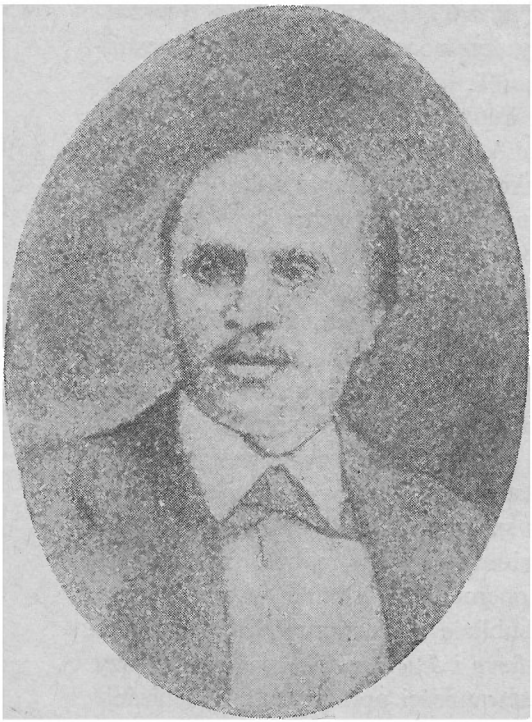
Przez dłuższy okres zespół Teksla w swojej wędrówce po Królestwie Polskim omijał Lublin. Przebywał tu w 1881 (29 X - 19 XII) i w 1882 r. nieco dłużej (8 VI - 14 IX). Stanisław Krzesiński w swojej kronice teatru lubelskiego [71] odnotował gościnne występy Bolesława Leszczyńskiego (5 - 22 VIII 1882), który grał m.in. w *Otellu* Szekspira, oraz Edwarda Kellera kreującego rolę Zbigniewa w *Mazepie* Słowackiego (7 IX 1882).

Na pełny sezon zimowy Teksel ściągnął do nowego budynku teatralnego dopiero w 1886 r. i dawał w nim przedstawienia od 22 IX 1886 do 26 V 1887 r. Tym razem zespół aktorski był liczny, mogący w zasadzie sprostać zarówno wymaganiom repertuaru operetkowego, a nawet operowego, jak też komediowego. W jego skład wchodzili bowiem m.in. następujący śpiewacy i aktorzy: Ł. Micińska, A. Krajewska, M. Stankiewicz, M. Teksel, T. Brzechffa-Nowakowska, H. Zegarkowski, B. Marecki,

A. Radwan, J. Czyszkowski, H. Michałowski, T. Pol. Gościnnie w przedstawieniach teatru muzycznego, który dominował w repertuarze omawianego sezonu, udział brali: S. Cygańska, T. Friderici-Jakowicka, M. Womperska, G. Czernicki, L. Wierzbicki. Funkcję dyrygenta pełnił A. Balcarek. Zespół komediowy również posiadał znane nazwiska: T. Nowakowska, M. Winkler, A. Zawadzki, T. Gorzkowski, C. Knapczyński, J. Dłuski, sporadycznie występujący, a zasłużony dla teatru wędrownego — L. Tomaszewicz, Z. Czaplińska, J. Otrembowa (gościnnie), K. Teksel, A. Wyrwicz, M. Rumowska, E. Zawadzka. Z młodych talentów, które niebawem miały zabłysnąć na bardziej eksponowanych scenach, należy wymienić: Natalię Siennicką, Felicję Pichor [72] oraz Edmunda Eubiga (Gasińskiego). Reżyserem przedstawień dramatycznych był Karol Kopczewski [73], który ponadto wiosną 1887 r. — w okresie kryzysu, jaki przeżywał zespół Teksla — pełnił funkcję kierownika artystycznego towarzystwa i jemu dziennik lubelski przypisuje zasługę w przezwyciężeniu owego impasu [74].

Recenzent „Gazety Lubelskiej", w sprawozdaniu bilansującym działalność zespołu Teksla w okresie ośmiomiesięcznego pobytu w Lublinie, stwierdził: „ubiegły sezon mieliśmy operowy" [75]. Istotnie, w omawianym okresie na scenie nowego teatru w Lublinie wystawiono: *Halkę*, *Violettę* i *Trubadura*, *Fausta*, *Fra-Diavola*, *Martę* i *Łucję z Lammermooru*, przy czym wyróżniały się pod względem staranności opracowania inscenizacje *Trubadura* i *Łucji*. Spośród operetek — *Don Cezara*, *Gaskończyka*, *Rip-Rip*, *Księżniczkę kanaryjską* oraz *Barona cygańskiego* wystawiono w Lublinie po raz pierwszy. Przedstawienia operowe nie raziły swym wykonaniem. W recenzji z inscenizacji opery Verdiego czytamy: „Mówi się o wielu sztukach — «wcale nieźle wystawiona, szczególnie jak na prowincjonalną scenę». O *Trubadurze* tego powiedzieć nie można. Był on tak wystawionym, iż wybredne wymagania zadowolić był powinien" [76]. W głównych partiach wystąpili: Micińska, Cygańska, Czernicki, Czyszkowski i Marecki. Zawiodły jedynie chóry, nie dorównała także poziomowi śpiewaków orkiestra. *Trubadura*, który stał się szlagierem sezonu, powtórzono pięciokrotnie, co na ówczesne warunki lubelskie było dużym sukcesem.

Dramat i komedia nie znalazły zwolennika w dyrektorze Tekslu; wprawdzie repertuar wzbogacały dramaty Szekspira (*Romeo i Julia*), Schillera (*Intryga i miłość*), Gutzkowa (*Uriel Akosta*), Musseta (*Nie igra się z miłością*), Słowackiego (*Mazepa*) i Fredry (*Pan Benet*), ale inscenizacjom tych utworów nie poświęcono tyle uwagi, na ile zasługiwały. Dalszym dowodem braku zainteresowania ze strony dyrektora dramatem



126. Józef Teksel

i komedią był fakt, że dano tylko trzy nowości (*Piękna żonka* Bałuckiego, *Dziewczę z chaty za wsią* Galasiewicza i Mellerowej oraz *Żorżetta* Sardou).

W wyniku owej postawy Teksla doszło w połowie sezonu do rozbicia zespołu, 28 stycznia 1887 r. prasa doniosła, iż „nowe towarzystwo dramatyczne podobno wkrótce zorganizowane zostanie pod dyrekcją p. Winklera" [77]. Zespół M. Winklera i A. Zawadzkiego osiadł z początkiem lutego tegoż roku w Radomiu i z towarzystwa J. Teksla ściągnął do siebie N. Siennicką, Michałowskich, A. Radwana, Otockiego. Wzmiankowany wyżej sprawozdawca „Gazety Lubelskiej", nie negując zasług dyrektora Teksla w zakresie krzewienia kultury operowej, podkreślał jednak, że wobec pewnej zmiany gustu publiczności i ujawniającego się przesytu operetką, czego dowodem był — jego zdaniem — sukces poznańskiego zespołu K. Doroszyńskiego w warszawskiej Alhambrze w sezonie letnim 1886 r., która to trupa wystawiała ambitny repertuar komediowy, „należało zwrócić się w stronę komedii i wzmocnić dość słaby personel" [78], co, jak wiemy, nie nastąpiło. Mimo to ogólny bilans sezonu był chyba dodatni, jeśli się zważy, że Teksel wystawił w tym czasie siedem oper na-

stręczających niemałe trudności w opracowaniu nawet na stałej, dysponującej znacznymi środkami materialnymi scenie. Józef Teksel nie bał się jednak takich trudności, w czym tkwi, być może, jego największa zasługa dla teatru wędrownego owych lat.

Drugim dyrektorem w Królestwie Polskim, który faworyzował przedstawienia muzyczno-wokalne, był Józef Puchniewski. Po raz pierwszy zespół jego zawitał do Lublina na sezon zimowy 1879/80 (8 X - 30 V). Krzesiński podkreślał „doborowy skład artystów" [79], wśród których odnajdujemy nazwiska Wilhelminy Bauman i Julii Otrembowej, Stefanii Puchniewskiej i Karoliny Radwan, z mężczyzn zaś Jana Szymborskiego, Laurentego Sikorskiego, Mariana Winklera, Ludwika Śliwińskiego, Edmunda Rygiera. Grano wiele operetek i oper (m.in. *Violettę*, *Halkę* i *Cyrulika sewilskiego*). W repertuarze obecne były także dzieła Szekspira, Schillera, Hugo, Słowackiego i Fredry. Wielka w tym zasługa Wincentego Rapackiego, który w maju 1880 r. wystąpił w Lublinie szesnaście razy (m.in. w *Kupcu weneckim*, *Skąpcu*, *Mazepie*, *Panu Jowialskim*, *Dożywociu*).

W latach następnych Puchniewski, dzięki występom w ogródkach warszawskich, zyskał uznanie za umiejętne prowadzenie towarzystwa operetkowo-dramatycznego. Wystawił w tym czasie dramaty ludowe Galasiewicza, Staszczyka i innych autorów, grał dużo operetek. Na prowincji Puchniewski sięgał także po opery. Gdy w październiku 1885 r. jego zespół przybył ponownie do Lublina, by dawać przedstawienia od 14 X do 30 V 1886 r., teatr muzyczny panował w jego repertuarze niepodzielnie. Dla zilustrowania tej tezy wystarczy podać liczbę osiemnastu operetek oraz trzech oper (*Halka*, *Opowieści Hoffmanna* i *Violetta*), wystawionych w ciągu jednego, ważnego dla Lublina, sezonu, w którym zainaugurowano przedstawienia 6 II 1886 r. w nowym budynku przy ulicy Namiestnikowskiej.

W zespole aktorskim „siły" wokalne wysuwały się na plan pierwszy. Dyrektor mógł polegać na trzech dobrych sopranach (S. Puchniewska, T. Chodźko-Zapolska, M. Womperska) [80]. Wśród mężczyzn wybijali się: J. Recki (zastąpiony w środku sezonu przez P. Karpińskiego), L. Czystogórski (również później zastąpiony przez R. Czartoryjskiego), B. Marecki, R. Mikusiński, M. Rejterowicz. Funkcję dyrygenta pełnił zrazu K. Nowacki, który w nowym teatrze ustąpił miejsca „polskiemu Offenbachowi" — A. Sonnenfeldowi, przybyłemu do Lublina ze swoim zespołem. Do mankamentów towarzystwa Puchniewskiego należały: „zupełny brak basa do partii solowych i szwankujący chór damski" [81]. Jednakże „operetki sta-

rannie wyuczone i jako tako wystawione, jak *Naszyjnik z pereł*, *Gasparone* i inne, cieszyły się w sezonie stałym powodzeniem i po kilkanaście razy wystawiane, zawsze jeszcze — względnie rzecz biorąc — robiły kasę" [82]. Z oper, jakie Puchniewski posiadał w swoim repertuarze, „*Halka* nie schodziła [...] z afisza" [83], grana więc była i w tym sezonie w Lublinie. Natomiast *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha, jedyna opera serio króla operetki, zaskoczyła publiczność i w rezultacie nie została zrozumiana, a tym samym powodzenia zyskać nie mogła, choć na jej opracowanie pieniędzy nie szczędzono. Po takim doświadczeniu dyrektor wolał wystawić *Piękną Helenę*.

Dramat i komedię traktowano po macoszemu — stanowiły „podpórkę i piąte koło w rydwanie operety" [84]. Personel potrzebny do realizowania repertuaru dramatycznego kompletowano z mniejszą troską o stworzenie wyrównanego poziomu. Sytuację dramatu i komedii pogarszała również duża niestabilność zespołu, w skład którego wchodzili m.in.: W. Bauman, G. Adler, H. Czarli, A. Szymborska, E. Królikowska, J. Piotrowska oraz K. Królikowski, M. Krauze, J. Zapałowicz, B. Syciński, M. Kisielnicki, J. Głodowski, C. Knapczyński. Funkcję reżysera i kierownika artystycznego towarzystwa pełnił J. Szymborski, ale w recenzjach, zwłaszcza z przedstawień dawanych w nowym budynku, spotykamy utyskiwania na temat jego pracy. Konto reżysera oraz dyrekcji obciążało zwłaszcza lekceważące traktowanie wielkiego repertuaru, który stanowił drobny procent całości i z tego choćby powodu zasługiwał na staranniejsze opracowanie. „Gdyby odrobina tych starań i kosztów [jakie wkładano w opracowanie operetek] była włożoną przy wystawieniu takiej np. *Marii Stuart* [J. Słowackiego], sztuka ta nie tylko na jednym przedstawieniu zapełniłaby salę doszczętnie" [85]. Na wyraźne żądanie organu miejscowego dano ponadto pięć komedii Fredry, w tym *Śluby panieńskie*, *Wielkiego człowieka do małych interesów* oraz *Damy i huzary*.

Nowości w dziale dramatu i komedii było mało, a te nieliczne wprowadzali do repertuaru aktorzy-benefisanci. W gronie autorów reprezentujących epokę panowania realizmu, po których sztuki sięgano, spotykamy dobrze znane nazwiska: Augier, Dumas-syn, Sardou; z polskich komediopisarzy: Zalewski (*Lis w kurniku*), Bliziński, Bałucki. Stosunkowo liczną i żywo dyskutowaną grupę stanowiły sztuki ludowe, przy czym realizm Galasiewicza (*Wspólne winy*) budził zastrzeżenia w ocenie zachowawczego recenzenta [86], który wolał utwory Staszczyka (*Noc świętojańska*, *Wiara, nadzieja, miłość*) prezentujące stary, Anczycowski sposób traktowania sprawy chłopskiej.

W sumie był to sezon barwny, choć pełen dysonansów, w którym Puchniewski podjął nawet próbę utworzenia stałej sceny lubelskiej, próbę wszakże nieudaną — ze względu na niesforny zespół aktorski i niezbyt pomysłowego reżysera.

## 8. Pierwszy okres działalności towarzystwa Felicjana Felińskiego w Lublinie

Feliński znalazł się po raz pierwszy w Lublinie w 1885 r., grając w towarzystwie J. Żołopińskiego. Następnie przyjeżdżał do tego miasta z zespołami L. Czystogórskiego, B. Mareckiego, I. Józefowicza. W ostatnim zespole Feliński zarazem pełnił funkcję reżysera. 7 maja 1895 r. „Gazeta Lubelska" podała do wiadomości, że zarząd spółki akcyjnej Teatr Lubelski, po opuszczeniu miasta przez rozbitą trupę Józefowicza, wydzierżawił nowy budynek właśnie F. Felińskiemu — „zaszczytnie znanemu reżyserowi i artyście, na sezon zimowy 1895 - 1896 roku" [87]. Nowy dyrektor znał dobrze teren lubelski, przeto dokazał sztuki, jaka po powstaniu styczniowym nie udała się żadnemu dotychczasowemu antreprenerowi, przetrwał bowiem na stanowisku dyrektora sceny lubelskiej przez trzy sezony zimowe. W Sosnowcu, dokąd udał się w 1898 r., Feliński podwoił tę liczbę, kierując sceną Zagłębia sześć sezonów. Fakty te dowodzą, że przy niezbędnym poparciu materialnym społeczeństwa można było, korzystając z fachowości i dobrej woli takich ludzi teatru, jak Feliński i C. Janowski, utworzyć stałe sceny zarówno w Lublinie, jak też w Zagłębiu.

Polityka personalna Felińskiego u progu pierwszego lubelskiego sezonu wskazuje na to, że od początku pragnął on utworzyć dwa zespoły: dramatyczny i operetkowy, przy czym podział między nimi nie byłby sztywny, wręcz przeciwnie — chodziło o wzajemne uzupełnianie się personelu. Funkcję reżysera objął Henryk Halicki, „dyrektorem operetki" został Władysław Powiadowski. O ile jednak zespół komediowy, w skład którego weszli m.in.: D. Kiernicka, J. Winiarska, K. Felińska, M. Solska, B. Chrzanowska oraz J. Karpowicz, M. Bogdan, Z. Werowski, M. Kiernicki, W. Szymborski, J. Szutkiewicz, A. Bednarski, dało się skompletować dość szybko, to z grupą operetkową były pewne kłopoty, jednakże w pełni sezonu dyrygent Powiadowski mógł już liczyć na I. Niesiołowską, H. Jamińską, M. Wojewódzką, W. Jamińskiego i J. Czyszkowskiego. Ponadto w przedstawieniach operetkowych udział brali: Felińscy, Szymborscy, Chrzanowska, F. Kosiński, Szutkiewicz, Kiernicki. Mały zespół taneczny

tworzyli: N. Kunicka, A. Ziemkiewiczowa, J. Solnicki, pod koniec sezonu także — Nowicki.

Repertuar sezonu 1895/96 (21 IX - 10 III) był odzwierciedleniem możliwości zespołu z jednej, ambicji Felińskiego zaś z drugiej strony, przy czym w działalności tego zespołu nie zauważamy przedsięwzięć, w których by nie brano pod uwagę realiów. Wielki repertuar (*Poskromienie złośnicy* Szekspira, *Doktor z musu* Moliera i *Halka* Moniuszki) jest rzadkością. Sięga Feliński po komedie Szekspira dopiero wtedy, gdy dysponuje talentem Bolesława Leszczyńskiego, podobnie rzecz ma się z inscenizacją *Halki*, którą to operę wystawiono tylko dlatego, że w okresie Świąt Wielkanocnych bawił w rodzinnym mieście Antoni Różański — „tenor opery petersburskiej" [88].

Występy gościnne to osobne zagadnienie, któremu trzeba kilka słów poświęcić. Feliński wiedząc, że wąskie, a zarazem wybredne grono publiczności lubelskiej zadowolić nie jest łatwo, postanowił dawać nowości (o czym za chwilę będzie mowa) i zapraszać znanych aktorów. Dlatego już w grudniu 1895 r. występowały w Lublinie: Honorata Leszczyńska (*Madame Sans-Gêne* V. Sardou — 3 i 5 VII oraz *Niobe* H. Paultona — 4 XII) i Gabriela Zapolska, która od 8 do 21 XII grała w siedmiu sztukach: własnej (*Kaśka Kariatyda*) i cudzych (*Właściciel kuźnic* i *Hrabina Sara* Ohneta, *Miłość ubogiego młodzieńca* Feuilleta, *Dama kameliowa* Dumasa-syna, *Łotrzyca* Zalewskiego i *Frou-Frou* Meilhaca i Halévy'ego), odnosząc znaczny sukces. W grze Zapolskiej, która przedtem dwukrotnie gościła w Lublinie (20 - 23 VIII 1887 i 11 - 30 VIII 1888), podkreślano wyraźną zmianę stylu; dawna żywiołowość poparta gwałtownym gestem oraz wzmożoną ekspresywnością ustąpiła po powrocie z Paryża grze spokojnej, oszczędnej, na której wyraźny ślad odcisnęła reżyserska ręka A. Antoine'a.

W styczniu przybył do Lublina na cztery gościnne występy Bolesław Leszczyński (11 - 21 I 1896), który grał w *Synu puszczy* F. Halma, *Poskromieniu złośnicy* Szekspira, *Irenie* S. Graybnera oraz w *Tułaczu* Suego. Przy okazji inscenizacji tej ostatniej sztuki Tadeusz Głębocki, recenzent „Gazety Lubelskiej", pytał o sens gościnnych występów, dochodząc do następującej konkluzji: „występy gościnne na prowincji wybitniejszych artystów warszawskich powinny by mieć na celu zapoznanie publiczności prowincjonalnej z grą ich w najlepszym i najodpowiedniejszym repertuarze, powinny mieć na celu wykazanie wszystkich zalet tej gry, czego niestety [gość warszawski] osiągnąć nie jest w stanie, gdy [...] występuje w małej roli i to w roli takiej, która w prowincjonalnym składzie towa-

rzystwa dramatycznego znalazłaby dobrego wykonawcę" [90]. Była to uwaga ze wszech miar słuszna.

Zasadniczy zrąb repertuaru dramatycznego wypełniały polskie komedie społeczne pozytywizmu oraz głównie rodzime sztuki naturalistyczne. Prym wiedli: Zalewski, z którego dorobku wystawiono osiem sztuk, w tym dwie nowe (*Jak myślicie*, *Łotrzyca*) oraz Bałucki (cztery komedie, w tym jedna nowa: *Ciepła wdówka*). Ponadto wystawiono dwie komedie S. Graybnera (*Irena*, *Maruder*), po jednej sztuce: E. Lubowskiego (*Królewicz*), Z. Sarneckiego (*Harde dusze*), A. Konara (*Gąsienice*) oraz Jordana (*Wilki i owce*). Wszystkie te sztuki grano w Lublinie po raz pierwszy [90].

W rzędzie sztuk naturalistycznych (*Kaśka Kariatyda* Zapolskiej, *Popychadło* Szutkiewicza — prapremiera) odnajdujemy *Perkuna* lubelskiej poetki, F. Arnsztajnowej, utwór, w którym autorka poruszała problem rozwijającego się przemysłu w Królestwie, a przedmiotem sztuki uczyniła fabrykę, jej rozwój i upadek [91]. I ta inscenizacja była prapremierą. Kierunek naturalistyczny w repertuarze sezonu 1895/96 uzupełniają ponadto *Nieuczciwi*, komedia włoskiego werysty G. Rovetty, którą jednakże wystawiono bez powodzenia.

Feliński dbał na ogół o stronę wizualną przedstawień. Do pięciu sztuk wykonano nowe kostiumy i dekoracje, których twórcą był Żyźniewski. Utartym zwyczajem najwięcej uwagi w tym zakresie poświęcono sztukom widowiskowym (*Dwie sieroty*, *Madame Sans-Gêne*, *Podróż naokoło świata*), farsom (*Niobe*) i operetkom (*Indygo*). Jednakże sam fakt zatrudnienia — czasowego chyba — dekoratora w teatrze oraz rosnąca zwolna świadomość, że każda sztuka winna mieć staranną oprawę plastyczną, zasługuje na uwagę.

Sezon zimowy 1896/97 był nie mniej interesujący niż poprzedni. W składzie personelu zasadniczych zmian nie było. Wprawdzie odeszli: J. Karpowicz, J. Szutkiewicz, A. Bednarski, D. i M. Kierniccy, z zespołu operetkowego zaś H. i W. Jamińscy i M. Wojewódzka, ale przybyła młoda Stanisława Wysocka z mężem Kazimierzem, W. Bratz, N. Truskowska oraz śpiewacy I. Sznebelin i S. Struczyński. W omawianym sezonie operetka, pomimo wystawienia kilku nowych utworów, zeszła na dalszy plan. Największe niespodzianki i sukcesy Felińskiego wiążą się teraz z dramatem. Ale i tutaj obserwujemy istotną zmianę — oto komedia pozytywistyczna, która nadawała ton repertuarowi poprzedniego sezonu, ustąpić musiała pierwszeństwa, jeśli nie w sensie ilościowym, to przynajmniej jakościowym, nowej sztuce autorów reprezentujących kierunek naturalistyczny i symbo-

liczny. Czołowi realiści polscy nadal wypełniali swoimi utworami szereg wieczorów, ale ich sztuki nie budziły sporów i dyskusji, przeciwnie — *Sprawa kobiet* Bałuckiego uznana była wręcz za utwór spłycający ważki problem wykształcenia i usamodzielnienia się kobiet [92], zaś prolog dramatyczny *Piękny sen* Zalewskiego, dany 3 X 1896 r. na otwarcie sezonu, był raczej obroną samego autora przed cierpkimi uwagami krytyków, wskazujących na obniżenie skali problematyki w ostatnich utworach autora krotochwili *Oj, mężczyźni, mężczyźni. Lichwiarskie swaty* raziły przeto nazbyt jaskrawą tendencyjnością [93]. W tej sytuacji wiele zyskały przypomniane z racji jubileuszu autora, uznane już za „stylowe", utwory dramatyczne Józefa Korzeniowskiego (*Żydzi, Dziewczyna i dama, Umarli i żywi, Okrężne*).

Prawdziwą jednak niespodzianką była ofensywa nowego dramatu niemieckiego. W omawianym sezonie wystawiono *Szczęście w zakątku* H. Sudermanna, *Miłostki* A. Schnitzlera, *Skowronka* E. Wildenbrucha oraz *Hanusię* G. Hauptmanna w tłumaczeniu M. Konopnickiej (31 X 1896), graną ogółem trzy razy. Ta ostatnia inscenizacja wywołała poruszenie w gnuśnym środowisku lubelskim [94].

Drugą atrakcją sezonu były gościnne występy G. Zapolskiej [95] (14 - 31 I 1897), A. Zimajer [96] (21 II - 2 III 1897), B. Leszczyńskiego [97] (14 - 23 III 1897), M. Frenkla [98] (10 - 13 IV 1897), wreszcie H. Leszczyńskiej [99] (29 IV 1897).

W natłoku premier niejedno przedstawienie grano bez dostatecznej, nawet na owe czasy, ilości prób, chociaż dbałość o stronę wizualną (kostiumy, dekoracje) nadal była widoczna.

Z zagadnień recepcji nowych sztuk należy odnotować obszerne recenzje Ignacego Wolanowskiego oraz Władysława Czarnołuskiego na temat niemieckiego i francuskiego naturalizmu [100] oraz symbolizmu w teatrze Hauptmanna, omówienia pisane z wyraźną aprobatą dla świeżych zjawisk artystycznych.

Trzeci sezon lubelski Felińskiego (25 IX 1897 - 5 III 1898) nie przyniósł kontynuacji tej linii repertuarowej, jaką zapowiadał sezon poprzedni. Publiczność lubelska ujrzała właściwie tylko dwie sztuki (*Ucieczka* E. Brieux i *Maski* R. Bracco [101]), które były wyrazem nowych tendencji w teatrze; pozostałe pozycje repertuarowe szły dobrze wypróbowanymi torami komedii społecznej, sztuki ludowej i krotochwili szlacheckiej. Feliński dał w sezonie 1897/98 prawdziwy festiwal komedii pozytywistycznej. Grał nowe sztuki Bałuckiego (*Niewolnice z Pipidówki*), Zalewskiego (*Marco Foscarini*), Jordana (*Dla dobra ogółu*) i wznawiał stare, cieszące

się powodzeniem, komedie: *Pozytywnych* i *Epidemię* Narzymskiego, *Emancypowane*, *Klub kawalerów* i *Teatr amatorski* Bałuckiego, *Złe ziarno* Zalewskiego, *Pana Damazego* Blizińskiego, *O własnej sile* J. A. Święcickiego.

Z klasyki polskiej przypomniano *Zemstę* i *Pana Jowialskiego* Fredry, dano także „dwie odsłony" z tragedii *Balladyna* Słowackiego.

Triumfy święcił dramat ludowy. *Małkę Szwarcenkopf* G. Zapolskiej grano osiem razy, natomiast następna premiera sztuki tej autorki (*Tomasz Żak*) nie miała już powodzenia. W omawianym sezonie wystawiono jeszcze: *Marcina Łubę* Sewera i T. Micińskiego, *Placówkę* S. Staszewskiego i J. Popławskiego (wg powieści B. Prusa) oraz *Maćka Samsona* J. K. Galasiewicza.

W nurcie krotochwili szlacheckiej o palmę pierwszeństwa walczyły stara komedia *Grochowy wieniec* A. Małeckiego (grana cztery razy) z nową —*Towarzysz pancerny* M. Wołowskiego (wystawiona dwa razy).

Skład zespołu uległ pewnym zmianom. Odeszła młoda N. Truskowska, ale w rolach „naiwnych" zastąpiła ją z powodzeniem A. Podgórska; odeszli ponadto Z. Werowski i W. Szymborski, powrócił zaś J. Karpowicz. Stanisława Wysocka przez dwa sezony lubelskie bezskutecznie usiłowała przekonać miejscowego recenzenta, że nie role amantek i kokietek — jak sądził sprawozdawca, nie odmawiający jej zresztą talentu — są jej przyszłością, lecz tragiczne i dramatyczne.

Poważnemu wzmocnieniu uległ zespół operetkowy na skutek zaangażowania powracających Jamińskich, K. Lewkowicz-Sarnowskiej, T. Pola oraz J. Rybaka. Ubyła I. Niesiołowska, która wyjechała na studia do Włoch. Nowy dyrygent, A. Hołodenko, opracował operetki Zellera, Millöckera, Straussa i Offenbacha. Pokusił się także o wystawienie *Widm* Moniuszki oraz *Sprzedanej narzeczonej* B. Smetany, ale wokalnej strony tej ostatniej inscenizacji recenzent nie pochwalił [102]. Korzystając z pobytu w Lublinie Józefy Kurtz (24 II 1898) odśpiewano *Violettę* Giuseppe Verdiego.

Ogólnie rzecz biorąc, w trzecim sezonie lubelskim Feliński, ciągle walczący z absencją na widowni, bał się ryzyka, przeto sięgał po utwory sprawdzone (wznowienia komedii społecznych oraz operetek), grał też nowe utwory (głównie sztuki ludowe i krotochwile szlacheckie). Od czasu do czasu wystawiano farsy niemieckie i francuskie.

Dorobek trzyletniej działalności F. Felińskiego w Lublinie był bezsporny — interesujący repertuar, staranne opracowanie sztuk, niezły zespół aktorski; wszystkie te osiągnięcia, nazbyt oczywiste, nie mogły jednak za-

pewnić towarzystwu trwałej egzystencji, i to pomimo faktu, że — jak stwierdzał obiektywny sprawozdawca „Gazety Lubelskiej" — „w ostatnim trzechleciu liczba widzów stale się zwiększa nie omijając żadnego prawie spektaklu" [103].

## 9. O teatr stały

Przez cały omawiany tu okres prasa miejscowa nawoływała do utworzenia stałego teatru w Lublinie, jednakże — jak stwierdziliśmy na początku tego szkicu — nadaremnie. Teraz, gdy kończymy już tę, z konieczności fragmentaryczną, prezentację towarzystw wędrownych działających w Lublinie w latach 1863 - 1900, rozważmy bodaj najistotniejsze momenty wspomnianej wyżej kampanii.

Pierwszym dyrektorem, którego „Kurier Lubelski" widziałby chętnie na stanowisku kierownika stałego teatru w Lublinie, był Anastazy Trapszo. Nie trzeba tu przypominać szerzej jego planów reorganizacji teatrów wędrownych działających w Królestwie Polskim, dodać tylko warto, że Lublin miał być siedzibą szkoły dramatycznej. A kiedy ów program objęcia teatrów wędrownych jednolitą organizacją podległą Warszawskim Teatrom Rządowym upadł, Trapszo osiadł w Lublinie z zespołem, który dzięki swojej pracy mógł stać się przykładem dla innych towarzystw dramatycznych. A przecież mimo szeregu osiągnięć, o których była mowa, pierwszy popas towarzystwa Trapszy w Lublinie trwał, z przerwą, niespełna rok, w latach następnych zaś tylko raz stacjonowało tu ono na dwa sezony. Inaczej być nie mogło, skoro wszyscy dyrektorzy, traktujący poważnie zadania teatru, musieli po pewnym czasie opuszczać Lublin z przyczyny braku widzów.

Zatrzymajmy się na innym przykładzie. Oto w r. 1876 teatr wydzierżawił były współpracownik Trapszy, Maksymilian Kopystyński, z myślą o utworzeniu w Lublinie stałej sceny [104]. W sezonie zimowym (23 IX - 23 V) kierował on zespołem dramatyczno-operowym. Jakie ambicje miał ten antrcprener, niechaj świadczy fakt, że w omawianym sezonie wprowadził na scenę lubelską trzy komedie Lubowskiego (w tym *Przesądy* i *Gonitwy*), dwie Sarneckiego (*Dworacy niedoli*, *Febris aurea*), tyleż Bałuckiego (*Radcy pana Radcy*, *Pozłacana młodzież*), jedną Asnyka (*Żyd*), dał ponadto premierę *Violetty* Verdiego i *Łucji z Lammermooru* (dekoracje młodego S. Jasieńskiego). W zespole Kopystyńskiego roiło się od dobrych, a nawet bardzo dobrych aktorów i śpiewaków, mimo to towarzystwo jego

po upływie roku zostało rozbite, a on sam porzucił starania o utworzenie nowej trupy. Przyczyna niepowodzenia ta sama — brak publiczności.

Poważnie o utworzeniu stałej sceny w Lublinie zaczęto mówić w 1886 r., kiedy oddawano do użytku nowy budynek przy ul. Namiestnikowskiej, przy czym zainteresowanie tym problemem wykazał wówczas nie tylko organ miejscowy [105], lecz także prasa warszawska [106]. Spółka akcyjna Teatr Lubelski, która finansowała budowę nowego gmachu, dyrekcję powierzyła na trzy lata Józefowi Puchniewskiemu, dając tym dowód, że myśli o ustabilizowaniu sytuacji teatralnej w Lublinie, ale zarazem nie chce sobie wiązać rąk w sposób trwały. Rozprawa sądowa unieważniła ów kontrakt po upływie półrocza. Tym razem winę za ten stan rzeczy w dużym stopniu ponosiło towarzystwo dramatyczne. Ale czy tylko ono? „Gazeta Lubelska" w odpowiedzi na stanowisko warszawskiego „Głosu", który wypowiedział się w kwestii dzierżawy teatru w Lublinie nie tyle *pro publico bono*, ile raczej w interesie — wymienionego z nazwiska — Gilewicza, starającego się o dyrekcję lubelską, proponowała, ażeby stałe towarzystwo dramatyczne wspierać subwencją uzyskaną z dobrowolnych ofiar społeczeństwa. Zabezpieczony byt sceny stałby się warunkiem podniesienia poziomu estetycznego, zerwania z zasadą komercjalizmu. Gwarantem wszakże oraz stróżem właściwego kierunku artystycznego teatru stać się winien specjalnie wyłoniony komitet, który w praktyce pokrywałby się z zarządem spółki akcyjnej. Wszystkie te postulaty pozostały jednakże tylko w sferze marzeń.

Mało tego, były one jednostronne, gdyż zapomniano o widzu, a przecież niesłychanie wąski krąg publiczności teatralnej był główną przyczyną niepowodzeń licznych zespołów wędrownych osiadających w Lublinie. Publicystyka tego okresu mówi bardzo dużo o wychowawczej roli teatru, może nawet za dużo, milczy wszakże na temat poszerzenia kręgu odbiorców, udostępnienia widowisk teatralnych najuboższym warstwom społeczeństwa. Ów tysiąc osób „wraz z familiami", o jakim była mowa, istotnie, trwałego bytu teatrowi zabezpieczyć nie mógł, a może nawet nie chciał. Gdy w mieście nie gościł żaden zespół, wołano o teatr, gdy tylko w jego murach osiadło jakieś towarzystwo, chodzono z ciekawości na pierwsze przedstawienia, lecz szybko, i to raczej chronicznie, widownia zaczynała świecić pustkami. Operetka, ciesząca się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych niebywałym powodzeniem, stawała się przysłowiową deską ratunku, ale w latach dziewięćdziesiątych i ona zawodziła.

W 1894 roku dyrekcję teatru lubelskiego objął Ignacy Józefowicz, również z zamiarem trwałego rozwiązania problemu. Ale gdy jesienią władze czasowo zamknęły teatr z powodu śmierci cara, dyrektor poniósł straty

finansowe, które zmusiły go do usunięcia się przed końcem sezonu, zespół zaś wegetował dając przedstawienia „na działy". W maju 1895 r. dyrekcję objął Felicjan Feliński. W tej sytuacji zabrał głos Jan Zakrzewski, warszawski korespondent „Gazety Lubelskiej", dobrze jednak zorientowany w sytuacji teatralnej Lublina. Zakrzewski swój *List otwarty* pisał z pasją i wykazywał, że zamożna część społeczeństwa obojętna jest dla sprawy teatru, „ogół może zapełniać szczelnie cyrki, [...] gdzie bezsensowne i głupie kuglarstwa wprost obrażają gust estetyczny". Na koniec z młodzieńczą żarliwością autor pisał: „Nie, panowie i panie, nie ubóstwa to wina, nie aktorów, ale wasza! Wasza, bo nie chcecie żyć szerszym życiem umysłowym, bo nie odczuwacie dostatecznie potrzeb estetycznych, bo wreszcie nie chcecie uznać tego, że utrzymanie stałego teatru jest waszym świętym obowiązkiem, od którego nie wolno się uchylić nikomu, kto się uważa za obywatela kraju" [107]. Powołując się na przykład Czechów, Zakrzewski wzywał daremnie do popierania towarzystwa Felińskiego.

Podane tu przykłady pozwalają na wyciągnięcie paru wniosków natury ogólniejszej. Po pierwsze, teatr w Lublinie w omawianym okresie na skutek sytuacji politycznej Królestwa oraz z braku poparcia materialnego dla towarzystw wędrownych ze strony rządu i społeczeństwa polskiego, miał charakter elitarny, nigdy nie wychował szerszego kręgu widzów. Przedstawienia niedzielne zaś, obliczone na pozyskanie uboższej ludności, podczas których najczęściej dawano tandetę teatralną, sytuacji zmienić nie mogły. Abonamenty, tanie przedstawienia dla ubogich, były rzadkością. Po drugie, mimo tak trudnych warunków, towarzystwa wędrowne chętnie osiadały w Lublinie, czego dowodem, że w latach 1864 - 1900 tylko podczas trzech sezonów zimowych miasto pozbawione było teatru (sez. 1867/ /68, 1883/84, 1890/91). I po trzecie, zespoły te, zwłaszcza pod kierownictwem tak doświadczonych ludzi, jak P. Ratajewicz, A. Trapszo, J. Grabiński, J. Teksel, J. Puchniewski, F. Feliński, dostarczyły miastu wielu wzruszeń natury artystycznej i patriotycznej, gdyż dzięki nim ze sceny padało słowo polskie. Lapidarnie rzecz ujmując, stwierdzić trzeba, że teatr spełnił swoje zadanie na miarę możliwości, zawiodła natomiast publiczność. Dobrze problem ten ujął recenzent „Kuriera Lubelskiego", gdy pisał: „Jak żaki nie pojmujące ważności nauki do szkoły wstręt czują, tak społeczność zbiorowo niedojrzała od teatru stronić zawsze będzie — bo albo zadania jego nie pojmuje, albo jak w zwierciadle w wadach się swoich przeglądając, za zdrowe nauki urazę tylko uczuwa" [108]. Słowa te, wypowiedziane w 1867 r., do końca omawianego okresu nie straciły swej aktualności.

[1] A. Kierek, *Rozwój Lublina w latach 1864 - 1914* (w:) *Dzieje Lublina. Próba syntezy*, praca zbior. pod red. J. Mazurkiewicza, t. I, Lublin 1965, s. 257 - 300.

[2] Za to entuzjastycznie były przyjmowane przez ludność izraelską gościnne występy teatru żydowskiego pod dyr. Szwartza i Rozenfelda, przybyłego z Odessy i dającego przedstawienia w języku jidisz 22 VIII - 17 IX 1883 r.

[3] „Kurier Lubelski" 1866, nr 20.

[4] „Kurier Lubelski" 1875, nr 90.

[5] *Plan przerobienia teatru zimowego*, „Kurier Lubelski" 1876, nr 4.

[6] *Budowa teatru w Lublinie*, „Kurier Lubelski" 1877, nr 45 - 46.

[7] „Kurier Lubelski" 1872, nr 35.

[8] B. Król-Kaczorowska w książce *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971, na s. 57 mylnie wyodrębnia dwa teatry (punkt 14 i 15), gdyż w istocie chodzi tu o ten sam budynek.

[9] Z. Piasecki, *Dziś i lat temu dziesięć. Kronika lubelska za czas 1878 - 1888*, „Gazeta Lubelska" 1888, nr 218.

[10] H. Gawarecki, *Teatr letni Rusałka*, „Kamena" 1960, nr 20, s. 9.

[11] „Gazeta Lubelska" 1883, nr 104.

[12] W prasie lubelskiej istnieją — niestety — luki. Jak wykazują kartoteki Biblioteki Narodowej, biblioteki krajowe nie posiadają następujących roczników „Kuriera Lubelskiego": 1868, 1870, 1871 oraz „Gazety Lubelskiej": 1880, 1881, 1882. Skąpe archiwalia również nie pozwalają — jak dotąd — na definitywne rozwiązanie tej zagadki.

[13] W. B., *W sprawie budowy teatru zimowego w Lublinie*, „Gazeta Lubelska" 1883, nr 32.

[14] L. Bogdanowicz, *Nowy teatr w Lublinie*, Lublin 1886, s. 3 - 8.

[15] Janina [Zdzisław Piasecki], *Kronika tygodniowa*, „Gazeta Lubelska" 1889, nr 16.

[16] „Gazeta Lubelska" 1890, nr 235.

[17] „Gazeta Lubelska" 1896, nr 161 i 168.

[18] K. Hoffman, *Luźne kartki do historii teatru w Lublinie*, „Gazeta Lubelska" 1885, nr 124.

[19] S. Krzesiński, *Teatr lubelski*, „Kurier Lubelski" 1866, nr 22.

[20] S. Krzesiński, *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, Warszawa 1957, s. 430.

[21] „Kurier Lubelski" 1866, nr 15.

[22] S. Krzesiński, *Podróż dramatyczna po Lubelskiem i Podlaskiem*, „Kurier Lubelski" 1868, nr 113.

[23] „Kurier Lubelski" 1866, nr 14.

[24] Mowa o *Wujaszku całego świata* K. Majeranowskiego wg R. Bénédixa, „Kurier Lubelski" 1866, nr 15.

[25] Gościnne występy A. Trapszy w Lublinie w marcu 1866 r. miały przygotować mu grunt dla dalszej samodzielnej działalności teatralnej (*Pan Trapszo i teatr lubelski*, „Kurier Lubelski" 1866, nr 30).

[26] „Kurier Lubelski" 1866, nr 35.

[27] L. R., *Sprawozdanie o towarzystwie p. Ratajewicza w Piotrkowie*, „Kurier Lubelski" 1867, nr 72.

[28] „Kurier Lubelski" 1868, nr 99.

[29] Nie była to pierwsza inscenizacja *Halki* w Lublinie, gdyż wcześniej, 17 VIII 1867 r., wystawił tę operę teatr lwowski pod dyr. A. Miłaszewskiego. Grano wówczas *Halkę* pięć razy. Inscenizacja Ratajewicza zaś była pierwszą, jaką dało towarzystwo wędrowne w Królestwie.

[30] L. W. [Włodarski], *Teatr*, „Kurier Lubelski" 1869, nr 18.

[31] L. W., „Kurier Lubelski" 1869, nr 40.

[32] „Kurier Lubelski" 1868, nr 121.

[33] W pracowni Fidiasza znalazł się wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, ibidem.

[34] „Kurier Lubelski" 1868, nr 120.

[35] „Kurier Lubelski" 1869, nr 1 i 28.

[36] „Kurier Lubelski" 1866, nr 73.

[37] W. M., *Teatr*, „Kurier Lubelski" 1866, nr 49.

[38] „Kurier Lubelski" 1866, nr 51.

[39] *Słowo do p. Trapszy*, „Kurier Lubelski" 1866, nr 76.

[40] „Kurier Lubelski" 1866, nr 52.

[41] „Kurier Lubelski" 1866, nr 75.

[42] „Kurier Lubelski" 1866, nr 98.

[43] „Kurier Lubelski" 1867, nr 37.

[44] Ibidem.

[45] Z braku źródeł nie można ustalić dokładnej daty inauguracji sezonu zimowego 1871/72, ani też omówić działalności zespołu do końca 1871 r. Z tego także powodu nie dokonaliśmy charakterystyki sezonu 1870/71 wiążącego się z działalnością Pawła Ratajewicza oraz epizodu z 1882 r. dotyczącego tegoż dyrektora.

[46] „Kurier Lubelski" 1871, nr 17.

[47] „Kurier Lubelski" 1872, nr 16.

[48] „Kurier Lubelski" 1872, nr 12.

[49] „Kurier Lubelski" 1872, nr 28.

[50] W. Dawid, „Kurier Lubelski" 1872, nr 22.

[51] „Kurier Lubelski" 1872, nr 97.

[52] „Kurier Lubelski" 1873, nr 37.

[53] „Kurier Lubelski" 1876, nr 59.

[54] „Kurier Lubelski" 1876, nr 49.

[55] „Kurier Lubelski" 1876, nr 59.

[56] Ponadto Józef Rychter wystąpił w *Kupcu weneckim*, w *Wujaszku calego świata*, w *Dniu św. Zofii* oraz w *Gabinecie jego ekscelencji*.

[57] Z. Piasecki, *Dziś i lat temu dziesięć...*, jw.

[58] Z. Szweykowski, *Teatrzyki ogródkowe w Warszawie. Z historii nieporozumień*, „Pamiętnik Teatralny" 1958, z. 3 - 4, s. 413 - 456.

[59] A. Trapszo, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, Kraków 1899, s. 4 - 5.

[60] „Kurier Lubelski" 1873, nr 90.

[61] W sezonie 1877/78 kierownictwo zespołu spoczywało czasowo w rękach Kazimierza Filleborna.

[62] Dostępne mi materiały nie dają podstaw do postawienia tezy (jaką odnajdujemy w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765 - 1965*. Warszawa 1973, s. 202

i 322), w myśl której J. Grabiński był współdyrektorem zespołu Ł. Kościeleckiego, dającego przedstawienia w Lublinie od 18 X do 4 XII 1890 r.

[63] „Kurier Lubelski" 1875, nr 8.

[64] *Teatr*, „Gazeta Lubelska" 1887, nr 257.

[65] „Gazeta Lubelska" 1887, nr 275.

[66] „Kurier Lubelski" 1873, nr 97.

[67] „Kurier Lubelski" 1875, nr 3.

[68] Nominalnie dyrektorem w tym czasie był H. Swaryczewski. ale tylko z tej przyczyny, że on jeden z całego zespołu był w stanie uiścić władzom 600 rs. kaucji; reżyserem i kierownikiem artystycznym był jednak S. Knake-Zawadzki („Gazeta Lubelska" 1888, nr 60, 62 i nast.).

[69] Bezpośrednim powodem konfliktu pomiędzy dyrektorem Grabińskim a zespołem lubelskim była zaległa gaża.

[70] „Kurier Lubelski" 1872, nr 32.

[71] S. Krzesiński, *Dalszy ciąg wypadków teatralnych i tajemnic zakulisowych...*, rękopis IS PAN. Informacje podane w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765 - 1965* (s. 738 i 739), jakoby zespół Teksla występował w Lublinie w październiku 1873 oraz w czerwcu 1883 r., są błędne.

[72] *Słownik biograficzny teatru polskiego* (s. 542) podaje w wątpliwość występy Felicji Pichor przed 1888 r., przypisując je matce artystki — Marii z Konopków. Z całą pewnością stwierdzić można, że od 8 I 1887 r. do końca sezonu zimowego Felicja Pichor występowała w Lublinie.

[73] „Gazeta Lubelska" 1887, nr 22.

[74] „j", *Z końcem sezonu*, „Gazeta Lubelska" 1887, nr 113.

[75] Ibidem.

[76] „Gazeta Lubelska" 1886, nr 272.

[77] „Gazeta Lubelska" 1887, nr 21.

[78] „Gazeta Lubelska" 1887, nr 113.

[79] S. Krzesiński, *Dalszy ciąg wypadków teatralnych...*, jw.

[80] W maju 1886 r. przybyła ponadto A. Bronikowska.

[81] Obserwator, *Przy końcu sezonu*, „Gazeta Lubelska" 1886, nr 117.

[82] Ibidem.

[83] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, s. 575.

[84] Z. Piasecki, *Dziś i lat temu dziesięć...*, jw.

[85] Ibidem.

[86] L. S. [Ludwik Świeszewski], *Przegląd teatralny*, „Gazeta Lubelska" 1885, nr 237.

[87] „Gazeta Lubelska" 1895, nr 102.

[88] „Gazeta Lubelska" 1896, nr 54 i 57.

[89] tg. [Tadeusz Głębocki], *Z teatru*, „Gazeta Lubelska" 1896, nr 15.

[90] T. Głębocki w artykule *Parę słów ex re pobytu towarzystwa dramatycznego p. Felińskiego w Lublinie* podaje, że wystawiono „na 94 przedstawień (sezon 1895/96) ok. 70 rzeczy nowych, albo od dawna nie granych" („Gazeta Lubelska" 1896, nr 61).

[91] tg., *Z teatru*, „Gazeta Lubelska" 1896, nr 45.

[92] iw. [Ignacy Wolanowski], *Z teatru*, „Gazeta Lubelska" 1896, nr 243.

[93] „Gazeta Lubelska" 1896, nr 221.

[94] „Gazeta Lubelska" 1896, nr 240 i 241.

[95] G. Zapolska występowała w następujących sztukach: *Adrianna Lecouvreur*, *Małaszka*, *Chata za wsią*, *Sprawa Clemenceau*, *Swaty lichwiarskie*, *Rozwiedźmy się*, *Właściciel kuźnic*, *Dalila*, *Lep*, *Kaśka Kariatyda*.

[96] A. Zimajer śpiewała w następujących operetkach i wodewilach: *Nitouche*, *Dzwony kornewilskie*, *Życie paryskie*, *Piosenki tyrolskie*, *Sinobrody*, *Żona papy*.

[97] B. Leszczyński tym razem wystąpił w *Mazepie*, *Turnieju*, *Żydach*, *Otellu* oraz w *Wielkim bractwie*.

[98] M. Frenkiel grał w Lublinie przez cztery wieczory (*Dwór we Władkowicach*, *Marcowy kawaler*, *Najlepszy z mężów*, *Wielki człowiek do małych interesów*, *Porwanie Sabinek*).

[99] H. Leszczyńska wystąpiła jednokrotnie w *Hrabinie Oczko*; na skutek nikłej frekwencji drugi występ (*Madame Sans-Gêne*) odwołano.

[100] W. Cz. [Władysław Czarnołuski], *Z teatru*, „Gazeta Lubelska" 1897, nr 25.

[101] Dramat jednoaktowy *Maski* R. Bracco wystawiono z okazji gościnnych występów Józefa Kotarbińskiego (14 - 19 XII 1897), który grał ponadto w *Hamlecie*, w *Zemście* oraz w *Intrydze i miłości*.

[102] W. Cz., *Z teatru*, „Gazeta Lubelska" 1898, nr 3.

[103] „Gazeta Lubelska" 1898, nr 6.

[104] *Teatr w Lublinie*, „Kurier Lubelski" 1876, nr 69.

[105] *Pia desideria*, „Gazeta Lubelska" 1887, nr 24.

[106] Stanowisko zajęte przez „Głos" warszawski omówiła „Gazeta Lubelska" (1886, nr 225) i ustosunkowała się do niego w artykule *Sprawy teatralne* (1886, nr 229).

[107] J. Zakrzewski, *W sprawie teatru. List otwarty do czytelników „Gazety Lubelskiej"*, „Gazeta Lubelska" 1895, nr 214.

[108] „Kurier Lubelski" 1867, nr 34.

część druga

# W Galicji

# Teatr krakowski w latach 1865-1893

*Zbigniew Jabłoński*

## 1. Wprowadzenie

W dziejach teatru krakowskiego zasadniczą cezurę chronologiczną stanowi rok 1865. Wówczas to bowiem, dzięki inicjatywie grona światłych obywateli, rozpoczął się proces odnowy życia teatralnego; odnowy, która w konsekwencji doprowadziła do zdecydowanego prymatu krakowskiej sceny wśród innych teatrów działających na ziemiach trzech zaborów.

Żywotność tego procesu i siła jego oddziaływania na zewnątrz — były ogromne, bowiem po latach w licznych ośrodkach całego kraju aktywnie działali ludzie ukształtowani w artystycznym klimacie Krakowa z przełomu dwóch stuleci i z okresu poprzedzającego ów przełom. To oni właśnie, poprzez osobistą działalność i poprzez działalność swych uczniów i kontynuatorów, nieśli — z pokolenia w pokolenie — prawdę i legendę o najlepszych dziesięcioleciach krakowskiego teatru, kiedy to w szkole Stanisława Koźmiana (a nieco później także w szkole Tadeusza Pawlikowskiego) formowało się przyszłe oblicze narodowej sceny.

Klimat ów nie powstał nagle, nie wytworzył się w próżni, był bowiem wynikiem określonych warunków politycznych i społecznych, określonych warunków historycznych w Galicji w drugiej połowie XIX stulecia.

Przełom w życiu teatralnym Krakowa poprzedzony został istotnymi zmianami w polityce władz wiedeńskich wobec Galicji. Od połowy lat pięćdziesiątych XIX wieku zmieniać się zaczynała powoli ogólna struktura polityczna monarchii Habsburgów, która odchodząc od absolutystycznych form rządzenia przekształcała się stopniowo w państwo konstytucyjne. Konsekwencją tego była — między innymi — konieczność ustępstw na rzecz licznych narodowości, zamieszkałych w obrębie cesarstwa, w tym również na rzecz Polaków. Odnowie teatru krakowskiego towarzyszyły tak

doniosłe wydarzenia, jak spolszczenie szkolnictwa galicyjskiego, którą to akcją objęte zostały zarówno szkoły elementarne, średnie, jak i wyższe. W ślad za autonomią językową nastąpiła — u schyłku lat sześćdziesiątych XIX stulecia — pełna repolonizacja katedr w Uniwersytecie Jagiellońskim.

Jesienią roku 1869 powołano do życia — po raz pierwszy w jego dziejach — katedrę historii Polski. Fakt ten stanowił moment zasadniczy dla krakowskiej Almae Matris również i z uwagi na osobę powołanego na tę katedrę profesora, którym był Józef Szujski, polityk i publicysta, ideolog zachowawczego stronnictwa galicyjskiego i jeden z głównych twórców politycznego i ideowego oblicza tzw. krakowskiej szkoły historycznej, a zarazem poeta i dramaturg, znawca i miłośnik teatru. Potrafił on przekształcać uniwersytecką katedrę w publiczną trybunę, usiłując znaleźć w narodowej przeszłości — w historii, literaturze i sztuce — pełne uzasadnienie dla politycznego programu i politycznych celów krakowskiego ugrupowania Stańczyków. Wśród nich równie ważną rolę odegrał reformator krakowskiego (i nie tylko krakowskiego) teatru — Stanisław Koźmian.

Początkom odnowy sceny narodowej w Krakowie towarzyszyły usilne starania o przekształcenie istniejącego tu od r. 1815 Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w Akademię Umiejętności, która — w przeciwieństwie do swego poprzednika — aktywnością naukową i wydawniczą objąć miała wszystkie ziemie dawnej Rzeczypospolitej, a tym samym wydźwignąć się usiłowała — dodajmy: skutecznie — na czołowe miejsce w rzędzie pokrewnych instytucji, działających w pozostałych zaborach. Wśród licznych osobistości, które swym wysiłkiem przyczyniły się ostatecznie do tego, że Akademia powstała — na poczesnym miejscu wypada znów wymienić Józefa Szujskiego. Szujski bowiem, jako były sekretarz Towarzystwa Naukowego Krakowskiego i pierwszy generalny sekretarz Akademii Umiejętności, niemało się przyczynił do ukształtowania jej programu, zwłaszcza w zakresie zachowania dla przyszłych pokoleń pisanych pomników narodowej przeszłości.

Dzięki sprzyjającym warunkom politycznym, a także usilnym zabiegom galicyjskich kół politycznych, naukowych i artystycznych, mogło rozpocząć się w Galicji, właśnie wówczas, około połowy lat sześćdziesiątych XIX stulecia, owo (powtórzmy za Aleksandrem Brücknerem) „zwycięskie półwiecze galicyjskie", w którym ta część Polski wyprzedziła inne zabory i przejęła prymat „albo niepodzielny, albo znaczny" tak w życiu politycznym, jak i „w literaturze pięknej, w nauce i w sztukach" [1]. W procesie tym ważna rola przypadła także krakowskiemu teatrowi; jego ówczesna od-

nowa i znakomity rozkwit zapoczątkowane zostały za sprawą Stanisława Koźmiana, który po latach zagranicznych wojaży, przerywanych gospodarką na roli w ojcowskim Dobrzechowie, w kwietniu 1863 roku osiadł ostatecznie na stałe w Krakowie.

*

Czym był ówczesny Kraków i jakie miejsce zajmował w rzędzie głównych miast Polski podzielonej traktatami rozbiorowymi pomiędzy trzech zaborców? Formalna niezawisłość państwowa Wolnego Miasta i przynależnego doń niewielkiego obszaru, odrębność ustrojowa, własny rząd i lokalny sejm należały już od lat wielu do przeszłości. Pozostały jednak i przetrwały odległe echa specyficznej atmosfery, tak bardzo charakterystycznej dla owego miasta-państwa, które na małym skrawku byłej Rzeczypospolitej, po burzach dziejowych i kataklizmach XVIII wieku i pierwszych kilkunastu lat XIX, stało się nagle, w wyniku kompromisowej ugody mocarstw zaborczych — „wolne, niepodległe i ściśle neutralne" na okres lat z górą trzydziestu. „Wolność" niosła ze sobą w r. 1815 nadzieję zachowania polskiego charakteru i narodowości; „niepodległość" pozwalała spodziewać się nieskrępowanych rządów wewnętrznych na pożytek kraju i jego mieszkańców; „ścisła neutralność" obiecywała pokój, a w ślad za nim dobrobyt i rozkwit. I chociaż rzeczywistość okazała się dalece odmienna od teoretycznych założeń efemerydy zwanej Rzecząpospolitą Krakowską, z góry skazanej na pełne podporządkowanie trzem dworom protegującym, spośród których naczelnym protektorem okazał się cesarz rosyjski, to jednak fakt powstania w tym punkcie geograficznym odrębnego tworu prawno-ustrojowego wycisnął wyraźne piętno na dziejach miasta i na psychice kilku pokoleń jego mieszkańców. Pozostała tu bowiem żywa pamięć po odrębności państwowej, pseudoniepodległym bycie i utraconej bezpowrotnie „stołecznej" pozycji; pamięć tym silniejsza po latach ucisku i germanizacyjnej polityki władz wiedeńskich z lat pięćdziesiątych XIX stulecia, a na nowo rozbudzona przecież bliskimi echami powstańczego zrywu lat 1863 i 1864.

W owym „zwycięskim półwieczu galicyjskim", zapoczątkowanym w okresie popowstaniowym, niemała rola przypadła Krakowowi. I chociaż stolicą Galicji był nadal Lwów, chociaż tam zbierał się sejm krajowy i tam rezydował cesarski namiestnik, to przecież mimo wszystko jednak Kraków pozostał duchowym centrum „Królestwa Galicji i Lodomerii". Sytuacja niemal paradoksalna, że właśnie w tym mieście, które niewiele zmieniło się w swym wewnętrznym układzie od czasów średniowiecza, właśnie

tutaj, wprawdzie w cieniu zabytków narodowej przeszłości, ale także w dusznej i zaściankowej atmosferze „prowincji", powstał odpowiedni klimat dla kształtowania się i ścierania idei i stronnictw politycznych, dla bujnego rozwoju nauki, literatury i sztuki.

W okresie nasilenia polityki germanizacyjnej władz wiedeńskich, według spisu z r. 1857, liczba mieszkańców Krakowa zaledwie przekraczała 41 tysięcy. Kolejny spis — z r. 1869 — wykazywał blisko 50 tysięcy. Średni roczny przyrost mieszkańców miasta nie osiągał jednego tysiąca, można zatem przyjąć, że u progu interesującego nas okresu Kraków wraz z przedmieściami liczył około 45 tysięcy mieszkańców, z czego blisko tysiąc stanowiła ludność napływowa, niemiecka, która osiedliła się w mieście w połowie stulecia, a blisko 15 tysięcy — niejednolita klasowo społeczność żydowska.

W porównaniu z innymi ośrodkami miejskimi Polski przedrozbiorowej Kraków ówczesny zajmował czwarte miejsce po prawie ćwierćmilionowej Warszawie, po Lwowie (około 70 tysięcy mieszkańców) i Wilnie (około 60 tysięcy). Dodać należy, że dwa ostatnie miasta charakteryzowały się zróżnicowaną sytuacją narodowościową. We Lwowie obok Polaków zamieszkiwali Niemcy, Ukraińcy, Żydzi i Ormianie, w Wilnie zaś obok ludności polskiej żyli Litwini, Żydzi i Rosjanie.

Polską ludność Krakowa w sześćdziesiątych latach XIX wieku cechowało szczególne zróżnicowanie zarówno pod względem majątkowym, jak i tzw. pozycji społecznej.

Środowisko drobnych rzemieślników i kształtujący się dopiero, choć wcale liczny proletariat robotniczy, nie zorganizowany jeszcze i pozbawiony własnych przywódców i wyraźnej ideologii, nie odgrywały podówczas ważniejszej roli w życiu publicznym miasta.

Zasadniczym przemianom ulegać zaczęło dawne drobne mieszczaństwo, które jako oddzielna warstwa społeczności miejskiej znalazło się w stadium powolnego zanikania. Niektórzy jego przedstawiciele zdołali przejść do warstw wyższych, większość jednak została objęta procesem proletaryzacji.

Wyższe warstwy dawnego mieszczaństwa — bogaci kupcy i bankierzy — poprzez koligacje rodzinne i wspólnotę interesów wyraźnie ciążyły ku arystokracji, szlachcie i inteligencji zawodowej. Ta ostatnia grupa w Krakowie, jak w całej Galicji ery autonomicznej, zaczęła rychło powiększać się i odgrywać coraz poważniejszą rolę w życiu kraju.

Przewagę polityczną — mimo wydarzeń związanych z rewolucją krakowską, Wiosną Ludów i powstaniem styczniowym — ugruntować potra-

fiła klasa arystokratyczno-szlachecka i ziemiańska, z której w dużej mierze wywodzili się liczni duchowni, urzędnicy i reprezentanci wolnych zawodów.

Ta właśnie grupa społeczna stanowiła silne oparcie dla konserwatywnego obozu politycznego Stańczyków, który usiłował przejąć niepodzielnie w swe ręce „rząd dusz" w Krakowie, głosząc hasła ugody wobec Wiednia i lojalizmu wobec habsburskiej dynastii, w nadziei, że tą właśnie drogą dojdzie się do zachowania narodowej odrębności i do rozkwitu duchowych wartości narodu. Wyrzeczenie się dążeń niepodległościowych, połączone z głoszeniem i wcielaniem w życie oportunistycznego programu: „Przy Tobie, Najjaśniejszy Panie, stoimy i stać chcemy", nie przyniosło wprawdzie autonomii politycznej, doprowadziło jednak do znacznej swobody, nie znanej zupełnie obu pozostałym zaborom, a w ślad za nią — do wytworzenia odpowiedniego klimatu, sprzyjającego rozwojowi narodowej kultury, nauki i sztuki w tej części obszarów wchodzących niegdyś w skład dawnej Rzeczypospolitej.

Obfitość i jakość plonów, które miały w niedalekiej przyszłości wyrosnąć z owego posiewu, zależały już tylko od miary talentu, od stopnia zdolności organizacyjnych i od twórczych możliwości poszczególnych jednostek czy ugrupowań.

*

W nauce krakowskiej tamtych lat dominowało dążenie do zachowania pamięci o szeroko pojętej narodowej przeszłości. Temu celowi służyły badania nad historią Polski, jej literaturą, językiem i sztuką, troska o konserwację zabytków, poszukiwania najodleglejszych przejawów życia ludzkiego na ziemiach polskich (a zatem prehistoria łączona wówczas z antropologią) oraz szeroko rozumiane badania nad fizjografią kraju. Wiązało się z tym również nierozerwalnie zbieractwo — początkowo żywiołowe, później bardziej wyspecjalizowane — które doprowadziło do zgromadzenia licznych zasobów dawnego piśmiennictwa, zabytków archeologicznych i mineralogicznych, botanicznych i zoologicznych, wreszcie dzieł sztuki. Kolekcje te dały z czasem początek licznym krakowskim zbiorom bibliotecznym i muzealnym.

Na polu historii czynnie działał Józef Szujski; historię języka polskiego i polskiej literatury uprawiał Karol Mecherzyński; pisarstwo historyczno-literackie rozpoczynał Stanisław Tarnowski; wokół szerokiego gromadzenia zabytków piśmiennictwa polskiego w Bibliotece Jagiellońskiej czynił usilne starania Karol Estreicher — już wkrótce autor pomnikowej bibliografii narodowej oraz *Teatrów w Polsce*; filozofia i estetyka były domeną

zainteresowań Józefa Kremera; studia nad historią dawnego prawa polskiego prowadził Antoni Zygmunt Helcel; zagadnieniami sztuki, archeologii i konserwacji zabytków zajmowali się Józef Łepkowski i Władysław Łuszczkiewicz.

Ci i inni — nie wymienieni tu z nazwiska — uczeni torowali w tamtych latach drogę przyszłym osiągnięciom krakowskiej humanistyki. Wspierali ich wybitni reprezentanci nauk przyrodniczych, którzy niejednokrotnie, w obrębie własnych specjalności lub na marginesie osobistych zainteresowań, żywo zajmowali się problemami związanymi z przeszłością i aktualnymi potrzebami kraju. Fizjolog Józef Majer i patolog Fryderyk Kazimierz Skobel pasjonowali się problemami językoznawczymi i wspólnie pracowali nad ustaleniem zasad polskiej terminologii naukowej. Józef Dietl, lekarz i zasłużony prezydent miasta Krakowa, walnie przyczynił się do rozwoju balneologii i ochrony zdrowia; Alojzy Alth, Stefan Kuczyński i Izydor Kopernicki — oto przykładowo tylko wybrane jednostki spośród licznego grona reprezentantów nauk przyrodniczych i ścisłych, ujawniające wyraźne zainteresowania humanistyczne.

Ośrodkiem tej „organicznej pracy" na gruncie Krakowa był zarówno Uniwersytet Jagielloński, jak i Towarzystwo Naukowe Krakowskie, a od r. 1872 Akademia Umiejętności.

Ruch artystyczny w zakresie sztuk plastycznych ześrodkowywał się w owych czasach wokół dwóch instytucji. Pierwszą z nich była szkoła malarska, istniejąca w obrębie krakowskiego Instytutu Technicznego, który znalazł swą siedzibę w uniwersyteckim Collegium Minus; drugą — działające od r. 1854 Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Nie żył już Piotr Michałowski, Wojciech Korneli Stattler reprezentował twórczość, która należała do minionej epoki. Wśród czynnie działających indywidualności malarskich tamtych lat wymienić należy chociażby Juliusza Kossaka, Walerego Eliasza-Radzikowskiego, a zwłaszcza Jana Matejkę, którego dzieła nie tylko zaczynały wówczas budzić podziw, ale stawały się w sztuce malarskiej wyraźnym odpowiednikiem idei kultywowanych w kręgach uniwersyteckiej humanistyki.

Wśród krakowskich literatów zabrakło kasztelana Franciszka Wężyka, klasycystycznego poety i dramaturga, który aż do śmierci w r. 1860 pozostawał niezaprzeczalnie wybitnym autorytetem moralnym. Liczyły się twórczość Lucjana Siemieńskiego oraz dramatopisarstwo Władysława Ludwika Anczyca i Józefa Szujskiego; błyszczeć zaczynał talent Michała Bałuckiego. Tworzyli jeszcze m.in. Aleksander Szukiewicz i Anna Libera, a po r. 1870 grono pisarzy powiększyli Gustaw Ehrenberg i Adam Asnyk.

W Krakowie ostatnie lata spędził poeta Wincenty Pol — zajmujący w połowie stulecia przez krótki czas katedrę geografii w Uniwersytecie Jagiellońskim.

Od roku 1848 ukazywał się w Krakowie „Czas", dziennik będący organem miejscowego obozu konserwatywnego. To pismo głównie kształtowało opinię publiczną, inne bowiem, jak na przykład „Kraj" czy „Wiek", o charakterze bardziej demokratycznym, okazały się przedsięwzięciami krótkotrwałymi. W r. 1866 zaczął wychodzić polityczno-literacki kwartalnik „Przegląd Polski", grupujący młodsze pokolenie obozu zachowawczego. Zabrakło jednak w Krakowie sił na utworzenie ilustrowanego czasopisma na miarę warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego" czy „Kłosów".

W miejsce dawnego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki z czasów Wolnego Miasta działać zaczęło w r. 1866 Towarzystwo Muzyczne, którego celem było kultywowanie śpiewu chóralnego i kameralistyki. W dwa lata później powstała szkoła muzyczna, która kształciła solistów i instrumentalistów, zasilających z czasem zespoły orkiestrowe. Wkrótce potem zapoczątkowała działalność koncertową w Krakowie uczennica Chopina, Marcelina Czartoryska.

W życiu politycznym i umysłowym miasta dominowali Stańczycy. Termin ten jest wprawdzie w odniesieniu do r. 1865 wyraźnie anachroniczny, gdyż głośna *Teka Stańczyka* ukazała się drukiem dokładnie w cztery lata później, z tej to jednak grupy ideowej wywodzili się ludzie, którzy za cel swych dążeń obrali również odnowę narodowej sceny.

## 2. Początki odnowy. Adam Skorupka i jego teatr

Z początkiem maja 1865 roku dobiegła końca niefortunna dla Krakowa dyrekcja Adama Miłaszewskiego, człowieka, któremu nie można odmówić rozległej wiedzy, aktorskiego talentu i organizacyjnych zdolności. Przyszło mu jednak działać w nie sprzyjających warunkach, a w dodatku na stanowisku kierownika dwóch czołowych scen galicyjskich — lwowskiej i krakowskiej — co w wyniku przyniosło upadek obu teatrów.

W Krakowie pozostawił Miłaszewski po sobie nie tylko złą pamięć, ale po prostu organizacyjny chaos i artystyczną pustkę, którą nowymi treściami wypełnić mieli w niedalekiej przyszłości wpływowi przedstawiciele obozu zachowawczego.

Z ich to inicjatywy, latem 1865 roku, zawiązało się „grono miłośników

127. Helena Modrzejewska

sceny narodowej", którego głównym celem było zgromadzenie społecznych kapitałów dla ratowania teatru. Szczególną aktywność w tym kierunku wykazali: Adam Potocki, Henryk Wodzicki, Walery Wielogłowski, Wincenty Kirchmayer i Stanisław Koźmian. Wokół teatru krakowskiego wytworzyła się ogólnie życzliwa i przychylna atmosfera, rychło zebrano niebagatelną — jak na owe czasy — sumę 15 tysięcy złotych reńskich, a tzw. „wyższe sfery" krakowskiej społeczności, przede wszystkim przedstawiciele arystokracji, ziemiaństwa i bogatego mieszczaństwa, uznały „za
 czyn dobrego tonu, a pośrednio za czyn patriotyzmu" opłacenie z góry

abonamentu „lóż i krzeseł" [2]. W ten sposób wyraźnie wzmocnione zostały finansowe podstawy nowego przedsiębiorstwa, na czele którego stanął Adam Skorupka, skoligacony z licznymi rodami galicyjskiej arystokracji i blisko związany z ugrupowaniem krakowskich konserwatystów.

Kuzyn Wodzickich i Załuskich, po matce spadkobierca nadszarpniętej mocno schedy po wygasłym już rodzie Przerembskich, syn senatora Rzeczypospolitej Krakowskiej i właściciela rozległych dóbr ziemskich w Miechowskiem, otrzymał Skorupka staranne wychowanie, a także niemałe środki na zagraniczne wojaże. Od wczesnej młodości interesował się teatrem, miał też możność osobistego poznania wielu europejskich scen.

128. Antonina Hoffmann

zwłaszcza w Paryżu, w którym spędził — z przerwami — lat kilkanaście. Szerszej wiedzy o teatrze jednak nie posiadał, był więc nie tyle znawcą „rzeczy teatralnych", ile ich gorącym miłośnikiem. Za młodu hulaka i utracjusz, Skorupka trwonił stopniowo odziedziczony majątek, który w połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku był już właściwie na wyczerpaniu. Teatr miał stać się zatem dla nowego przedsiębiorcy nie tylko polem nie znanego mu dotąd działania, ale także źródłem dochodu.

Do nowych obowiązków Skorupka przystąpił z dużą energią. Odnowił gmach teatralny, postarał się o lepsze ogrzewanie sali i jej oświetlenie, z Wiednia sprowadził sporo nowych kostiumów i dekoracji. Pospiesznie zgromadził liczny — blisko czterdziestoosobowy — zespół artystów, wśród których znalazły się talenty tej miary, co Antonina Hoffmann, Helena Modrzejewska, Wincenty Rapacki, Bolesław Ładnowski czy Feliks Benda. Kierownictwo muzyczne powierzył Skorupka Stanisławowi Dunieckiemu, a reżyserię i ogólny nadzór artystyczny — emerytowanemu dyrektorowi teatrów warszawskich, Janowi Tomaszowi Sewerynowi Jasińskiemu.

Nie był to wybór najlepszy, Jasiński bowiem — według opinii Karola Estreichera — na scenę krakowską „przeszczepiał [...] liche komedyjki, tłumaczone lub oryginalne [...] biorąc je żywcem z repertuaru warszawskiego" [3], nad który nie potrafił sobie pono wyobrazić nic doskonalszego. Dobór zatem sztuk i nie zawsze właściwa ich obsada zaczęły wkrótce budzić niepokój widzów i prasy, a gdy Jasiński po niespełna trzynastu tygodniach ustąpił i powrócił do Warszawy, wywiązała się ostra polemika wokół teatru pomiędzy lwowską „Gazetą Narodową" a krakowskim „Czasem".

W połowie stycznia 1866 roku miejsce Jasińskiego zajął Stanisław Koźmian, początkowo jako reżyser, a wkrótce również jako wspólnik Skorupki. I chociaż kolejne związki Koźmiana z teatrem krakowskim układały się różnie, chociaż w wyniku nieporozumień z chimerycznym, nieopanowanym i wybuchowym Skorupką odszedł Koźmian jesienią 1868 r. ze stanowiska kierownika artystycznego, to jednak nadal czynnie wspierał Skorupkę pomocą i radą. Co więcej, w roku następnym obaj — w najlepszej zgodzie — ubiegali się bezskutecznie zresztą o wakującą właśnie dyrekcję teatru lwowskiego.

W Krakowie tymczasem miejsce Koźmiana na okres lat 1869 - 1871 zajął Feliks Benda. Jesienią r. 1871, gdy Benda zwabiony nadzieją przyjęcia do teatrów warszawskich opuścił Kraków, Skorupka — ciężko już wówczas chory — przekazał Koźmianowi faktyczne kierownictwo teatru, zachowując dla siebie formalny zupełnie tytuł dyrektora. Stan taki trwał do

129. Feliks Benda

śmierci Skorupki (18 X 1872), wkrótce zaś po niej, 27 stycznia 1873 roku, dyrektura Koźmiana została urzędowo potwierdzona decyzją Namiestnictwa.

Jeżeli w relacjach wybiegliśmy o kilka lat naprzód, to przede wszystkim po to, aby wskazać na wyraźną cezurę chronologiczną, od której zacząć właściwie należy w dziejach teatru krakowskiego „epokę Koźmianowską". Niezależnie bowiem od sytuacji prawno-formalnej przemożny wpływ Stanisława Koźmiana na kształtowanie artystycznego oblicza teatru krakowskiego zaczął się właśnie z chwilą odejścia Jasińskiego, zatem około połowy stycznia roku 1866. Potwierdza to całkowicie analiza ówczesnego repertuaru.

Do tego momentu Skorupka wespół z Jasińskim wystawili pięćdziesiąt sześć utworów, w tym czterdzieści komedii, dziewięć „dramatów", dwie tragedie, trzy opery i dwie operetki [4].

W pierwszej grupie przeważała twórczość polska, m.in. Fredry (*Zemsta, Śluby panieńskie, Odludki i poeta, Dożywocie, Damy i huzary, Zrzędność i przekora*), Korzeniowskiego, Kraszewskiego, Anczyca (*Łobzowianie* i *Chłopi arystokraci*) oraz Stanisława Bogusławskiego (*Lwy i lwice* i *Stara romantyczka*); komedię obcą reprezentowali niemal wyłącznie Francuzi, m.in. Feuillet, Labiche, Scribe (*Szklanka wody*) i Sardou. Wspomniane wyżej tragedie to *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego z kreacjami Modrzejewskiej (rola tytułowa) i Świeszewskiego (Zygmunt August) oraz *Uriel Akosta* Gutzkowa z Antoniną Hoffmann w roli Judyty. Wśród przedstawień muzycznych znalazły się m.in. dwie opery Dunieckiego (*Odaliski* i *Paziowie królowej Marysieńki* z Modrzejewską w męskiej roli Stefana), fragmenty *Marty* Flotowa z gościnnym występem znakomitej Honoraty Majeranowskiej oraz operetka Offenbacha *Wesele przy latarniach*.

Pobieżny ten przegląd obejmuje celniejsze utwory z ówczesnego repertuaru, stanowiące wyjątki od reguły, którą zwięźle ujął Estreicher w cytowanej wyżej opinii.

Wyraźny przełom zaznaczył się od drugiej połowy stycznia 1866 roku, dokładnie od premiery tragedii Schillera *Don Carlos* (18 I), przygotowanej pieczołowicie przez Koźmiana, z Rapackim w roli Filipa II, Modrzejewską jako Księżniczką Eboli i Antoniną Hoffmann w roli Elżbiety. Odtąd już, poprzez wiele sezonów — nawet tych, w których Koźmian, pochłonięty polityką, usuwał się od teatru (sezony 1868/69, 1869/70, 1870/71) — z mniejszym lub większym nasileniem, ale zawsze wyraźnie, ujawniały się w doborze repertuaru tendencje zgodne na ogół z programowymi założeniami Koźmiana i jego — tak bardzo przecież jasną i precyzyjnie określoną — wizją teatru, działającego na pożytek i w służbie narodu.

Z jakich źródeł wywodziły się i w jakiej atmosferze kształtowały teoretyczne poglądy Koźmiana na teatr? Jaką drogę przebył ów człowiek i jakich doznał życiowych doświadczeń, zanim w trzydziestym roku życia przystąpił do przekształcania własnych wyobrażeń, pomysłów i zamierzeń w sceniczną rzeczywistość?

## 3. Stanisław Koźmian. Rodzinne tradycje. Młodość. Działalność polityczna

Stanisław Koźmian wywodził się ze średniozamożnej szlachty, osiadłej od kilku pokoleń w Lubelskiem. Koźmianowie, ani poprzez pochodzenie, ani poprzez koligacje, nie weszli nigdy do rzędu wpływowych rodów arysto-

130. Stanisław Koźmian

kratycznych; jeżeli jednak w ciągu długich dziesięcioleci potrafili wydźwignąć się dość wysoko w hierarchii ówczesnego społeczeństwa polskiego, była to zasługa nie przodków czy herbowego splendoru, lecz przede wszystkim intelektualnych wartości poszczególnych przedstawicieli rodu.

Jeszcze pradziadek Stanisława, Andrzej Koźmian, „uwieszony" — w czasach stanisławowskich — „u klamki" Czartoryskich, Sapiehów i Branickich, jako wytrawny palestrant bronił wytrwale ich spraw majątkowych w Trybunale Lubelskim, powiększając równocześnie własną niedużą fortunę. Spośród czterech jego synów najstarszy — Wincenty — i najmłodszy — Jan — osiedli na roli; Józef Szczepan obrał karierę duchowną i doszedł na koniec do godności biskupa kaliskiego; średni — Kajetan —

wybrał wprawdzie drogę urzędniczą, zasłynął jednak z czasem jako poeta, tłumacz, krytyk literacki i pamiętnikarz, a w dziejach polskiej literatury zajął dość szczególne miejsce jako czołowy reprezentant i ideolog obozu klasyków oraz gwałtowny przeciwnik prądów romantycznych. Ukoronowaniem „cywilnej" kariery Kajetana Koźmiana stało się przyznanie mu w r. 1829 tytułu senatora — kasztelana Królestwa Polskiego.

Spośród potomstwa Jana Koźmiana w dziejach polskiej kultury wybitną rolę odegrali dwaj jego synowie: starszy — Stanisław Egbert, uczestnik powstania listopadowego, a po jego upadku wybitny działacz polityczny wśród polskiego wychodźstwa w Anglii, ponadto poeta, publicysta i zasłużony tłumacz literatury angielskiej, przede wszystkim dzieł Szekspira, wreszcie prezes Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk — oraz młodszy, Jan, również powstaniec z 1830 roku i emigrant, silnie powiązany ideowo z Bogdanem Jańskim i z pierwszymi zmartwychwstańcami, z czasem wojujący publicysta katolicki, współzałożyciel i redaktor „Przeglądu Poznańskiego", wreszcie ksiądz i administrator poznańskiej diecezji po wydaleniu z niej przez rząd pruski arcybiskupa Mieczysława Ledóchowskiego.

Jedyny syn Kajetana Koźmiana — Andrzej Edward, literat i bibliofil, tłumacz Szekspira — związał się na trwałe z Adamem Jerzym Czartoryskim i linią polityczną Hotelu Lambert, a jako jego agent dyplomatyczny rozwijał przez wiele lat ożywioną działalność publicystyczną w sprawach polskich na łamach prasy francuskiej. Przez małżeństwo z Teofilą Skrzyńską wszedł Andrzej Edward Koźmian w bliskie związki rodzinne z rozległym klanem wpływowej galicyjskiej szlachty o orientacji zachowawczej.

Z tego to małżeństwa, w dziedzicznym majątku matki, w Dobrzechowie na Rzeszowszczyźnie, w maju 1836 roku przyszedł na świat późniejszy reformator polskiego teatru.

Stanisław Koźmian początkowe nauki pobierał w domu, wśród bezcennej kolekcji ojcowskich rękopisów, druków i sztychów, w atmosferze naładowanej dyskusjami i sporami politycznymi i literackimi. Pierwszym jego mistrzem był francuski emigrant, Charles M. Bigault de Maisonneuve, który w zdolnym i chłonnym uczniu potrafił na trwałe obudzić silne zainteresowanie francuską kulturą i literaturą. W szesnastym roku życia Koźmian wyprawiony został na dalszą naukę do Krakowa; pobierał ją prywatnie, słuchając równocześnie wybranych wykładów na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

 Niedługo przedtem nastały jednak złe czasy dla krakowskiej uczelni,

dotkniętej, po niespełna pięćdziesięciu latach, procesem ponownej i zdecydowanej germanizacji. Odszedł znakomity Michał Wiszniewski, historii polskiej literatury uczył się zatem Stanisław Koźmian z wykładów kursowych Karola Mecherzyńskiego. W katedrze historycznej zasiadał od kilkunastu miesięcy Antoni Walewski, płatny agent rządu wiedeńskiego i — według opinii Henryka Barycza — „jedna z bardziej niesławnych postaci, jakie wydała Polska porozbiorowa" [5]. Najbliższe Koźmianowi być musiały wykłady Józefa Kremera, filozofa, heglisty i mesjanisty, dzięki któremu katedra filozofii w Uniwersytecie Jagiellońskim — bardziej przydatna niegdyś dla teologów, prawników i przyrodników — po raz pierwszy skłaniać się zaczynała ku problematyce estetycznej, wychodząc naprzeciw zainteresowaniom literatów i artystów. Ogólnie jednak krakowska Alma Mater chylić się zaczynała ku — krótkotrwałemu na szczęście — upadkowi.

W tej sytuacji Koźmian, pod koniec r. 1853, wraz z ojcem wyjechał do Paryża, gdzie również odbywał studia prywatnie, uzupełniając je wykładami w Sorbonie i Collège de France. Po kilku latach tak pomyślanej edukacji, po krótkim pobycie w Uniwersytecie w Bonn, w r. 1856 Koźmian powrócił do rodzinnego Dobrzechowa. Zaczęły się dla niego lata — nigdy nie lubianej — gospodarki na roli oraz — równolegle prowadzonej — działalności publicystycznej w krakowskim „Czasie" (związał się z nim na całe niemal życie) i politycznej, zarówno na terenie Paryża w ścisłej współpracy z Hotelem Lambert, którego stał się od r. 1860 regularnym korespondentem, jak i na terenie Galicji.

Związki z obozem Czartoryskich doprowadziły Koźmiana w latach powstania styczniowego do sprzecznych działań: w zależności od instrukcji otrzymywanych z Hotelu Lambert opowiadał się to przeciw akcji powstańczej, to znowuż za walką zbrojną, co — już po upadku powstańczego zrywu — zawiodło go na okres trzech miesięcy do austriackiego więzienia. Po latach opublikował słynną trzytomową *Rzecz o roku 1863* [6], która była w istocie pamfletem na przywódców powstania, napisanym z wyraźną tendencją uzasadnienia polityki ugodowej wobec zaborców. Działalność polityczna Koźmiana na terenie Galicji znalazła z czasem wyraz w wieloletnim jego uczestnictwie w pracach Sejmu Krajowego, wiedeńskiej Rady Państwa czy Izby Panów, jak również w jasno określonym oddziaływaniu ideowym, dzięki któremu mógł on wysunąć się rychło na czoło obozu Stańczyków jako dużej miary autorytet moralny.

Do schyłku życia Koźmian pozostał wierny zasadom, które w r. 1869 sprecyzował — przy udziale swych politycznych współtowarzyszy — w słynnej *Tece Stańczyka*. Legalność działania, przekreślenie i potępienie

wszelkiego rodzaju ruchów wyzwoleńczych i niepodległościowych, a zatem konieczność ugody i lojalizm, a później, po wielu latach, szukanie możliwości odbudowy państwa polskiego w oparciu o Austrię i u boku dynastii Habsburgów — oto zasadnicze rysy skrajnie konserwatywnej sylwetki Koźmiana-polityka, który stawał się zresztą często przedmiotem prasowych ataków i polemik. I to zarówno jako polityk, i jako człowiek teatru. Wynikało to głównie z charakterystycznej dla Koźmiana sprzeczności: zachowawczej postawy w polityce i nowatorstwa w sztuce; zwalczając polityka — często godzono w teatr.

## 4. Poglądy Koźmiana na narodową funkcję teatru

Współcześni Koźmianowi pozostawili o nim jako o polityku wiele przeciwstawnych ocen: przedstawiciele lewicy uważali go za krańcowego konserwatystę i reakcjonistę; przyjaciele podkreślali jego trzeźwość polityczną i rzetelne liczenie się z rzeczywistością. Jeżeli zaś chodzi o znaczenie Koźmiana dla teatru, to jego działalność artystyczna stała się w dziejach polskiej sceny przełomem, dzięki któremu zaczęła się dokonywać powolna europeizacja polskiego teatru, przy równoczesnym wyznaczeniu jego szczególnej roli w życiu i umysłowym rozwoju narodu.

Rozległa wiedza Koźmiana i jego osobiste walory intelektualne, które mogły zdecydować o tak właśnie pojętym działaniu na polu sztuki teatralnej, wyrosły z tradycji rodzinnych i z ogólnej atmosfery towarzyszącej młodym latom Koźmiana, z wszechstronnej i stałej lektury dzieł polskich i obcych autorów. Jego poglądy i wyobrażenia o tym, jaki właściwie powinien być teatr, służący narodowi pozbawionemu własnej państwowości, ukształtowało zetknięcie się z wieloma scenami europejskimi, z nowymi prądami artystycznymi i grą wybitnych aktorów, a także osobiste poznanie tego, czym jest teatr, zarówno od strony widowni, jak i zza kulis.

Koźmian uważał, że rozkwit teatru „łączy się głównie z dwoma momentami dziejów: z najwyższą cywilizacją społeczeństw i z obudzeniem się, walką lub tryumfem narodowej myśli"; w teatrze widział ważne źródło wiedzy o człowieku i materiał do „studiów nad sercem ludzkim" [7]. Społeczeństwo bowiem znajdujące się w stadium wysokiego rozwoju cywilizacyjnego „lub w chwili żywszego bicia tętna narodowego musi się przede wszystkim zwrócić do tej nauki nauk, do tej najwyższej na ziemi mądrości, do nauki człowieka, do zgłębienia serca ludzkiego" [8].



W warunkach historycznych, w których przyszło Koźmianowi pracować,

szczególnie ważne było — jak określił to sam — „stanowisko narodowe teatru, działanie jego jako czynnika narodowego, wystąpienie jego jako politycznego agitatora i propagatora" [9]. Słów tych nie można przyjmować jednoznacznie, Koźmian bowiem — wbrew pozorom i na przekór stawianym mu niekiedy zarzutom — był przeciwnikiem wykorzystywania sceny dla określonych tendencji politycznych. Mówiąc o agitacyjnej i propagandowej roli teatru, myślał nie o przekazywaniu idei stronnictw politycznych, lecz o przemożnym oddziaływaniu na rzecz zachowania i umocnienia narodowej odrębności w czasach niewoli [10].

Teatr przemawiał bowiem „dźwiękami ojczystymi", i to nie do wybranych jednostek czy grup, ale „do wszystkich zarówno i jednocześnie, do wszystkich głosem ludzkim i ludzkich uczuć". I jeszcze jedna ogólna zasada:

Teatr — jak pisał Koźmian — nie jest ani kościołem, ani wszechnicą, ani nawet apteką. Teatru nie jest zadaniem ani moralizować, ani nauczać, ani nawet kurować. Teatr jest teatrem, miejscem poświęconym jednej ze sztuk pięknych, najbardziej może złączonej z życiem społecznym i towarzyskim, oto wszystko. Gdy zaś chce być czymś więcej: kościołem, wszechnicą lub apteką, przemienia się w szarlatanizm i wkracza [...] w cudze prawa [11].

Podstawę istnienia w Krakowie „sceny dobrej, sceny poprawnej i postępującej naprzód" widział Koźmian w unormowanej sytuacji finansowej. Przymierzanie wydatków do dochodów, chociażby tylko takie, „aby przynajmniej obydwa końce schodziły się", było jego zdaniem niezbędne, gdyż „żadna kieszeń prywatna nie jest w stanie przez długi czas pokrywać niedoborów teatralnych" [12].

Każda instytucja, tym bardziej teatr, „wymaga — pisał Koźmian — aby kierująca nim władza prowadziła go wedle pewnych zasad, wedle pewnego programu", lepiej bowiem mieć nawet „zły program, jak nie mieć żadnego" [13]. Teatr Koźmiana miał własny program i to — dodajmy — program ambitny, sięgający wysoko ponad to wszystko, do czego przywykli ówcześni bywalcy wielu czołowych scen podzielonego kraju.

Sam Koźmian charakteryzował swe zamierzenia następującymi słowami:

Teatr nasz nie może się kusić o wystawę, o wspaniałość; nie od niego zależnym jest pojawianie się geniuszów scenicznych, lecz od niego, od dyrekcji zależy, aby scena krakowska pod względem całości przedstawień, mądrego użytkowania wybornych talentów, które posiada, poprawnej gry artystów, skromnej, ale gustownej wystawy, doborowego repertoaru, a ciągłym zachęcaniem i rozbudzaniem literatury dramatycznej narodowej, ożywianiem świata teatralnego inicjatywą w wystawianiu znakomitych utworów i wprowadzaniem cywilizowanych reform i ulepszeń, służyła za przykład i bodziec innym polskim scenom, w mniej szczęśliwych pod tymi względami znajdującym się okolicznościach [14].

Był to zatem program wykraczający zdecydowanie poza rogatki Krakowa i poza granice Galicji, program noszący w sobie zalążki nadziei na odnowę życia teatralnego również i w pozostałych dwóch zaborach.

## 5. Założenia programowe teatru Koźmiana

Głównym środkiem prowadzącym do realizacji tak pomyślanych założeń programowych miał być odpowiednio dobrany repertuar. Wynikał on zarówno z jasnych i utrwalonych poglądów Koźmiana na społeczną i narodową funkcję teatru, jak i z własnych jego upodobań literackich.

Naczelne miejsce zajmowały w nim wybitne „utwory narodowe", według Koźmiana bowiem teatr miał być sprzymierzeńcem mowy i literatury, a język — najlepszym obrońcą politycznego bytu narodu. W myśl tych zasad szczególnie uprzywilejowaną pozycję zająć miały w teatrze Koźmiana te wszystkie dzieła z wielowiekowego dorobku polskiego dramatopisarstwa, które — posiadając walory literackie i sceniczne — mogły urzeczywistniać również patriotyczne tendencje programowe.

„Zaraz po znanych znakomitych utworach naszej literatury — pisał Koźmian — pierwsze winny zająć miejsce nowe, oryginalne utwory", a zatem polska dramaturgia współczesna, w której dopatrywał się „głównej podpory teatru" i „jego żywotnych sił", jego stałego „odmładzania" [15].

Z kolei w programie Koźmiana znalazła się światowa klasyka, „arcydzieła wszystkich literatur, owa wielka wspólna własność ludzka", której radził jednak nie nadużywać, lecz przymierzać do aktualnych możliwości aktorskich, „lepiej bowiem nie dotykać się arcydzieł, jak je kaleczyć". Jeżeli jednak pojawi się możliwość obsadzenia głównych ról, „choćby niezupełnie znakomicie, ale przynajmniej w myśl autora" — obiecywał Koźmian sięgnąć po te utwory, albowiem „zawsze wolał widzieć na scenie *Hamleta*, choćby Laertes nie był zupełnie dobrym, a Królowa nie umiała podnieść swojej roli, jak widzieć na niej *Młyn diabelski*, *Studnię artezyjską* lub *Tajemnice Londynu*, doskonale odegrane w całości i w szczegółach" [16].

Ze współczesnego repertuaru europejskiego zapowiadał Koźmian „wyborowe utwory literatury francuskiej [...] bo żaden naród nie doprowadził do takiej doskonałości budowy komedii i jej gry na scenie". Koźmian uważał, że „pozbawiać się dobrych sztuk francuskich byłoby po prostu barbarzyństwem, wskutek którego nastąpiłoby zubożenie repertuaru, a często nudy w teatrze" [17]. Zapowiadał również zapoznanie publiczności z dramatyczną literaturą niemiecką. Niemcy bowiem, chociaż „mniej zręczni w budowie

sztuk, mniej dowcipni i zabawni jak Francuzi", są jednak „od nich głębszymi", zetknięcie się zaś bezpośrednie z ich twórczością zezwoli na śledzenie „postępu i przeobrażeń ducha niemieckiego" [18].

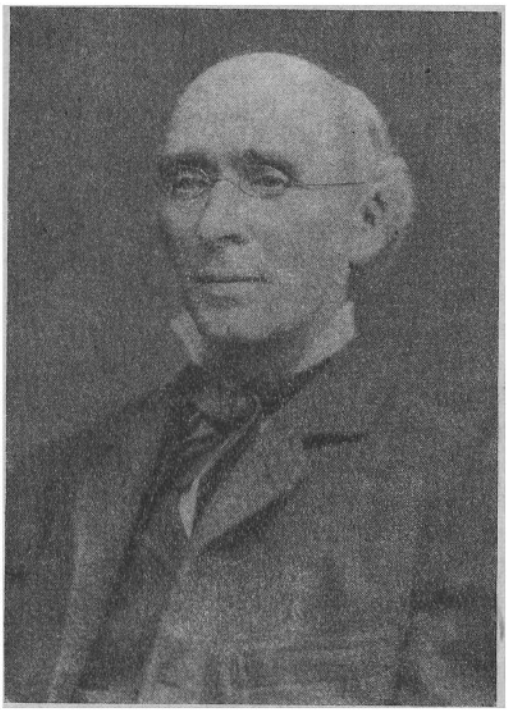
Warto wreszcie przytoczyć ostatni punkt repertuarowego programu Koźmiana, obejmujący „dział dość przykry, sztuk kasowych i niedzielnych, których niestety pomijać nie można", bo przynosić one miały zyski i podtrzymywać istnienie teatru. Obiecywał jednak Koźmian „o ile możności pogodzić w tej mierze wymagania kasowe z dobrym smakiem i stopniowym kształceniem i pod tym względem publiczności", głównie poprzez wystawianie operetek, „bowiem muzyka uszlachetnia sama przez się sztuki i przedstawienia" [19].

Przyszłość miała okazać, że właśnie owe „kasowe" pozycje niejednokrotnie ratowały Koźmiana i jego teatr przed finansowym upadkiem. Mimo bowiem wysiłków, wkładanych w kształtowanie artystycznych upodobań publiczności i zwalczanie dawnych jej nawyków i przyzwyczajeń, nie udało się Koźmianowi nigdy przeprowadzić do końca postulatu, aby publiczność przychodziła „do teatru dla Sztuki, a nie dla bajeczki w sztuce", dla wyniesienia korzyści estetycznych i intelektualnych, a nie tylko dla zabawy. Dotyczy to oczywiście jedynie części ówczesnej krakowskiej społeczności, a aktualne jest właściwie zawsze i wszędzie tam, gdzie działa teatr.

Sprawy te w niczym więc nie umniejszają niezaprzeczalnych zasług Koźmiana i jego osiągnięć na polu pracy nad wychowaniem publiczności, na którą wytrwale wpływał w sposób jak najbardziej naturalny i odpowiedni, bo poprzez właściwie dobrane słowo padające ze sceny, a także i za pośrednictwem słowa pisanego przez siebie i swoich przyjaciół.

Opinię publiczną i gusty widowni urabiał i kształtować usiłował również w sposób nie zawsze zgodny z ogólnie przyjętymi obyczajami dziennikarskimi, pisał bowiem niekiedy — anonimowo — o własnym teatrze i własnych aktorach, wnikliwe zresztą i pełne znawstwa recenzje, artykuły i polemiki, byle tylko na łamach prasy podsycić i podtrzymać zainteresowanie dla krakowskiej sceny.

Celom tym służyć miał również „Afisz Teatralny" — pierwsze w Polsce pismo poświęcone szczegółowym i ogólnym zagadnieniom życia teatralnego, który ukazywać się zaczął pod redakcją Koźmiana 21 października 1871 roku, a zatem w dniu rozpoczęcia sezonu 1871/72. Pismo wychodziło przez następnych z górą sześć lat (ostatni jego numer ukazał się 24 czerwca 1877 roku) i w poważnej mierze przyczyniło się do popularyzacji wiedzy o teatrze i do właściwego kształtowania opinii publicznej.



131. Józef Rychter

Poszukiwanie przez Koźmiana tak różnorodnych form propagowania teatru nie było — w żadnym wypadku — autoreklamą, ale wynikało z prawdziwie szlachetnej pasji skutecznego działania.

W twórczej pracy Koźmiana teatr, polityka, dziennikarstwo i publicystyka przeplatały się i były zespolone w jedną całość; często jednak dziedziny te wzajemnie sobie przeszkadzały. Po prostu brakowało niekiedy czasu i sił na równoczesną realizację wszystkiego. Koźmian opuszczał wówczas na krótko jedno pole działania, koncentrował się na innych sprawach, aby znów później wrócić do rzeczy przerwanych, niedokończonych.

Tak też bywało z teatrem. Wspomnieliśmy już, że jesienią roku 1868, z powodu nieporozumień ze Skorupką i silniejszego zaangażowania w życie polityczne, Koźmian usunął się na krótko z teatru. Gdy przejął z rąk Skorupki całkowite kierownictwo, działalność swą zainaugurował 21 października 1871 roku komedią Aleksandra Fredry *Przyjaciele*, brawurowo zagraną m.in. przez Antoninę Hoffmann, Ładnowskiego i Holtzmana. Na reżysera teatru powołał już poprzednio Józefa Rychtera; także i później wyręczał się niekiedy poszczególnymi członkami zespołu.

W sezonie 1876/77 reżyserię przekazał w ręce Aleksandra Podwyszyńskiego, któremu od sezonu 1883/84 powierzył stanowisko kierownika artystycznego. W latach 1878 - 1881 do współudziału w dyrekcji teatru powołał Rychtera, a po jego wyjeździe z Krakowa kierownictwo artystyczne aż do końca sezonu 1882/83 obejmował Roman Żelazowski [20].

Przez cały jednak czas swych urzędowych związków z teatrem, a zatem od połowy stycznia 1866 po koniec maja 1885, Koźmian nigdy w pełni nie zrezygnował z działalności teatralnej; utrzymywał swój wpływ na bieżący tok spraw, a także czuł się współodpowiedzialny za wzloty i upadki krakowskiej sceny.

Z programowymi założeniami teatru krakowskiego wystąpił Koźmian dwukrotnie. Po raz pierwszy dnia 16 października 1871 roku w przemówieniu do aktorów na krótko przed rozpoczęciem sezonu 1871/72 (tekst ten ogłoszony został następnie w „Czasie" oraz — w skróconej formie — w „Afiszu Teatralnym") [21], po raz drugi — w anonimowym artykule opublikowanym w „Afiszu Teatralnym" [22]. Obie wypowiedzi różnią się objętością, zakresem poruszonych spraw, a także stylistyką, jednakże istotna zawartość treściowa pozostała na ogół bez zmian. Szerzej jedynie omówiono w drugim tekście konieczność wprowadzenia do repertuaru owych sztuk „kasowych" [23], co nie powinno dziwić, gdyż Koźmian miał już wówczas za sobą kilka lat praktycznych doświadczeń w pracy teatralnej.

Poglądy na teatr i literaturę dramatyczną, na poszczególnych autorów i utwory, na poszczególne przedstawienia i aktorów, niejednokrotnie ujawniał Koźmian w swej obfitej publicystyce teatralnej. Rozproszone te pisma, zebrane z czasem w całość, uzupełnione ponadto bogatym aparatem edytorskim, są i pozostaną na długie jeszcze lata szczególnie wartościowym źródłem teoretycznej i historycznej wiedzy o polskim teatrze drugiej połowy XIX stulecia. Są one również zasadniczą podstawą dla studiów nad twórczością samego Koźmiana, uzupełniają wreszcie w znaczny sposób wiedzę o jego artystycznym programie, o jego indywidualnych zainteresowaniach artystycznych i literackich [24].

Często tak bywa, że od programu do realizacji wiedzie droga długa i żmudna, pełna przeszkód i trudności. W jakim stopniu udało się Stanisławowi Koźmianowi drogę tę pokonać? W jakim stopniu pozostawał on wierny samemu sobie? W jakim stopniu — nie zawsze sprzyjające — warunki działania zmusiły go do odstępstw od pierwotnych zamierzeń i projektów?

Z góry trzeba odpowiedzieć, że Koźmian potrafił dochować wierności swym artystycznym ideałom, udało mu się bowiem wiele, bardzo wiele

elementów programowego założenia przenieść na scenę, urzeczywistnić. Teatrowi krakowskiemu istotnie zaszczepił sporo owych „cywilizowanych reform i ulepszeń"; krakowską scenę doprowadził do takiego poziomu, że służyć mogła i przez długie lata służyła „za przykład i bodziec innym polskim scenom". To zaś, że krzywa rozwoju krakowskiego teatru nie szła w latach dyrekcji Koźmiana wyłącznie w górę, że widoczne były wahania i załamania, że wiele było po drodze osiągnięć, ale i równie wiele niepowodzeń, że (zwłaszcza w końcowych sezonach) sporo ujawniło się ustępstw na rzecz „mniej wykwintnych gustów" — to wszystko zależało w dużej mierze od warunków zewnętrznych działania, od wewnętrznych układów w samym teatrze, przede wszystkim jednak od tego, jak dalece teatr Koźmiana mógł odpowiadać ówczesnemu przeciętnemu widzowi, w jakiej mierze ów nowatorski teatr był współczesnym teatrem dla współczesnego widza, a w jakiej mierze przekraczał aktualne możliwości wzajemnego porozumienia i sięgał w swym artystycznym kształcie daleko naprzód, torując drogę przyszłemu rozwojowi narodowej sceny. Chyba właśnie w tych granicach szukać nam przyjdzie źródeł ówczesnych opinii o teatrze Koźmiana, w których jedni zarzucali mu brak konsekwencji w realizowaniu założeń programowych, a inni domagali się teatru nie dla wybranych, ale dla szerokich rzesz społeczeństwa. Jedynym wyjściem był zatem kompromis — podyktowany zresztą i względami finansowymi — a więc pogodzenie obu stanowisk, z którego wynikała wyraźna nierówność artystycznego poziomu, owe wzloty i upadki teatru Koźmiana.

## 6. Repertuar polski

Co z własnych, teoretycznych założeń programowych potrafił Koźmian przyoblec w realny kształt sceniczny?

Na początek przypomnijmy jego osiągnięcia w zakresie wprowadzania na scenę czołowych pozycji polskiego dramatopisarstwa. Pierwsze miejsce zajęły tu dzieła Juliusza Słowackiego, wystawiane przez Koźmiana ze szczególnym pietyzmem. Teatr krakowski stał się wówczas prawdziwym „domem Słowackiego", a dzięki wnikliwej reżyserii Koźmiana i znakomitemu wykonaniu powstawały tu wybitne i legendarne już inscenizacje.

Długi ich korowód zapoczątkował *Mazepa* (6 V 1866) z Feliksem Bendą w roli tytułowej, Antoniną Hoffmann w roli Amelii i Wincentym Rapackim w roli Wojewody. Następnie przyszła kolej na *Marię Stuart* (20 VII 1867), z kreacją Heleny Modrzejewskiej w roli tytułowej, i na *Balladynę*

132. Bolesław Ładnowski w roli Kirkora w *Balladynie* Słowackiego

(11 I 1868), która stała się popisem aktorskim Antoniny Hoffmann. Dodać należy, że muzykę do tego przedstawienia skomponował ówczesny kierownik muzyczny teatru krakowskiego — Kazimierz Hoffman. Niedługo później wprowadzona została na scenę *Lilla Weneda* (27 XI 1869) z Teofilą Nowakowską w roli tytułowej i Antoniną Hoffmann w roli Rozy. Po kilku latach (6 IV 1878) na afiszu pojawił się *Fantazy* (pod tytułem *Niepoprawni*) z Bolesławem Ładnowskim jako Fantazym i Antoniną Hoffmann jako Idalią.

Do szczególnych zasług Stanisława Koźmiana zaliczyć należy wprowadzenie na stałe do repertuaru teatru polskiego nie wystawianych przedtem utworów Słowackiego, których polskie prapremiery odbyły się właśnie w tamtych latach na scenie krakowskiej. Ciąg tych premier otwiera *Mindowe* (17 IV 1869) z Bendą, Hoffmann i Aszpergerową. Dalej *Beatryks Cenci* (10 II 1872) z uzupełnieniami Józefa Szujskiego i w jego opracowaniu literackim. Rolę tytułową w tym przedstawieniu odtwarzała Hoffmann, a Gianiego grał Ładnowski. Z kolei krakowska publiczność ujrzała *Księcia Niezłomnego* (17 X 1874) z Ładnowskim jako Don Fernandem i *Horsztyńskiego* (29 III 1879) z Rychterem w roli tytułowej, Antoniną Hoffmann jako Salomeą i Żelazowskim jako Szczęsnym. Dramat wystawiono z uzupełnieniami Juliusza Miena i muzyką Stanisława Niedzielskiego, a uświetniono — nowymi kostiumami.

Koźmianowi przyznać również należy zasługę wprowadzenia na scenę polską twórczości Adama Mickiewicza, przede wszystkim francuskiego dramatu *Konfederaci barscy*, którego prapremiera (1 I 1872) — w tłumaczeniu Tomasza Olizarowskiego — przygotowana została reżysersko przez Józefa Rychtera na podstawie uwag Juliana Klaczki.

Wcześniej, przy inscenizacji tragedii Szekspira *Romeo i Julia*, Koźmian posłużył się Mickiewiczowskim przekładem sceny balkonowej.

Popularyzacji patriotycznych treści zawartych w utworach Mickiewicza służyć miały żywe obrazy z *Pana Tadeusza* w układzie Juliusza Kossaka, przedstawione po raz pierwszy 11 marca 1873 roku, wielokrotnie powtarzane, skracane lub rozbudowywane, z reguły uzupełniane recytacjami utworów poety w wykonaniu wybitnych krakowskich aktorów, m.in. Feliksa Bendy (1873) i Romana Żelazowskiego (1881).

Dla uczczenia pamięci — nieżyjącego już — Stanisława Moniuszki Koźmian zorganizował w swym teatrze (16 VI 1874) uroczysty koncert na dochód wdowy po kompozytorze. Wystawił wówczas Moniuszkowskie *Widma* oparte na tekście II części *Dziadów* z deklamacjami fragmentów tego dzieła w interpretacji Antoniny Hoffmann i Bolesława Ładnowskiego.

Później (29 IV 1879) fragmenty z *Dziadów* deklamował na krakowskiej scenie Jan Królikowski, uzupełniając swym popisem przedstawienie miernej komedyjki Władysława Koziebrodzkiego *Stryj przyjechał*.

Koźmian sięgał również do dawnego repertuaru polskiego, m.in. po *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego, wystawioną 30 maja 1884 roku w trzechsetną rocznicę śmierci poety; po utwory Ignacego Krasickiego (*Statysta*), Franciszka Zabłockiego (*Fircyk w zalotach*) i Wojciecha Bogusławskiego (*Cud mniemany, Henryk VI na łowach, Spazmy modne* i *Szkoła obmowy* przerobiona z komedii Sheridana), a także — choć wyjątkowo — po klasycystyczną tragedię polską: *Barbarę Radziwiłłównę* Alojzego Felińskiego i *Wandę* Franciszka Wężyka.

W teatrze Koźmiana uprzywilejowane miejsce zawsze zajmowała twórczość Aleksandra Fredry, którą uważał za perłę polskiej literatury komediowej.

U nas wprawdzie wszyscy oddają hołd wielkiemu talentowi Fredry — pisał Koźmian — lecz Fredro nie ściąga już publiczności do teatru. Fredro już znany i Fredro już ograny! Są to frazesa, a raczej kacerstwa, które często słyszymy. Tymczasem *Śluby panieńskie, Pan Jowialski, Zemsta* mogą być na pamięć znane i wciąż grane, a przecież nigdy ogranymi być nie mogą [...] bo w nich prawda, życie, świeżość i jakiś niezrównany urok nieśmiertelności [25].

Dla Fredry żywił Koźmian po prostu kult. Wystawił i często wznawiał nie tylko najlepsze i najbardziej znane jego komedie, ale również te rzadziej ukazywane na scenie i uznawane za słabsze. W sumie zaprezentował krakowskiej publiczności dwadzieścia dziewięć utworów Fredry, w tej liczbie wszystkie nie grane dotąd w Krakowie komedie z drugiego okresu twórczości pisarza. Po śmierci Fredry Koźmian co roku uroczyście obchodził w teatrze kolejne rocznice jego zgonu; wszedł również do — powołanej przez syna poety, Jana Aleksandra Fredrę — „Rady Przyjaciół", która miała czuwać nad pośmiertnym wydaniem dzieł komediopisarza.

Obok komedii Fredry-ojca znalazło się w teatrze Koźmiana sporo miejsca dla twórczości Fredry-syna. Komedie Jana Aleksandra Fredry często wchodziły na scenę, wystawiane pieczołowicie i niekiedy w doborowej obsadzie. W twórczości Fredry-ojca dostrzegał Koźmian nie tylko walory literackie i sceniczne, ale także wartości patriotyczne, które odpowiednio oddziaływały na widownię.

Z podobnych powodów popierał w swym teatrze dramatyczne utwory Józefa Kraszewskiego. Wystawił ich osiem: *Miód kasztelański, Ciepłą wdówkę, Równego wojewodzie, Panie Kochanku, Radziwiłł gościem, Kosę i kamień, Trzeci Maja* i *Rodzinę*.

Teatr krakowski — wbrew początkowym sprzeciwom Stańczyków — uczestniczył w obchodach jubileuszowych, zorganizowanych w Krakowie u schyłku r. 1879 ku czci Kraszewskiego. W głównym dniu uroczystości, 3 października, odbyło się galowe przedstawienie *Miodu kasztelańskiego* z udziałem Antoniny Hoffmann, Modrzejewskiej, Królikowskiego i Rapackiego; komedię uzupełniały część muzyczna oraz żywy obraz, przedstawiający główne postacie z pism Kraszewskiego w układzie Juliusza Kossaka. Całość powtórzono w dwa dni później, z tym że chorego Królikowskiego zastąpił Rapacki. W dniach 4 i 6 października, również z okazji jubileuszu Kraszewskiego, wystawiono inną jego komedię, *Panie Kochanku*, z Rapackim w roli Radziwiłła. Oba przedstawienia kończyły się także częścią muzyczną i żywymi obrazami, tymi samymi, które towarzyszyły *Miodowi kasztelańskiemu*.

W okresie dyrekcji Koźmiana w repertuarze teatru krakowskiego często gościły utwory Józefa Korzeniowskiego, i to zarówno dawniejsze, jak i te, które powstawały w ostatnich latach życia pisarza. Z całego jego znanego dorobku dramatopisarskiego Koźmian wystawił równo trzecią część, czyli dwadzieścia jeden komedii i dramatów. Inscenizacjom tym szczególnego blasku przydawało znakomite na ogół ich wykonanie przez aktorów tej miary, co Antonina Hoffmann, Helena Modrzejewska, Aniela Aszpergerowa, Maria Safirówna, Bronisława Wolska i Paulina Wojnowska, Feliks Benda, Bolesław Ładnowski, Władysław Wolski, Wincenty Rapacki czy młodzi jeszcze wówczas Mieczysław Frenkiel i Ludwik Solski.

Wzgląd na pamięć o narodowej przeszłości nakazywał Koźmianowi wprowadzanie na scenę historycznych tragedii i „dramatów" pióra m.in. takich pisarzy, jak Adam Bełcikowski (*Dwaj Radziwiłłowie* i *Król Mieczysław II*), Ludwik Kubala (*Gliński*), Antoni Małecki (*List żelazny*) i Adam Asnyk (*Kiejstut*).

Na czoło tej grupy autorów wybijał się jednak zdecydowanie Józef Szujski, nie tyle z uwagi na sceniczne walory jego utworów, ile przede wszystkim dlatego, że był osobistym i ideowym przyjacielem Koźmiana, wspierał go często własną ugruntowaną i rozległą wiedzą historyczną oraz talentem pisarskim, bądź jako tłumacz (*Rycerze* Arystofanesa), bądź jako autor literackiego opracowania niektórych dzieł Szekspira i Słowackiego. Koźmian włączył do repertuaru osiem utworów Szujskiego: *Królową Jadwigę* i *Halszkę z Ostroga* z tytułowymi rolami w wykonaniu Heleny Modrzejewskiej, *Twardowskiego* z Feliksem Bendą w roli tytułowej, *Dwór królewicza Władysława, Zborowskich, Marynę Mniszchównę* z Antoniną Hoffmann w roli tytułowej, *Śmierć Władysława IV* i *Kopernika*.

133. Helena Modrzejewska i Antonina Hoffmann w *Halszce z Ostroga* Szujskiego

Tym ostatnim dramatem teatr uczcił 19 lutego 1873 roku czterechsetną rocznicę urodzin wielkiego astronoma. Spektakl, w którym Kopernika grał Józef Rychter, zakończyły żywe obrazy i okolicznościowe deklamacje Feliksa Bendy.

Dodać należy, że zarówno dramaty Szujskiego, jak i innych wymienionych wyżej autorów nie cieszyły się uznaniem widowni i poza nielicznymi wyjątkami — ich żywot sceniczny kończył się w ciągu jednego wieczoru.

W programie swym wysunął Koźmian na drugie miejsce polską dramaturgię współczesną. Nie zamierzał jednak grać wszystkiego, „co nowe i oryginalne", wystawiać chciał jedynie najcelniejsze utwory. W doborze ich i selekcji pomagać Koźmianowi miały dwa komitety.

Pierwszym z nich była Teatralna Komisja Doradcza, powołana 18 listopada 1871 roku. Weszli do niej: Władysław Ludwik Anczyc, Adam Asnyk, Adam Bełcikowski, Karol Estreicher, Władysław Koziebrodzki, Henryk Lisicki, Józef Narzymski, Maurycy Mann, Władysław Olendzki, Józef Rychter, Edward Rembowski, Adolf Steibelt, Józef Szujski, Aleksander Szukiewicz, Stanisław Tarnowski oraz Karol Witte. Komisja, której skład ulegał z czasem zmianom, przetrwała kilka sezonów i — na ogół — dobrze wywiązywała się z powierzonych jej zadań. Z komisji wyłoniona została wkrótce trzyosobowa podkomisja (Anczyc, Asnyk, Estreicher), zajmująca się sprawą uregulowania tantiem autorskich. Prace jej nie przyniosły jednak właściwie żadnych ustaleń, może dlatego, że tantiemami — poza Estreicherem — zajęli się właśnie sceniczni autorzy.

Drugim komitetem, który działał jednak poza teatrem, była Komisja Konkursowa, mająca oceniać sztuki przedstawione do nagród, ufundowanych u schyłku r. 1870 przez Franciszka Łubieńskiego i Jana Zamoyskiego. Poza fundatorami, którzy nie brali jednak udziału w głosowaniach, do Komisji Konkursowej weszli: Feliks Benda, Karol Estreicher, Antoni Kłobukowski, Stanisław Koźmian, Józef Kremer, Lucjan Siemieński, Adam Skorupka, Józef Szujski, Stanisław Tarnowski i Tadeusz Wojciechowski.

Przytoczyliśmy dwa spore wykazy nazwisk, aby przedstawić, kto mógł w tamtych czasach oddziaływać na repertuarową linię krakowskiego teatru. W obu komitetach znaleźli się uczeni, pisarze, publicyści i aktorzy. Wielu z nich związało się na trwałe z obozem Stańczyków. Końcowy werdykt obu komitetów na pewno liczył się, do repertuaru krakowskiego weszło bowiem sporo utworów nagrodzonych czy też tylko pozytywnie zaopiniowanych. Werdykt Komisji Konkursowej nie zawsze jednak zgadzał się z opinią publiczności. Spośród nagrodzonych utworów *Epidemia* Józefa

Narzymskiego doczekała się aż jedenastu przedstawień, *Celina* Władysława Koziebrodzkiego — dziewięciu, *Pracowici próżniacy* — sześciu, ale *Rognieda* Tomasza Olizarowskiego oraz *Protegujący i protegowani* Adama Bełcikowskiego grane były zaledwie jeden raz.

Koźmian liczył się na pewno z opinią swoich doradców, ale i wtedy, gdy doradcze ciała działały, i później, gdy działalność ich już ustała, ostateczna decyzja w doborze współczesnego repertuaru zawsze zależała przede wszystkim od samego dyrektora.

Obok utworów Józefa Narzymskiego (*Poświęcenia, Epidemia, Pan prezydent miasta Krakowa w kłopotach, Pozytywni*), cieszących się ogromną — jak na owe czasy — popularnością, Adama Asnyka (*Cola Rienzi, Żyd, Przyjaciele Hioba*) i Henryka Sienkiewicza (*Na jedną kartę, Czyja wina?*) wystawiano często i chętnie w okresie dyrekcji Koźmiana sztuki Józefa Blizińskiego, a przede wszystkim Michała Bałuckiego. Spośród dziewięciu wprowadzonych na scenę krakowską komedii Blizińskiego najlepiej przyjęto *Rozbitków, Kawalera marcowego, Pana Damazego* i *Męża od biedy*. W latach gdy Koźmian kierował teatrem krakowskim, krakowianin Bałucki ułożył osiemnaście komedii, z myślą zresztą o ich realizacji na miejscowej scenie. Z dorobku tego do repertuaru weszło piętnaście utworów, a ze szczególnym uznaniem publiczności spotkały się *Grube ryby, Polowanie na męża, Radcy pana radcy* i *Dom otwarty* — komedie często wznawiane i ściągające do teatru zawsze komplet widzów.

W repertuarze teatru Koźmiana znalazły się również przychylnie przyjmowane przez widzów „mieszczańskie" i „salonowe" komedie, m.in. Edwarda Lubowskiego (*Kiedyż obiad?, Nietoperze, Gonitwy, Przesądy* i *Jacuś*), Kazimierza Zalewskiego (*Przed ślubem, Złe ziarno, Artykuł 264, Spudłowali, Dama treflowa, Górą nasi* i *Friebe*) oraz Zygmunta Sarneckiego (*Febris aurea, Dworacy niedoli* i *Zemsta pani hrabiny*). Największą ilość przedstawień osiągnęły sztuki *Górą nasi* Zalewskiego oraz Lubowskiego *Kiedyż obiad?* i *Jacuś*.

Poparcia swego udzielał Koźmian również tzw. sztukom ludowym, nie tyle z uwagi na ich walory literackie, ile ze względu na samą tematykę, która w jego politycznych zapatrywaniach zajmowała dość szczególne miejsce. Z głębokich przekonań konserwatysta i reprezentant ideologii zachowawczej, podchodził w specyficzny sposób do zagadnień wiejskich, do ludowości. Być może odgrywała tu rolę rodzinna tradycja i odległe echa „malowniczej sielskości", ale jeżeli nawet tak było, to w poglądach swoich wyprzedzał — i to w znacznej mierze — swych politycznych następców. Górował nad „chłopomańskimi" zwolennikami bratania się szlachty

z ludem, choć był w istocie prekursorem owych tendencji. Mówiąc o wsi, uważał Koźmian, że właśnie tam należy uczyć się rzeczywistego — aktualnego na dziś i na jutro — „stanu Polski", że tylko dogłębne poznanie życia wsi polskiej może doprowadzić do pełnego uświadomienia sobie „czym jesteśmy i czym być możemy". Od tego, czy wieś polska istotnie pozostanie p o l s k ą, uzależniał przyszłe losy narodu [26].

„Ludowe" sztuki zajmowały przeto w teatrze Koźmiana sporo miejsca, na afisz wielokrotnie powracały — wygładzone i często dalekie od chłopskiej rzeczywistości — utwory Adama Staszczyka: *Noc świętojańska*, *Błędne ogniki* oraz *Wiara, nadzieja i miłość* czy Władysława Ludwika Anczyca: *Łobzowianie*, *Kościuszko pod Racławicami*, *Chłopi arystokraci* i *Emigracja chłopska*, którą Koźmian cenił szczególnie wysoko.

Dodać należy, że ów „ludowy" repertuar cieszył się wyjątkowym powodzeniem i bywał z zasady obfitym źródłem dochodów.

## 7. Repertuar obcy

W zakresie klasyki światowej Koźmian położył szczególne zasługi w przyswojeniu polskiemu teatrowi Szekspira, i to bez pośrednictwa klasycystycznych przeróbek, niemieckich czy francuskich, lecz w tłumaczeniach wprost z oryginałów. Sporo w tym było własnych upodobań Koźmiana; nie bez znaczenia — w tym wypadku — okazała się również rodzinna tradycja i rodzinna atmosfera kultu dla twórczości tego dramatopisarza. Ponadto Koźmian pierwszy w Polsce pokusił się — podobno za namową Józefa Szujskiego — o inscenizację pomijanych dotąd komedii Szekspira.

Komedii tych wystawił Koźmian w sumie dziewięć, a ciąg ich rozpoczął *Kupiec wenecki* (13 XII 1866) w przekładzie Józefa Komierowskiego i w literackim opracowaniu Józefa Szujskiego. W przedstawieniu tym, które zapoczątkowało istny festiwal Szekspirowski w teatrze krakowskim, Porcję kreowała Helena Modrzejewska. Wkrótce (24 I 1867) nastąpiła premiera komedii *Wiele hałasu o nic*, również tłumaczonej przez Komierowskiego i również w scenicznej adaptacji Szujskiego; dodajmy — w znakomitej obsadzie, gdyż Heronę grała Modrzejewska, Beatrix — Antonina Hoffmann, Don Pedra — Benda, a Claudia — Ładnowski. W tym samym roku zaprezentowano krakowskiej publiczności *Poskromienie złośnicy* (19 V 1867) pod tytułem *Ukrócenie przekory*. I w tym wypadku Koźmian posłużył się przekładem Komierowskiego, korzystając z rad i pomocy Szujskiego. W premierowym przedstawieniu Katarzyną była Antonina

Hoffmann, Biancą — Bronisława Wolska, a Petruchiem — Rapacki. Inną wersję tej komedii zaprezentowano w kilka lat później (23 XI 1872), wykorzystując przekład Władysława Sabowskiego. Antonina Hoffmann nadal znakomicie odtwarzała Katarzynę, natomiast w roli Petruchia wystąpił wówczas Bolesław Leszczyński.

*Sen nocy letniej* wszedł na scenę teatru krakowskiego po raz pierwszy 13 kwietnia 1872 roku, w tłumaczeniu Stanisława Egberta Koźmiana. Lyzandrem był wówczas Feliks Benda, a Heleną — Julia Kwiatyńska, podobna z urody do Modrzejewskiej i wyraźnie ją naśladująca w sposobie stosowania środków aktorskich, czym zyskiwała sobie wprawdzie przychylność publiczności, ale za to zdecydowaną naganę krytyków. Następną premierą (25 I 1873) stały się *Wesołe kumoszki z Windsoru*, wprowadzone na scenę pod tytułem *Wesołe kobiety windsorskie*, w przekładzie Sabowskiego, z Bendą jako Falstaffem i Leszczyńskim w roli Fentona. Muzykę do tego przedstawienia zapożyczono z suity orkiestrowej Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego skomponowanej do *Snu nocy letniej*. *Zimową powieść* przetłumaczył dla teatru krakowskiego Gustaw Ehrenberg, a muzyką uzupełnił Kazimierz Hoffman (22 XII 1877).

W premierze komedii *Jak wam się podoba* (14 II 1880) posłużył się Koźmian układem scenicznym zaproponowanym dla teatrów paryskich przez panią George Sand i tłumaczeniem Jana Zielińskiego. Celię kreowała wówczas Antonina Hoffmann, a Rozalindę — Aleksandra Lüde. Do utworu tego powrócił Koźmian w r. 1884; literackiego opracowania tekstu podjęła się wówczas Helena Modrzejewska, obejmując równocześnie rolę Rozalindy. Kolejnymi inscenizacjami komedii Szekspira były *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (17 IX 1881), w tłumaczeniu Leona Ulricha oraz *Wieczór Trzech Króli* (21 XII 1884) przełożony również przez Ulricha i w scenicznym układzie Modrzejewskiej, która zagrała wówczas Violę. W przedstawieniu tym charakterystyczne role Czkawki i Chudogęby kreowali Mieczysław Frenkiel i Ludwik Solski.

W repertuarze krakowskim tamtych czasów nie zabrakło również Szekspirowskich tragedii. Było ich także dziewięć, a serię przedstawień zapoczątkował *Hamlet* (20 XI 1867) w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego i w literackim opracowaniu Wincentego Rapackiego, który wystąpił równocześnie w roli tytułowej; Ofelią była wówczas Modrzejewska, Królową — Antonina Hoffmann, a Klaudiuszem — Wolski. Dwie kolejne premiery tragedii Szekspira odbyły się w oparciu o inscenizacje wiedeńskiego teatru nadwornego. *Życie i śmierć Ryszarda III* wystawiono (28 III 1868) w tłumaczeniu Józefa Szujskiego z Rapackim w roli Ryszarda, a *Romea*

Helena Modrzejewska w roli Ofelii w *Hamlecie* Szekspira

*i Julię* (11 VII 1868) w różnych przekładach (scena balkonowa tłumaczona przez Mickiewicza) z Modrzejewską i Ładnowskim w rolach tytułowych. Para tych znakomitych aktorów uświetniła również premierę *Otella* (27 II 1869); Ładnowski w roli tytułowej, a Modrzejewska w roli Desdemony przyciągali do teatru tłumy widzów, chłonących Szekspirowskie strofy, spolszczone przez Paszkowskiego.

Wcześniej wystawił Koźmian *Króla Leara* (9 I 1869) w tłumaczeniu swego krewniaka, Stanisława Egberta Koźmiana, z Rapackim — Learem i Modrzejewską — Kordelią. Zmienne koleje na scenie krakowskiej przechodził *Makbet* Szekspira. Posłużono się przekładem Andrzeja Edwarda Koźmiana, ale początkowo (13 VII 1869) zaprezentowane zostały tylko fragmenty drugiego aktu tragedii w interpretacji Bolesława Ładnowskiego i Anieli Aszpergerowej. Pełny tekst *Makbeta* doczekał się wystawienia w kilka miesięcy później (11 XII 1869). Ładnowski grał wówczas Makbeta, a Lady Makbet odtwarzała Antonina Hoffmann. Kolejną premierą Szekspirowską był *Król Jan* (31 VII 1869) w tłumaczeniu Stanisława Egberta Koźmiana. Tytułową rolę kreował Rapacki, rolę Konstancji zaś — Anto-

nina Hoffmann. *Król Ryszard II* również ukazał się (10 VI 1871) w przekładzie Stanisława Egberta Koźmiana; w tytułowej roli wystąpił Ładnowski, a w roli Królowej — A. Hoffmann. Wreszcie wystawiono *Koriolana* w tłumaczeniu Paszkowskiego (5 II 1881), w układzie scenicznym Ładnowskiego, z Antoniną Hoffmann w roli Wolumni i Żelazowskim jako Koriolanem.

A zatem na przestrzeni osiemnastu lat — osiemnaście utworów Szekspira, w sumie — ponad sto przedstawień, istny więc i nieustannie ponawiany przegląd scenicznej twórczości Szekspira, przyjmowanej zresztą przez publiczność w sposób wyraźnie zróżnicowany.

Największej liczby przedstawień, bo aż szesnastu, doczekał się *Otello*, z kolei *Kupiec wenecki* powtórzony trzynastokrotnie i *Hamlet* — dwunastokrotnie. W ciągu ośmiu przedstawień publiczność krakowska wzruszała się tragicznymi losami Romea i Julii. *Wesołe kumoszki z Windsoru* wypełniły siedem wieczorów, a *Sen nocy letniej* — sześć. Pięciokrotnie wystawiono *Wiele hałasu o nic*, *Jak wam się podoba* i *Poskromienie złośnicy*, a czterokrotnie *Makbeta* oraz *Życie i śmierć Ryszarda III*. Tragedie *Król Jan* i *Król Lear* oraz komedia *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* osiągnęły po trzy przedstawienia. Dwukrotnie ukazały się na scenie *Zimowa powieść*, *Wieczór Trzech Króli* i *Koriolan*. Żywot sceniczny *Króla Ryszarda II* ograniczył się do jednego, premierowego spektaklu.

Jak wspomnieliśmy już, owo szczególne umiłowanie przez Koźmiana twórczości Szekspira mogło wynikać po części z rodzinnych tradycji, ale tylko po części. Bezsprzecznym faktem jest, że właśnie Koźmian do swego dorobku teatralnego zdołał włączyć największą, w ciągu XIX stulecia, ilość Szekspirowskich premier na scenach polskich, i to — dodajmy — premier opartych na tekstach przełożonych wprost z oryginałów. Musiał to być zatem świadomy i konsekwentnie realizowany program wprowadzenia oryginalnego angielskiego pisarza do polskiego teatru. W ocenie ponadczasowych i nieprzemijających wartości dzieł Szekspira przerastał Koźmian własne pokolenie, a wypowiedzi jego o tym twórcy, w porównaniu z głosami współczesnych krytyków, zwłaszcza warszawskich, muszą zalśnić „niespodziewanym blaskiem" i zachwycić „bystrością i głębokością ujęcia" [27].

Koźmian był prawdziwym znawcą i miłośnikiem Szekspira, jego tragedii, a zwłaszcza komedii. „Główną jej pięknością [...] jest ciągła akcja psychologiczna; to co się dzieje w sercach i w duszy osób działających, nie zaś sceniczne zawikłania stanowią jej prawdziwą, a tak uroczą treść" [28] — słowa te dotyczyły wprawdzie tylko komedii *Wiele hałasu o nic*, ale odnieść

je można równie dobrze i do innych dzieł scenicznych Szekspira, w których owe treści ogólnoludzkie, ludzkie uczucia i ludzkie odczucia odgrywają rolę zasadniczą.

Wielki repertuar światowy w teatrze Koźmiana uzupełniały m.in. tragedie Schillera i Goethego. Jak wspominaliśmy już, Schillerowskim *Don Carlosem* zapoczątkował Koźmian w styczniu 1866 roku swą działalność na stanowisku kierownika artystycznego. W ślad za tą premierą poszło następnych osiem inscenizacji.

Cykl ten zaczęła *Intryga i miłość* z Antoniną Hoffmann jako Lady Milford. Rolę Luizy powierzył Koźmian Modrzejewskiej, gdy ta jednak odmówiła występu, tłumacząc, że czas na przygotowanie roli jest zbyt krótki, w premierowym przedstawieniu (3 V 1866) Luizę kreowała Bronisława Wolska. Z czasem jednak rolę tę objęła Modrzejewska, a po jej wyjeździe z Krakowa w kolejnych wznowieniach tragedii udział brała m.in. Teofila Nowakowska.

W nowym sezonie przygotował Koźmian trzy tragedie Schillera: *Zbójców* w tłumaczeniu Jana Nepomucena Kamińskiego (11 XI 1866) z Modrzejewską (Amalia), Bendą (Karol Moor) i Rapackim (Franciszek Moor), *Marię Stuart* (12 I 1867), którą po mistrzowsku zagrała Modrzejewska, oraz *Wilhelma Tella* (23 III 1867) z Bendą w roli tytułowej. Następnie przyszła kolej na *Fiesca* (14 XI 1867), również z Bendą w roli tytułowej, z Modrzejewską (Eleonora) i A. Hoffmann (Julia), oraz na *Śmierć Wallensteina* (11 I 1872). Do spektaklu, w którym Wallensteina grał Rychter, przygotowano nowe kostiumy.

Wcześnie (13 VII 1869) Koźmian pokusił się o inscenizację poematu Schillera *Pieśń o dzwonie* w znakomitym przekładzie Jana Nepomucena Kamińskiego. Były to żywe obrazy w układzie Lecha Nowakowskiego, uzupełnione recytacjami Władysława Wolskiego, Wincentego Rapackiego i Teofili Nowakowskiej, na tle muzyki skomponowanej przez Kazimierza Hoffmana.

Ostatnią pozycją Schillera na scenie krakowskiej była niedokończona jego tragedia *Dymitr Samozwaniec* (z uzupełnieniami Heinricha Laubego), którą Koźmian wystawił (10 V 1880) w nowej oprawie plastycznej z Romanem Żelazowskim w roli tytułowej i Aleksandrą Lüde w roli Maryny.

Na scenie krakowskiej odbyły się polskie prapremiery dwóch tragedii Goethego. Pierwsza z nich to *Egmont* (14 XII 1867) w adaptacji Fryderyka Schillera i w tłumaczeniu Aurelego Urbańskiego, z kreacjami Bendy (Egmont) i Modrzejewskiej (Klara). Tło muzyczne stanowiły fragmenty uwertury Beethovena. Drugą prapremierą (13 II 1869) był *Faust*, przetłu-

maczony przez Aleksandra Krajewskiego, w układzie scenicznym zaproponowanym przez Emiliana Konarskiego i z muzyką skomponowaną specjalnie przez Kazimierza Hoffmana. Tytułową rolę grał Bolesław Ładnowski, Mefistofelesa — Lech Nowakowski, a Małgorzatę — Helena Modrzejewska. Ponadto wystawił jeszcze Koźmian *Claviga* (4 II 1871) w przekładzie Ludwika Powidaja, z Bendą (Clavigo) i Antoniną Hoffmann (Maria).

Zaprezentowano również tragedię Lessinga *Emilia Galotti* (19 II 1878) z Michaliną Siennicką w roli tytułowej.

Do repertuaru wprowadził Koźmian także utwory Wiktora Hugo. Pierwszym z nich był *Hernani* (30 V 1866) w tłumaczeniu Apollona Nałęcz-Korzeniowskiego, z Bendą w roli tytułowej i Modrzejewską jako Donią Sol. *Angelo Malipieri* pokazany został w przekładzie Hilarego Meciszewskiego (17 VII 1869), przy czym tytułową rolę również kreował Benda. W niespełna rok później wybitnym osiągnięciem Antoniny Hoffmann stała się Maria Tudor (1 V 1870). Kwiatyńska była w kilka lat potem Lukrecją Borgia (18 III 1876), a Roman Żelazowski Ruy Blasem (16 X 1880); w przedstawieniu tym wykorzystano przekład Władysława Ludwika Anczyca. Wcześniej (4 XII 1866) Benda kreował rolę Franciszka I w utworze *Król się bawi*.

Przedstawił również Koźmian w swym teatrze sceniczne adaptacje powieści Hugo *Człowiek śmiechu* i *Nędznicy*. W obu przypadkach tekst polski został podany w tłumaczeniu i układzie Wincentego Rapackiego.

Zaledwie dwukrotnie sięgnął Koźmian do tragedii Racine'a, i to podobno za usilną namową Antoniny Hoffmann, wyłącznie zresztą z myślą o jej możliwościach aktorskich. Premierę *Fedry* z tą artystką w roli tytułowej (8 II 1873) poprzedziły żmudne przygotowania w ciągu aż czternastu prób. Koźmian posłużył się dawnym przekładem Ludwika Osińskiego. Drugą tragedią Racine'a była *Andromaka* (7 XI 1874), wystawiona w tłumaczeniu Franciszka Morawskiego, z A. Hoffmann w roli Hermiony.

Klasykę światową w repertuarze teatru Koźmiana reprezentowały też komedie Moliera, Beaumarchais'go i Musseta. Twórczość tych autorów — tak odmiennych i działających w różnych epokach — Koźmian wysoko cenił. W ich dziełach widział bowiem nie tylko idealne wprost wzorce scenicznej budowy utworów komediowych, ale również walory treściowe, niepospolitą lekkość, nieodparty wdzięk i wiele innych zalet, decydujących o ich nieprzemijającej wartości.

Na początek Molier. Wystawił Koźmian sześć jego komedii, z których

*Skąpiec* — w tłumaczeniu Józefa Narzymskiego i z Wincentym Rapackim w roli Harpagona — był pierwszy (27 V 1871) i zyskał szczególną przychylność widzów, osiągając sporą liczbę powtórzeń. Z kolei szły komedie: *Lekarz mimo woli* (9 III 1872) w tłumaczeniu Leopolda Winklera i *Świętoszek* (6 IV 1872) w przekładzie Klemensa Podwysockiego, z Józefem Rychterem w roli tytułowej. Następnie wprowadził Koźmian *Mieszczanina szlachcicem* pod tytułem *Mieszczanin spanoszony*, w tłumaczeniu Ignacego Kliszewskiego (6 VIII 1881), oraz *Jerzego Dandin*, w przekładzie Jana Zielińskiego (25 III 1882) i ze specjalnie przygotowanymi, nowymi kostiumami. Nie zyskał uznania krakowskiej publiczności Molierowski *Don Juan* w przekładzie Karola Pieńkowskiego (24 VII 1873); w roli Sganarela gościnnie wystąpił wówczas Stanisław Dobrzański.

Z różną reakcją widzów przyjęty został w tych czasach na scenie krakowskiej Beaumarchais. *Wesele Figara* przetłumaczone specjalnie przez Stanisława Koźmiana i urozmaicone muzyką Kazimierza Hoffmana (26 XI 1870), z Bendą w roli Figara i Antoniną Hoffmann jako Zuzanną, osiągnęło wiele powtórzeń. Dramat *Matka występna* przełożony przez Narzymskiego (22 X 1872), z Bolesławem Leszczyńskim w roli Almawiwy, ukazał się na scenie dwukrotnie, *Cyrulik sewilski* zaś (9 XII 1871), również z Bendą w roli Figara (tekst tłumaczony przez Władysława Olendzkiego), sceniczny żywot w teatrze Koźmiana zakończył na premierowym wieczorze.

Wreszcie komedie Alfreda Musseta, tego — tak bardzo — cenionego przez Koźmiana autora. Do repertuaru weszło sześć utworów różnie przyjmowanych przez krakowską publiczność. Najlepiej przyjęto *Przez zazdrość* (6 III 1866) z Modrzejewską w roli Marii — w sumie sześć przedstawień. *Kaprys* (9 XI 1872) i *Ostrożnie z ogniem* (tłumaczył Włodzimierz Sabowski) z Rychterem w roli Barona, Ładnowskim — Perdicanem i Antoniną Hoffmann w roli Kamili (25 I 1872) wystawiono czterokrotnie. Nikłość powodzenia tego ostatniego utworu wywołać musiała u Koźmiana szczególne rozczarowanie. „Prostotą zawikłań, oszczędnością zewnętrznych wypadków, obfitością i siłą wewnętrznych motywów, jednością nie tylko akcji, ale także przedmiotu" utwór ten — według słów Koźmiana — „przypomina [...] grecki klasycyzm, naturą zaś uczuć w grę wprowadzonych jest on w najwyższym stopniu dramatem współczesnym". I dalej, jakby chcąc uprzedzić oziębłość widza, Koźmian w swym znakomitym — literackim i scenicznym — rozbiorze dodaje: „Forma wykwintna, obrazowość i poetyczność, gorączka w słowach, ogień na ustach, niezwykłość pomysłów i podniosłość uczuć nadają temu dramatowi niewypowiedziany

urok — lecz czynią go zarazem nieprzystępnym dla wszelkiego rodzaju profanów" [29].

*Nie trzeba się zarzekać*, której to sztuce tłumacz, Sabowski, nadał tytuł *Nie zarzekaj się* (27 XI 1873), *Bettina* (24 IV 1875) ze świetną kreacją Antoniny Hoffmann, i *Karmozyna* (29 X 1881) — oto pozostałe pozycje Mussetowskiego dorobku, wprowadzone do repertuaru przez Koźmiana. Ich siły oddziaływania na ówczesną publiczność starczyło w każdym przypadku zaledwie na premierę i jedno powtórzenie.

Ze współczesnego repertuaru europejskiego wystawiał Koźmian głównie utwory francuskie. Już w pierwszej swej wypowiedzi na temat programu artystycznego oświadczył, że w teatrze jego „znaczne zajmą miejsce" owe „dobre, wyższe komedie francuskie, tak dawne, jak nowe". Zwracając się wprost do aktorów Koźmian apelował, aby utwory te „grać [...] z swobodą i naturalnością, które wszystkie narody w tak wysokim stopniu podziwiają w artystach francuskich" [30].

Pozornie zatem wydawać by się mogło, że Koźmian był szczególnym wielbicielem współczesnej komedii francuskiej, pod którym to określeniem rozumieć należy zarówno utwory komediowe, jak i długi szereg tak powszechnie dominujących w teatralnych repertuarach „sztuk". Idąc za wnikliwą analizą Jerzego Gota zauważyć trzeba, że Koźmian cenił wprawdzie walory sceniczne współczesnej „komedii" francuskiej, jej uroki jednak „nie przesłaniały mu rzeczywistej wartości i znaczenia tych utworów". Słusznie stwierdził Got, iż właściwie „zakrawa na paradoks" bezsporny fakt, że tenże sam Koźmian „ostro i trafnie zarazem osądził dramat Drugiego Cesarstwa", przepowiadając twórczości tej nietrwałość i „doszczętne zapomnienie" [31]. Inna rzecz, że właśnie sceniczność współczesnej „komedii" francuskiej, umiejętność prowadzenia intrygi i budowania ról, a także tematyka bliska ówczesnemu widzowi, wywodzącemu się — cokolwiek byśmy powiedzieli — głównie z kręgów kształtującego się właśnie drobnomieszczaństwa, przyciągała widzów, którzy chodzili do teatru tłumnie i na sztuki, i dla kreacji aktorskich. Dla aktorów bowiem ten repertuar stawał się doskonałą okazją do ujawnienia ich szerokich możliwości, co w konsekwencji przyczyniło się do narodzin tzw. „epoki gwiazd". Że sprawy te w teatrze Koźmiana ukształtowały się w nieco odmienny sposób, to już rzecz jego osobistego — dodajmy specyficznego — podejścia do roli aktora w sztuce teatru, do sposobów i metod indywidualnej i zespołowej gry aktorskiej. O tym jednak na innym miejscu będzie mowa, tutaj sygnalizujemy jedynie samo zagadnienie, aby niejako usprawiedliwić Koźmiana z faktu, że na scenie jego znalazło się tak wiele pozycji z francuskiego

repertuaru współczesnego, na przekór własnym jego sądom o istotnej wartości tych sztuk.

Spośród licznych autorów wymieńmy tylko kilku — w porządku alfabetycznym:

Emile Augier; Koźmian wprowadził na deski swego teatru dziesięć jego utworów, wśród których największą ilość powtórzeń i wznowień osiągnęły komedie: *Zięć pana Poirier*, *Bezczelni*, *Syn Giboyera*, którego specjalnie przełożył dla teatru krakowskiego, *Rodzina Fourchambault* i *Dziedzictwo*.

Dalej Alexandre Dumas (syn) reprezentowany dwunastoma utworami, z których największą popularność zyskały *Pojęcia pani Aubray*, *Przyjaciel kobiet*, *Dama kameliowa*, *Półświatek* i *Księżna Jerzowa*. Pomimo mistrzostwa formy Koźmian wyraźnie dostrzegał wszystkie słabości dramaturgicznego warsztatu Dumasa i przewidywał, że twórczość jego musi pójść w zapomnienie, gdyż nie ma w niej „istotnych przekonań, nie ma nawet poszukiwania istotnego prawdy, jest okłamanie [...] obałamucenie widza" przeprowadzone zręcznie i umiejętnie [32].

Dramatopisarstwo Octave'a Feuillet przedstawione zostało krakowskiej publiczności za pośrednictwem piętnastu utworów, z których powtarzano najczęściej *Miłość i dyplomację*, *Montjoye*, *Dalilę*, *Miłość ubogiego studenta*, *Dwa światy* i *Akrobatę*.

Ponad dwadzieścia utworów Eugène Labiche'a ściągało do gmachu przy placu Szczepańskim tłumy widzów, które bawiły się i oklaskiwały swych ulubionych aktorów w komedii *Uściskajmy się*, w *Bańkach mydlanych*, *Gramatyce*, *Samolubach*, *Kapeluszu słomkowym* czy w *Polowaniu na zięciów*.

Do najbardziej popularnych autorów tej grupy należał Victorien Sardou, którego dwadzieścia siedem utworów wprowadził Koźmian do repertuaru. *Ćwiartka papieru*, *Rodzina Benoiton*, *Nasi najserdeczniejsi*, *Poczciwi wieśniacy*, *Starzy kawalerowie*, *Motylomania*, *Safanduły*, *Mieszczanie na prowincji*, *Rozwiedźmy się*, *Odette* i *Fedora* — zajęły wiele wieczorów teatralnych.

Z utworami Sardou wiąże się szczególne wydarzenie w dziejach krakowskiej dyrekcji Stanisława Koźmiana. Wprowadzenie na scenę *Rabagasa* (15 IV 1873) i *Stryja Sama* (6 V 1875), a także — dodajmy przy tej okazji — *Rycerzy* Arystofanesa (17 V 1873) w tłumaczeniu Józefa Szujskiego, utworów godzących w liberałów i demokratów, wywołało oburzenie w Krakowie i ściągnęło na Koźmiana potępienie wraz z zarzutami uprawiania teatru politycznie tendencyjnego. Ile w tym było rzeczywistej polityki, a ile po prostu chęci zapoznania widzów z nowościami światowego

repertuaru i osiągnięciami klasyki światowej — trudno powiedzieć. Fakt jednak pozostanie faktem, a krytyka — krytyką.

Poza tymi utworami zgrupowanymi w porządku alfabetycznym nazwisk ich autorów, wymienić jeszcze wypada dramat, który zdobył sobie popularność na wielu scenach europejskich nie tyle dla swych walorów literackich, ile po prostu z uwagi na dobre role. Mowa tu o utworze Meilhaca i Halévy'ego *Frou-Frou*, w którym kolejno Antonina Hoffmann, Helena Modrzejewska i Maria Deryng stwarzały tak odmienne kreacje w roli Gilberty.

Wspomnieć wreszcie trzeba o repertuarze rosyjskim w teatrze Koźmiana, sięgając chociażby tylko do kilku przykładów. Szczególną popularnością cieszył się *Rewizor petersburski* Mikołaja Gogola (3 IV 1869), wielokrotnie powtarzany i wznawiany. W premierowym przedstawieniu Horodniczym był Benda, a Chlestakowem — Ładnowski. Aleksego Tołstoja reprezentowały dwie tragedie: *Śmierć Iwana Groźnego* (25 IV 1874) z Rychterem w roli tytułowej i *Car Fiodor Iwanowicz* (1 X 1881) z Żelazowskim. Oba utwory przetłumaczył dla sceny krakowskiej Józef Narzymski. Wreszcie wymienić należy *Wesele Kreczyńskiego* Suchowo-Kobylina (22 VI 1878) w tłumaczeniu Ludwika Kozłowskiego.

## 8. Opera i operetka

Początki odnowy w tej dziedzinie życia teatralnego również łączą się z objęciem dyrekcji przez Adama Skorupkę, który wespół ze Stanisławem Dunieckim postanowił ożywić repertuar pozycjami muzycznymi. Kierował się w tej mierze nie tylko względami artystycznymi, ale także — w pewnym sensie — patriotycznymi, aż po rok bowiem 1873 pojawiały się w Krakowie imprezy muzyczne (głównie operetki Offenbacha, Suppégo i Millöckera) w wykonaniu śpiewaków niemieckich. Polskie przedstawienia miały stać się zatem przeciwwagą i ostateczną rozprawą z pozostałościami dawnego teatru niemieckiego.

Początki były trudne. Brakowało solistów, których zastępować musieli artyści dramatyczni. Nie było oddzielnej orkiestry teatralnej i teatralnego chóru, uciekano się więc do pomocy kapeli wojskowej i amatorów. Dopiero jesienią r. 1866 — bezsprzecznie z inicjatywy Stanisława Koźmiana — zaczęto zabiegać o solistów i formować własny chór, przy teatrze uruchomiono zaś bezpłatną szkołę śpiewu.

Wysiłki te uwieńczone zostały pomyślnymi rezultatami, których wyra-

zem była krakowska premiera Moniuszkowskiej *Halki* (29 XI 1866), w okresie rządów Koźmiana wielokrotnie powtarzanej i wznawianej. Na szóstym przedstawieniu (29 XII 1866) obecny był sam kompozytor, owacyjnie witany przez publiczność.

Choć *Halka* nie była pierwszym spektaklem muzycznym w teatrze Skorupki i Koźmiana, to jednak na pewno była pierwszym od wielu lat muzycznym wydarzeniem w Krakowie, tym bardziej wymownym, że premiera jej wypadła dokładnie w trzydziestą szóstą rocznicę wybuchu powstania listopadowego. W premierowej obsadzie partię tytułową śpiewała Maria Gruszczyńska, do niedawna primadonna opery warszawskiej (z czasem w partii tej występowały Kaliksta Ćwiklińska i Stefania Wierzbicka); Jontka śpiewał Józef Sochaczewski, obdarzony silnym głosem amator, a Janusza — zaproszony specjalnie do tej roli baryton, Stanisław Niedzielski, który pojawił się właśnie w Krakowie po kilkuletnich studiach wokalnych w Wiedniu i po występach w Grazu.

Baletem kierował uzdolniony komik i aktor charakterystyczny, Albert Eker, z czasem główny reżyser krakowskiej operetki, która w następnych sezonach zaczęła wyraźnie dominować w muzycznym repertuarze, aż do czasu kiedy nawet i ten rodzaj utworów przestał już wpływać na poprawę frekwencji w teatrze. Przyczyniło się to ostatecznie do zlikwidowania odrębnego działu muzycznego w teatrze krakowskim w pierwszych miesiącach roku 1878.

Pobieżny przegląd repertuaru ograniczamy w tym miejscu jedynie do tych pozycji, które w teatrze Koźmianowskim wystawiono wyłącznie jego własnymi siłami, z pominięciem gościnnych występów obcych zespołów.

Jak wspomnieliśmy, z repertuarem muzycznym wiązał Koźmian szczególne nadzieje, widział w nim bowiem nie tylko — właściwą i zgodną z własnymi założeniami programowymi — rozrywkę, ale także „środek, który pozwala dramatowi i komedii odpocząć i dobrze wystudiować nowe sztuki" [33]. To że dla realizacji tak pomyślanych celów nie starczało z czasem możliwości „muzycznych" i że trzeba było osiągać ów „oddech i odpoczynek" za pomocą miernych utworów dramatycznych, obniżających ogólną linię repertuarową — należy już do innej sfery zagadnień.

Szukając dla swej publiczności rozrywki poprzez muzykę, sięgał Koźmian do pozycji dawniejszych i nowszych, polskich i obcych.

Na początek klasyczne pozycje repertuaru polskiego.

*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego (22 VII 1877) nie zdołał już zwabić do teatru większej liczby widzów, skończyło się zatem na premierowym przedsta-

wieniu, w przeciwieństwie do *Zabobonu* Jana Nepomucena Kamińskiego i Karola Kurpińskiego (21 I 1866), który to spektakl, wielokrotnie powtarzany, cieszył się nie słabnącym powodzeniem, podobnie zresztą jak i *Skalbmierzanki* Kamińskiego z muzyką Józefa Baschny'ego (18 III 1866). Ze średnim aplauzem przyjęto dawną operę Kurpińskiego *Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie* (21 VIII 1869), sukcesem niezaprzeczalnym stały się *Wiśliczanki* (21 XII 1873) Józefa Elsnera (znane również pod tytułem *Król Łokietek*), w czym główną zasługę przypisać należy uzdolnieniom Kaliksty Ćwiklińskiej, która wcześniej debiutowała w operetce Kazimierza Hoffmana *Żaki* (10 XI 1870) i — dzięki swym walorom głosowym oraz warunkom zewnętrznym — stała się rychło prawdziwą ulubienicą krakowskiej publiczności. Warto przy okazji zaznaczyć, że Hoffman — od początku dyrekcji Koźmiana aż po rok 1878 — wspierał teatr krakowski nie tylko swoim kierownictwem muzycznym czy muzycznymi ilustracjami, stanowiącymi tło dla wielu polskich i obcych utworów dramatycznych, ale także własnymi operetkami i operami. Bez przesady można zatem powiedzieć, że właśnie Hoffman stał się „nadwornym" kompozytorem Koźmiana, w takim — co najmniej — stopniu, w jakim rolę tę pełnił Stanisław Duniecki przy Adamie Skorupce.

Z twórczości Dunieckiego w repertuarze teatru krakowskiego znalazła się m.in. opera komiczna *Pokusa* (24 IV 1866), w której Modrzejewska grała i śpiewała rolę Heleny, oraz wymieniona już opera *Paziowie królowej Marysieńki* (premiera w teatrze Skorupki 17 X 1865, utwór wznawiany i powtarzany w latach następnych), w której początkowo również wystąpiła Modrzejewska, śpiewając tym razem męską partię Stefana.

Z utworów Stanisława Moniuszki, poza *Halką*, dwukrotnie wystawiono *Verbum nobile* (premiera 18 I 1867) oraz wspomniane już *Widma*. Zaprezentowano również fragmenty *Jawnuty* w wykonaniu Stefana Wołoszki, przy okazji premiery „ludowej" komedii Władysława Ludwika Anczyca *Flisacy* (17 VIII 1875).

Operetkę obcą reprezentowali: Charles Lecocq, Franz Suppé, a przede wszystkim Offenbach, którego osiemnaście utworów weszło na trwałe do repertuaru sceny krakowskiej pod dyrekcją Koźmiana, wśród nich zaś tak popularne utwory, jak *Piękna Helena* (22 V 1872), *Życie paryskie* (17 XII 1872), *Orfeusz w piekle* (28 VI 1873), *Wielka księżna Gerolstein* (11 IV 1874) czy *Perichola* (16 XII 1876). Warto dodać, że w premierze mniej znanego dzieła Offenbacha *Piękne Georgianki* (26 II 1876) zapoczątkował swe występy w Krakowie znakomity z czasem gwiazdor scen warszawskich — Rufin Morozowicz.

Wśród sześciu operetek Suppégo publiczność krakowska ujrzała *Piękną Galatęę* i *Lekką kawalerię*, a twórczość Lecocqa reprezentowały m.in. *Córka pani Angôt* i *Giroflé-Girofla* (18 XII 1875) z Kalikstą Ćwiklińską w podwójnej roli tytułowej.

Wprowadzono również operetki Johanna Straussa: *Indygo* (15 VII 1876) z Ćwiklińską i Morozowiczem oraz *Zemstę nietoperza* (23 I 1878) z Wierzbicką i Ignatowskim.

Wśród pozycji lżejszego repertuaru w teatrze Koźmiana znalazły się także ograne już wielokrotnie i znane krakowskiej publiczności wodewile proweniencji niemieckiej, ściągające niezmiennie tłumy widzów. Za przykład niech posłużą dwa utwory: *Gałganduch* Jana Nepomucena Nestroya z muzyką Adolfa Müllera oraz *Robert i Bertrand* według niemieckiej adaptacji Gustawa Raedera, przerobiony dla sceny krakowskiej przez Władysława Ludwika Anczyca i wzbogacony muzyką Kazimierza Hoffmana.

Opera w teatrze Koźmiana zajmowała dość poślednie miejsce, co było miarą nie tyle braku osobistych zainteresowań dyrektora sceny krakowskiej, ile wynikiem jej ówczesnych możliwości realizatorskich.

Z dawniejszych pozycji światowego repertuaru wprowadził jednak Koźmian kilka doskonałych zarówno ze względu na partyturę, jak i wykonanie. Zaczęło się od *Wolnego strzelca* (9 II 1867) z Gruszczyńską w partii Agaty i od *Precjozy* (18 VII 1969), w której tytułową rolę grała i śpiewała Modrzejewska. Obie te opery Karola Marii Webera ściągały do teatru tłumy widzów. Triumfy na scenie Koźmiana — podobnie jak i w czasach jego poprzedników — odnosiły opery Gaetano Donizettiego *Maria — córka pułku* (13 XII 1871) i *Napój miłosny* (11 IV 1876), w których czołowe partie śpiewała Kaliksta Ćwiklińska. Wcześniej — bo jeszcze w czasach Skorupki — weszła na scenę krakowską *Marta* Fryderyka Flotowa z kreacją Honoraty Majeranowskiej w roli Lady Harriet (21 XII 1865), Majeranowska śpiewała również później partię Leonory (obok Ćwiklińskiej — Azuceny) w krakowskiej premierze *Trubadura* Giuseppe Verdiego (25 VI 1874).

I to właściwie prawie wszystko, jeśli idzie o pełnospektaklowe wieczory operowe w Koźmianowskim teatrze. Należały jednak niemalże do zwyczaju wstawki muzyczne przy okazji innych przedstawień. Spośród nich wymieńmy choć fragmenty *Fausta* Charles Gounoda w wykonaniu Wandy Miller-Czechowskiej, które uzupełniły przedstawienie komedii Fourniera *Aktorka* (6 VI 1875). W kilka lat później primadonna opery londyńskiej, Emilia Chiomi, śpiewała arie z *Fausta* i z *Łucji z Lammermooru*

Donizettiego po zakończeniu komedii Jana Aleksandra Fredry *Kalosze* (2 I 1878), a w dniu następnym przy okazji wznowienia komedii Mélesville'a *Trefniś* zaprezentowała krakowskim melomanom celniejsze fragmenty *Traviaty* Verdiego.

W roku 1883 wystąpiła na scenie krakowskiej światowej już wówczas sławy polska śpiewaczka Józefina Reszke, uświetniając swym udziałem uroczyście obchodzoną przez teatr rocznicę odsieczy wiedeńskiej.

Koźmian, atakowany często przez krytykę prasową za łamanie programowej linii repertuarowej — widząc zarówno jej złe, jak i dobre strony — bronił się następującymi argumentami:

Co się tyczy repertoiru krakowskiego, to nie myślimy o niego staczać polemiki, bo zbyt on jest bogaty, zbyt widoczny (od niejakiego czasu wszystkie sceny polskie poszły za przykładem danym u nas, układając własne repertoiry), abyśmy czuli potrzebę bronienia go. Powiemy więc tylko, że i my nie uważamy *Pięknej Heleny*, *Życia paryskiego* i *Sinobrodego* za ozdoby repertoiru. Przede wszystkim, gdy idzie o repertoir, oddzielić musimy dramat i komedię od operetki. Operetkę zaś tak dyrekcja, jak i my uważamy za rodzaj subwencji, za „konieczność kasową", a także — jak powiedzieliśmy to już wcześniej — za „środek", który pozwala dramatowi i komedii odpocząć i dobrze wystudiować nowe sztuki [84].

Słowa te były uzasadnieniem wyboru repertuaru, próbą odparcia ataków i usprawiedliwieniem odstępstwa od założeń programowych. Usprawiedliwieniem chyba — dodajmy — nie nazbyt potrzebnym, bo przecież wśród wykonawców owego „lżejszego repertoiru" miał Koźmian artystów tej miary, co Honorata Majeranowska, Kaliksta Ćwiklińska, Rufin Morozowicz czy Julian Zakrzewski, a zatem talenty, które zarówno możliwościami głosowymi, jak i aktorskimi dawały pełną gwarancję wysokiego poziomu artystycznego kolejnych premier muzycznych.

Warto na koniec wspomnieć o okolicznościowych wieczorach teatralnych, które w okresie dyrekcji Koźmiana nie należały do rzadkości. Uroczyście obchodzono kolejne rocznice zgonu Aleksandra Fredry, czczono pamięć Stanisława Moniuszki, świętowano jubileusz Józefa Ignacego Kraszewskiego, wiele zaś przedstawień powiązano z oddaniem hołdu geniuszowi Adama Mickiewicza, o czym była już mowa wyżej.

Z innych okolicznościowych imprez przypomnijmy chociażby cykl uroczystych przedstawień związanych z obchodami dwóchsetnej rocznicy odsieczy Wiednia. Zapoczątkowany on został 11 września 1883 roku premierą obrazów dramatycznych Władysława Ludwika Anczyca (z muzyką Kazimierza Hoffmana) *Jan III pod Wiedniem*. W roli tytułowej wystąpił Bolesław Leszczyński, Marię Kazimierę grała Antonina Hoffmann, a Kara Mustafę — Władysław Werner. Spektakl rozpoczął się *Polonezem jubi-*

*leuszowym* Adama Wrońskiego, zakończył się zaś odśpiewaniem *Te Deum*, kompozycji Władysława Żeleńskiego. Przedstawienie sztuki w dniu następnym otwarto *Kantatą jubileuszową* Żeleńskiego; 13 września 1883 roku wieczorem pokazano tylko ostatnią część utworu uzupełnioną koncertem z udziałem Józefiny Reszke oraz żywymi obrazami.

Szczególnie charakterystyczny był fakt, że Koźmian — ugodowy przecież polityk wobec zaborcy austriackiego — wszelkiego rodzaju uroczystości państwowe czy dynastyczne, a także krakowskie wizyty członków rodziny panującej czcił w swoim teatrze galowymi wprawdzie przedstawieniami, zawsze jednak wypełnianymi dorobkiem autorów polskich, m.in. Fredry, Anczyca, Bałuckiego i Staszczyka.

## 9. Reżyseria i współpraca z aktorami

Jeżeli mowa o teatrze Koźmiana, a raczej o epoce Koźmianowskiej w dziejach krakowskiego teatru, to nie należy zapominać — niezależnie od osobistego wkładu dyrektora — że współtwórcami jego artystycznych sukcesów byli — kierowani jego reżyserską ręką oraz intuicją — znakomici aktorzy.

Panowała właśnie — tak bardzo znamienna i dla europejskiego, i dla polskiego teatru — epoka gwiazd. Tam gdzie zabrakło właściwego steru, gwiazdy górowały nad całością przedstawienia, stawały się głównym, a czasem jedynym magnesem przyciągającym widza, przyćmiewały całą resztę.

W teatrze Koźmiana nie brakło gwiazd. Przeciwnie — błyszczały pełnym blaskiem swych talentów, ale nie tylko one wabiły widzów, lecz także owa całość teatralnego spektaklu, która stawała się często nadrzędną wykładnią artystycznych zamierzeń kierownika sceny.

Teza ta nie odnosi się, oczywiście, do całego repertuaru, ale jedynie do tych jego pozycji, które — zgodnie z estetycznymi i literackimi upodobaniami Koźmiana — warte były trudu i rzetelnej pracy z aktorami po to, aby całość pozostała w zgodzie z intencjami reżysera. W tej żmudnej pracy sporo bywało miejsca dla indywidualnych możliwości aktorskich, ale również sporo troski o wyrównaną całość i artystyczną jednolitość przedstawienia.

W teatrze Koźmiana gwiazdy błyszczały, ale zawsze na tle równie doskonale wypracowanych szczegółów, jak szlachetny kamień we właściwej oprawie. „Właściwą oprawą" były wszystkie elementy składające się w su-

mie na ostateczny kształt sceniczny dzieła, a zatem i drugoplanowe role, i kostium czy rekwizyt, i dekoracja czy tło muzyczne spektaklu. I w tym właśnie tkwi tak diametralna odmienność czy „obcość" Koźmiana pośród współczesnych mu ludzi teatru, działających w trzech zaborach. W pracy bowiem z aktorami w pełni ujawniły się reformatorskie dążenia Koźmiana i jego nowatorstwo.

Aktorom potrafił przekazać oparte na najlepszych wzorach Komedii Francuskiej i „Burgtheatru własne poglądy na nowoczesną grę sceniczną i nowe — nie znane dotąd w polskim teatrze — metody pracy nad tekstem. Choć sam był w istocie zdecydowanym przeciwnikiem realizmu w literaturze dramatycznej, stał się twórcą krakowskiej szkoły aktorskiej, którą cechowały właśnie swoboda i realizm w geście, mimice i sposobach podawania słowa.

Koźmian-reżyser pilnie przestrzegał, aby charakteryzacja aktorów ograniczała się do niezbędnego minimum, ułatwiało to bowiem — jego zdaniem — naturalną i bardziej wyrazistą grę ludzkiej twarzy.

Kładł wreszcie szczególny nacisk na wyrównany poziom gry całego zespołu i na właściwe opracowanie scen zbiorowych. Wprowadził do teatru krakowskiego zwyczaj zespołowej analizy tekstów i ról, podczas zaś licznych prób poprzedzających premierę kreślił ogólny kierunek działania i zaznaczał ton całości, pozostawiając aktorom dużą swobodę interpretacji.

Bez gruntownego przemyślenia tekstu i bez żmudnych prac przygotowawczych nie widział Koźmian możliwości sukcesu. Lepiej w ogóle „nie dawać arcydzieł — pisał — jak lekceważyć sobie ich wystawienie", albowiem umiar i „oględność w tej mierze mniej psuje smak publiczności, jak lekkomyślna pochopność" [35]. Wynikiem tego poglądu było stwierdzenie, że o artystycznym poziomie teatru nie świadczy sam fakt wprowadzenia na scenę znakomitych utworów; „granie co tydzień nowo wystawionego arcydzieła, po dwóch lub jednej próbie", nie jest bowiem jeszcze „dowodem pomyślnego i rozkwitającego stanu teatru" [36]. Prowadzić to może — zdaniem Koźmiana — po prostu do zniechęcenia publiczności, postęp ujawni się natomiast wtedy, „gdy publiczność zapełni dziesięć lub dwanaście razy teatr na przedstawieniach *Snu nocy letniej*, *Leara* lub *Wesela Figara*, nie dla bajeczki, lecz dla gry artystów i dla inteligentnie oddanej genialnej myśli autora. Ale na to trzeba *Wesele Figara* przygotowywać przez dwa miesiące, *Leara* przez trzy, *Sen nocy letniej* przez sześć. Tak przygotowane sztuki zostaną się na zawsze w repertoarze" [37].

W praktyce teatralnej nie zawsze stać było Koźmiana na pełną realizację teoretycznych poglądów, jest jednak pewne, że wszystkie ważniej-

sze — w jego opinii — pozycje repertuarowe poprzedzane były sześcioma, dziesięcioma, a nawet — w wyjątkowych wypadkach — kilkunastoma próbami. Zdarzało się czasami i tak, że już zapowiedziane premiery odwoływano i przenoszono na późniejszy termin „dla lepszego i staranniejszego wypróbowania" (przykładem — m.in. *Pozytywni* Józefa Narzymskiego w r. 1872). Mowa tu oczywiście o tym okresie, kiedy to Koźmian — jeszcze pełen zapału i nie zniechęcony licznymi przeciwnościami, trudnościami i niepowodzeniami — sam czuwał nad sceną i bezpośrednio pracował z aktorami.

Był on zresztą żarliwym opiekunem prawdziwych talentów. Wybitnym aktorom umożliwiał systematyczny rozwój i kształcenie się, i w tych to właśnie celach ułatwiał im zagraniczne wyjazdy dla bezpośredniego zetknięcia się z tym, co działo się współcześnie na europejskich scenach. Dbał również o społeczną pozycję aktora, o podniesienie rangi zawodu aktorskiego w oczach ówczesnego społeczeństwa. Po założeniu we Lwowie w r. 1873 Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Artystów Sceny Polskiej poparł powstanie jego filii w Krakowie; patronował też Czytelni Teatru Krakowskiego, która stała się właściwie pierwszym w dziejach miasta klubem aktorskim.

W sprawach aktorskich występował na szerszym polu, wykraczając poza mury krakowskiego teatru. Wobec wielomiesięcznych nieporozumień z kierownikiem sceny lwowskiej, Janem Dobrzańskim, spowodowanych przyciąganiem do Lwowa wybitniejszych aktorów krakowskich, zawarł Koźmian 24 marca 1873 roku z lwowskim Towarzystwem Przyjaciół Sceny Narodowej i Radą Artystyczną Teatru porozumienie regulujące sprawy wzajemnego przejmowania aktorów, gościnnych występów, wspólnego wykorzystywania obu bibliotek teatralnych i organizowania konkursów dramatycznych. Możliwość rozciągnięcia tych postanowień również na sceny warszawską i poznańską stwarzała perspektywy realizacji pierwszego ogólnopolskiego układu teatralnego ponad granicami trzech zaborów.

Troszczył się wreszcie Koźmian o warunki materialnego bytu aktorów i poświęcał wiele uwagi i energii sprawie aktorskich emerytur.

## 10. Aktorzy i aktorki

W ciągu dwudziestolecia, pomiędzy rokiem 1865 a 1885, przeszło przez krakowską scenę blisko siedemset osób, wliczając w to „gwiazdy" pierw-

szej wielkości, aktorów wybitnych czy tylko „użytecznych", aktorów mniej lub bardziej utalentowanych, liczną grupę sił raczej pomocniczych, ale przecież niezbędnych, bo odtwarzających role epizodyczne, oraz artystów zapraszanych do Krakowa na gościnne występy.

Niektórzy mieli już sławę i obycie z teatrem od wielu dziesiątków lat; niektórzy właśnie w Krakowie debiutowali lub udoskonalali i „doszlifowywali" swe rzemiosło pod czujnym okiem Koźmiana, osiągając z czasem rozgłos i powszechne uznanie prasy i publiczności. Jedni związali się z krakowską sceną na krótko, drudzy pracowali tu przez wiele sezonów, inni wreszcie — choć tych było najmniej — w ogóle nie opuszczali Krakowa i pozostawali mu wierni do końca życia.

W ciągu poszczególnych sezonów ilość członków zespołu ulegała częstym zmianom i wahaniom. Bywały okresy, gdy sięgała czterdziestu, bywały też lata, gdy w zespole znajdowało się niewiele ponad dwadzieścia osób. Zależało to oczywiście od wielu czynników, w dużej mierze od aktualnych możliwości finansowych krakowskiego przedsiębiorstwa. Zdarzało się, że w pewnych okresach inne teatry (np. lwowski czy lubelski) stwarzały aktorom lepsze warunki bytu materialnego i w ten sposób odciągały poszczególne jednostki od Koźmiana. Czasami dochodziło do tych spraw zniechęcenie, wypływające z konieczności równoległego godzenia — starym teatralnym obyczajem — występów w dramacie i operetce czy wodewilu, co charakterystyczne było przede wszystkim dla okresu dyrekcji Adama Skorupki. Uszczuplały zespół przedwczesne zgony artystów wybitnych i trudnych do zastąpienia (np. Władysław Wolski, Feliks Benda, Marcelina Ekerowa i Kaliksta Ćwiklińska-Bałucka). Niekiedy powodem odpływu aktorów z teatru krakowskiego stawały się zatargi i nieporozumienia pomiędzy dyrektorem a członkami zespołu. W ten sposób odeszli w r. 1872 Henryka i Bolesław Ładnowscy, a w roku następnym doszło do wyraźnego kryzysu w muzycznym członie teatru (usunięcie Juliana Zakrzewskiego i rezygnacja Kazimierza Hoffmana), kryzysu — na szczęście — rychło zażegnanego. Najgroźniej pod tym względem zaznaczyły się początkowe miesiące r. 1885, kiedy kolejno opuścili scenę krakowską Leon Stępowski i Aleksander Podwyszyński, a za nimi spora część wybitnych aktorów, m.in. Mieczysław Frenkiel, Sobiesław i Edmund Rygier.

Wcześniej, w latach kiedy to Koźmian osobiście jeszcze kierował teatrem, gdy scena jego stawała się dla aktorów nie tylko płaszczyzną zawodowej pracy, lecz także najlepszą — na ziemiach trzech zaborów — szkołą dramatyczną, trzymali się jej mocno młodzi utalentowani aktorzy, ale i ci

135. Antonina Hoffmann w roli tytułowej w *Balladynie* Słowackiego

jednak z czasem odchodzili, przenosząc „styl Koźmianowski" do innych ośrodków Polski.

Nieuchronne ubytki w zespole trudno było szybko uzupełnić ludźmi o równorzędnych czy zbliżonych chociaż uzdolnieniach, co z kolei odbijało się na artystycznym poziomie przedstawień, a niekiedy prowadziło nawet do rezygnacji nie tylko z ambitniejszych pozycji repertuarowych, ale również z wielu założeń programowych.

Utarła się — słuszna zresztą — opinia, że artystyczne założenia teatru Koźmiana były zaprzeczeniem tendencji, dominujących współcześnie na innych, czołowych scenach polskich, gdzie rozkwitał właśnie styl, który — jak wspomnieliśmy już — w historii teatru zwiemy „epoką gwiazd". W realistycznym teatrze Koźmiana „gwiazdy" błyszczały również, i to znakomitym blaskiem, ale na wyrównanym tle zespołu.

Największą z nich była niezaprzeczalnie Antonina Hoffmann, która cały swój ogromny i wszechstronny talent poświęciła bez reszty krakowskiemu teatrowi i krakowskiej publiczności. Ominęły ją triumfy na scenach Europy i Ameryki oraz światowa sława. Z własnej woli zadowoliła się hołdami składanymi jej przez „prowincjonalnych" widzów i... przez samego Koźmiana, którego — od r. 1866 przez następnych lat trzydzieści jeden aż do śmierci — pozostała wierną towarzyszką pracy i życia. Była matką jego dzieci, a chociaż związek ten nigdy nie został zalegalizowany, Antonina Hoffmann — na przekór zaściankowym obyczajom klerykalnego i zachowawczego Krakowa — zawsze bywała przyjmowana w czołowych salonach miejscowej arystokracji i burżuazji, nie mówiąc już o kręgach intelektualnych: uniwersyteckich, literackich czy artystycznych. Bariery towarzyskich konwenansów i atmosfera towarzyskiego skandalu zawsze kruszały pod wpływem osobistych walorów artystki, jej talentu, autorytetu w sprawach sztuki i szczególnego daru zjednywania sobie nawet najzagorzalszych przeciwników tylko jej właściwym sposobem bezpośredniego obcowania z ludźmi, pełnym kultury, wdzięku i osobistego uroku.

Szczupła, średniego wzrostu, „o rysach nieregularnych", miała Antonina Hoffmann „pyszne, pełne wyrazu oczy i cała jej zewnętrzna postać nadawała się do ról namiętnych, o wyraźnych konturach, do charakterów zdecydowanych, chociaż z drugiej strony jej talent był wielostronny". Cechowało ją ponadto usposobienie „żywe, wesołe, żartujące" [38].

Na scenie stała się najwybitniejszą przedstawicielką tego, co utarło się nazywać „szkołą Koźmiana", a jej kreacje aktorskie pozbawione były wszelkiego patosu, deklamacyjności oraz konwencjonalnych gestów i mimiki. Zawsze cechowały ją umiar i realistyczne — bliskie życiowej praw-

dzie — prowadzenie roli. Obok znakomitych kreacji w wielkim światowym repertuarze, obok świetnych ról w utworach Słowackiego, miała w swym dorobku znaczne osiągnięcia w dramacie salonowym i mieszczańskim. Była prawdziwą podporą teatru krakowskiego i w ciągu ponad trzydziestu lat zagrała w nim blisko czterysta ról, z których do legendy przeszła Klara w *Ślubach panieńskich* Fredry, nie tylko z uwagi na aktorskie mistrzostwo, ale także dlatego, że przy okazji tej zetknęła się na scenie z równie świetną Anielą w wykonaniu innej „gwiazdy" polskiego teatru, której sława już wkrótce rozejść się miała szeroko poprzez dwa kontynenty.

Helena Modrzejewska wystąpiła po raz pierwszy na scenie krakowskiej 7 października 1865 roku w roli Sary w dramacie Szymanowskiego *Salomon*. Obsadzana chętnie i często przez Skorupkę w różnorodnym repertuarze, rychło „niezwykłym, choć nie wyrobionym jeszcze talentem poczęła zwracać na siebie uwagę i na pierwszy wysuwać się plan" [39]. W czasach Koźmiana talent jej okrzepł, spotężniał, ukształtował się ostatecznie w kierunku ról tragicznych, lirycznych bohaterek i heroin salonowego dramatu, do czego predestynowały Modrzejewską zarówno jej znakomite warunki zewnętrzne, jak i usposobienie „nieco sentymentalne, marzące, poetyczne" [40].

W marcu 1869 roku Modrzejewska opuszczała Kraków jako gwiazda pierwszej wielkości, zdobywszy uprzednio sławę i rozgłos kreacjami w światowej klasyce i współczesnej dramaturgii. Z Antoniną Hoffmann na scenie krakowskiej zetknęła się wielokrotnie. Po raz pierwszy w *Szklance wody* Scribe'a, w której odtwarzała Królowę Annę, podczas gdy Hoffmann, równie znakomicie, partnerowała jej w roli Księżnej Malborough.

„Prototypem przedstawień", w których występowały obok siebie te dwie wielkie aktorki, były jednak *Śluby panieńskie*; stały się one „prawdziwym arcydziełem wykonania", obie zaś role — Klary i Anieli — „nadawały się doskonale do zalet i wad obydwóch artystek i dlatego tworzyły one niezrównaną całość". Duet ów był „taką doskonałością, takim koncertem", że nawet wiele lat później „za przybyciem Modrzejewskiej z Ameryki", chętnie powracały obie aktorki do dawnych sukcesów i chociaż „wiek ich nie odpowiadał już może rolom, a przecież wrażenie" zawsze „było niezrównane" [41].

Modrzejewska na stałe zachowała Kraków we wdzięcznej pamięci i w czasie dyrekcji Koźmiana kilkakrotnie (w latach 1870 - 1872, 1879, 1882 i 1884 - 1885) występowała gościnnie na jego scenie powtarzając swe najwybitniejsze osiągnięcia.

 Która z tych gwiazd była doskonalsza? Pytanie to musi pozostać bez

odpowiedzi, były bowiem obie świetne choć odmienne. Modrzejewska bardziej na pewno odpowiadała stylem swej gry, podpartej klasyczną urodą i posągowymi kształtami, upodobaniom ówczesnego widza. Hoffmann — umiarem, spokojem, bezbłędną intuicją i realizmem — przekraczała epokę, w której działała; być może zatem okazałaby się bliższa upodobaniom widza współczesnego. Tyle mówią wyblakłe fotografie i — subiektywne przecież — relacje naocznych świadków. Reszta musi pozostać milczeniem.

Prócz Antoniny Hoffmann, stałej gwiazdy Koźmianowskiego teatru, i gwiazdy przelotnej, jaką okazała się Modrzejewska, w zespole pojawiały się i zostawały lub odchodziły — inne aktorki wybitnie nieraz utalentowane.

Do najwierniejszych scenie krakowskiej i najbardziej dla niej użytecznych zaliczyć należy Bronisławę Wolską, Marcelinę Ekerową, Paulinę Wojnowską i Paulinę Czechowską.

Wolska, wchodząca w skład aktorskiego klanu rodziny Ładnowskich (córka Aleksandra, siostra Bolesława), z małymi przerwami grała w teatrze krakowskim przez cały czas rządów Skorupki i Koźmiana. Co najmniej dwa pokolenia krakowskiej publiczności mogły w tych latach bacznie obserwować umiejętne przechodzenie aktorki od ról naiwnych i amantek, poprzez bohaterki dramatyczne, do postaci charakterystycznych i statecznych matron. Była aktorką wielkiego wymiaru; obdarzona doskonałą pamięcią, w repertuarze swym posiadała blisko tysiąc ról, z których godzi się wymienić chociażby kilka: Elżbietę w Schillerowskiej *Marii Stuart* u boku Modrzejewskiej w roli tytułowej; Bonę w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego (również z Modrzejewską); Królowę w *Hamlecie*, Marię w *Dymitrze i Marii* Korzeniowskiego czy wreszcie Respektową w *Fantazym*.

Talent Ekerowej, zmarłej przedwcześnie w r. 1874, Koźmian cenił szczególnie wysoko; poświęcił jej oddzielne studium i widział w niej idealną wprost odtwórczynię ról komiczno-charakterystycznych oraz krwistych i wyrazistych postaci z ludu.

Zastąpiła ją później Wojnowska, początkowo aktorka komediowa, z czasem swego rodzaju znakomitość w zakresie ról charakterystycznych, najbardziej utalentowana uczennica Koźmiana i chyba też najwierniejsza reprezentantka jego realistycznych poglądów na sztukę aktorską. Nazywano ją „Żółkowskim w spódnicy", była przez długie lata, począwszy od r. 1872, ulubienicą krakowskiej publiczności.

Od roku 1871 związała się na stałe z teatrem Koźmiana Paulina Cze-

chowska, początkowo zdolna amantka i subretka, z czasem świetna aktorka charakterystyczna, rywalizująca niekiedy z Wojnowską.

Krótko, w latach 1868 - 1869, występowała w Krakowie Aniela Aszpergerowa, wówczas już emerytowana — choć niezbyt leciwa — świetna niegdyś tragiczka sceny lwowskiej. Jej sposób gry wywodził się jednak z minionej epoki i niezbyt przystawał do metod propagowanych przez Koźmiana. Obsadzano ją mimo to dość często, a z wielu jej krakowskich ról wymieńmy chociażby Elżbietę w *Essexie* Laubego i Rognedę w *Mindowem* Słowackiego.

Po wyjeździe Modrzejewskiej z Krakowa początkowo dwie aktorki pretendowały do przejęcia jej repertuaru. Przede wszystkim Emilia Baumann, specjalizująca się w rolach lirycznych amantek i odznaczająca się grą „pełną wdzięku i powabu" (z Krakowem związana była w latach 1867 - 1874), oraz zmanierowana nieco Teofila Nowakowska, występująca w latach 1868 - 1870 w rolach amantek, zarówno w komedii jak i dramacie.

Wcześniej (w pierwszej połowie r. 1866) podobne *emploi* sceniczne reprezentowały rudowłosa i pełna temperamentu Maria Safirówna, a także Leontyna Parżnicka (córka Marceliny Ekerowej), związana ze sceną krakowską od roku 1866 po rok 1876 (z przerwami). Obdarzona wyjątkową urodą, brylowała w rolach lirycznych i naiwnych; z czasem dobierała do swych możliwości aktorskich sporo ról z późniejszego repertuaru Modrzejewskiej.

Podobnie było z Julią Kwiatyńską, która wyspecjalizowała się w rolach amantek i lirycznych bohaterek, wzorując się wyraźnie na stylu gry Modrzejewskiej, co przychodziło jej tym łatwiej, że aktorki łączyło duże podobieństwo. Kwiatyńska z Krakowem związana była w latach 1871 - 1873 i 1875 - 1876.

Dużym talentem w rolach amantek błyszczała Julia Mayówna, a jej praca na scenie krakowskiej w latach 1870 - 1875 oceniana była szczególnie wysoko przez Koźmiana, który z kolei najdoskonalszą specjalistkę od ról subretek widział w Teofili Kwiecińskiej, występującej od początku dyrekcji Skorupki aż po rok 1879.

W latach 1876 - 1881 ukształtował się ostatecznie duży talent Aleksandry Lüdowej, która z czasem stała się — według opinii Józefa Kotarbińskiego — „mistrzynią wielkiego stylu komediowego"; zanim jednak doszło do tego, uczyła się pilnie i wytrwale aktorskiego umiaru i finezyjnego prowadzenia dialogu właśnie w Krakowie pod kierunkiem Koźmiana.

 Z kolei Helena Marcello, uczennica Jana Królikowskiego i Anastazego

Trapszy, występowała w teatrze krakowskim w latach 1876 - 1879 i choć nieźle czuła się w komedii, to jednak szczególne zdolności ujawniała w rolach tragicznych i romantycznych. W Krakowie 6 maja 1876 roku odbył się debiut słynnej z czasem gwiazdy scen warszawskich, Jadwigi Czaki, która przetrwała w teatrze Koźmianowskim ponad trzy lata, występując głównie w rolach naiwnych. Przez trzy sezony (1872/73, 1873/74 oraz 1877/78) grała u Koźmiana utalentowana Michalina Siennicka; swobodnie czuła się zarówno w salonowej komedii i salonowym dramacie, jak i w operetce, a ponadto zastępowała niekiedy Antoninę Hoffmann w jej wielkich rolach dramatycznych.

U schyłku dyrekcji Koźmiana pojawiły się w jego teatrze trzy wybitne indywidualności. W sezonach 1883/84 i 1884/85 duży talent komiczny ujawniła Maria Koźmin. W ostatnim sezonie Koźmianowskim debiutowała w Krakowie uczennica Wincentego Rapackiego, Wanda Barszczewska, która nie tylko odznaczała się urodą, ale od razu wykazała zadatki wielkiego talentu i inteligencję. Wcześniej, 26 stycznia 1882 roku, odbył się na scenie krakowskiej debiut wart odnotowania nie tyle z uwagi na walory aktorskie, bo od tej strony sukces był raczej mierny, ile na samą osobę debiutantki, którą była Gabriela Zapolska.

Słabiej przedstawiał się żeński personel opery i operetki. Poczesne miejsce zajmowała w nim w latach 1866 - 1867 wspomniana już wcześniej Maria Gruszczyńska. Począwszy od sezonu 1870/71 aż do śmierci, niezaprzeczalną primadonną teatru krakowskiego była Kaliksta Ćwiklińska, obdarzona niewielkim, ale pięknym sopranem, a ponadto znakomitymi warunkami zewnętrznymi. Po jej śmierci w r. 1877 zaangażowana została do Krakowa na krótko Stefania Wierzbicka, która odeszła z końcem sezonu 1877/78.

Przy obsadzaniu repertuaru muzycznego dyrekcja teatru uciekać się musiała niejednokrotnie do wykorzystywania — dużych niekiedy — możliwości wokalnych aktorek dramatycznych. W latach 1868 - 1872 korzystano często z talentu Anny Borkowskiej, celującej wprawdzie w komedii, ale podbijającej publiczność również w wodewilu i operetce, bardziej dzięki specyficznemu zacięciu i temperamentowi aniżeli walorom głosowym. Wcześniej, bo w okresie pomiędzy rokiem 1865 a 1870, niezależnie od udanych ról komediowych i dramatycznych, sopranowe partie w różnorodnym repertuarze śpiewała Józefina Rapacka (m.in. Zofię w *Halce* Moniuszki). Sporadycznie na scenie krakowskiego teatru w sezonach 1865/66, 1868/69 i 1873/74 występowała w partiach operetkowych siostra Heleny Modrzejewskiej, Józefa Tomaszewiczowa, właściwie bardziej aktorka ko-

mediowa niż śpiewaczka. Później w operach i operetkach sukcesy odnosiła Michalina Solska (w sezonach 1874/75 i 1877/78, a także w ostatnim sezonie dyrekcji Koźmiana), pierwsza żona Ludwika Sosnowskiego-Solskiego.

Aby sprostać wymaganiom publiczności, gdy nie stawało miejscowych gwiazd, dyrekcja sięgać musiała do gościnnych występów znakomitości osiadłych w innych miastach. Pojawiła się tu w ten sposób znana zresztą już z wcześniejszych lat i popularna, pełna temperamentu i humoru gwiazda operetki, Adolfina Zimajer, która w ciągu maja 1878 i czerwca 1880 zaprezentowała głównie repertuar komediowy, dający jednak niekiedy okazję do ukazania talentu wokalnego artystki.

Znakomitością dużego wymiaru była zapraszana do Krakowa w latach 1865 i 1872 - 1875 Honorata Majeranowska. Wybitna ta śpiewaczka i utalentowana przy tym aktorka bądź uświetniała swymi popisami antrakty pomiędzy poszczególnymi aktami komedii czy dramatów, bądź też odtwarzała czołowe partie w repertuarze muzycznym, m.in. tytułową rolę w *Marcie* Flotowa, Leonorę w *Trubadurze* Verdiego, Anusię w *Wolnym strzelcu* Webera, Basię w *Zabobonie* Kamińskiego czy wiele partii w operetkach Offenbacha, a wśród nich tytułową w *Pięknej Helenie* i Gabrielę w *Życiu paryskim*.

W sierpniu 1873 roku występowała w Krakowie jedna z najwybitniejszych śpiewaczek polskich, o silnym i mającym szeroką skalę sopranie, świetna wykonawczyni zarówno partii lirycznych jak i koloraturowych — Bronisława Dowiakowska. Kreowała wówczas Agatę w *Wolnym strzelcu* Webera oraz tytułową rolę w operetce Suppégo *Piękna Galatea*. Przeszły przez scenę krakowską również Wanda Menkesówna, Teodozja Bobrowska, Franciszka Włodarska-Wołoszkowa czy Łucja Micińska, śpiewaczki dobre i o ustalonej już pozycji.

Gościnnymi występami Koźmian wspierał niekiedy — a także urozmaicał — dramat, stwarzając okazję do porównań i dyskusji. Wspomnieliśmy już o gościnnych występach Modrzejewskiej. Gościły w teatrze krakowskim również i inne artystki, uznawane współcześnie przez widzów i krytykę za znakomitości.

W październiku 1868 roku grała w Krakowie Wiktoryna Bakałowiczowa (m.in. Klarę w *Ślubach panieńskich* i Justysię w *Mężu i żonie* Fredry), aktorka wysoko ceniona przez prasę warszawską, zwłaszcza we współczesnym repertuarze komediowym. W latach 1870, 1874 i 1880 krakowska publiczność miała możność przekonać się o wybitnym — tragicznym i dramatycznym — talencie Aleksandry Rakiewiczowej, która zaprezentowała

m.in. swe czołowe kreacje w utworach Schillera (tytułowa rola w *Marii Stuart* i Amalia w *Zbójcach*), Szekspira (Lady Makbet w *Makbecie*), Felińskiego (*Barbara Radziwiłłówna*), Hugo (*Maria Tudor*), Mosenthala (*Deborah*) i Scribe'a (*Adrianna Lecouvreur*). W r. 1877 ściągnął Koźmian do Krakowa na gościnne występy Marię Deryng, jedną z najbardziej utalentowanych polskich aktorek. Zebrała ona wówczas zasłużone pochwały za interpretację m.in. takich ról, jak Małgorzata w *Fauście* Goethego, Amalia w *Zbójcach* i Luiza w *Intrydze i miłości* Schillera, a także Gilberta we *Frou-Frou* Meilhaca i Halévy'ego. Przypomnieć należy, że właśnie Maria Deryng po wyjeździe Heleny Modrzejewskiej z kraju objęła jej repertuar w Warszawskich Teatrach Rządowych.

Również w męskim zespole nie brakowało wybitnych talentów.

Do przedwczesnej śmierci w r. 1875 związany był z teatrem krakowskim Feliks Benda, przyrodni brat Heleny Modrzejewskiej, który pod wpływem Koźmiana wyrobił się na znakomitego odtwórcę lekkich amantów i ról salonowych, przy równoczesnym zacięciu w kierunku kreowania postaci komediowych i charakterystycznych. Wacław i Papkin z Fredrowskiej *Zemsty*, Figaro, Mazepa, Grabiec i Falstaff — oto przykładowo kilka ról z bogatego i wszechstronnego repertuaru Bendy.

W sezonach 1865/66 do 1871/72, 1873/74 i 1875/76, a także w ramach licznych gościnnych występów (w latach 1873, 1875, 1878 - 1880) w teatrze krakowskim grywał Bolesław Ładnowski, którego wielki talent tragiczny i dramatyczny również ostatecznie ukształtował się w szkole Koźmiana.

W latach 1865 - 1870 występował w Krakowie Wincenty Rapacki, z czasem jeden z najznakomitszych aktorów polskich, zwłaszcza w rolach charakterystycznych i komediowych.

Inny gwiazdor scen polskich, Józef Rychter, wszechstronnie uzdolniony aktor, reżyser i pedagog, współdziałał z Koźmianem w sezonach 1871/72, 1873/74 oraz 1877/78 - 1880/81.

W latach 1865 - 1871 czołowe role w komedii i dramacie kreował uzdolniony Władysław Wolski, a w latach 1871 - 1885 w podobnym repertuarze „pierwszym kochankiem" był Józef Henryk Szymański, aktor rutynowany, „wyjątkowy pod względem uczciwości, sumienności i obowiązkowości" [42].

W szkole krakowskiej rozwinął się wielki dramatyczny i tragiczny talent Romana Żelazowskiego, który należał podobno do ulubionych uczniów Koźmiana; pod jego kierunkiem wykształcił się również Żelazowski na zdolnego i wnikliwego reżysera. W krakowskim teatrze występował w sezonach 1874/75 - 1876/77 oraz 1878/79 - 1882/83.

Od roku 1865 po 1877 czołowe role charakterystyczne w komedii od-

136. Roman Żelazowski

twarzał Albert Eker, który potrafił osiągnąć szczególną „artystyczną miarę w komizmie", przynoszącą w wyniku „wielki zaszczyt jego talentowi". Był przy tym zdolnym wykonawcą ról Fredrowskich (m.in. Rotmistrz w *Damach i huzarach*, Szambelan w *Panu Jowialskim* czy Twardosz w *Dożywociu*).

Krótko, bo tylko w ciągu dwóch sezonów (1871/72 i 1872/73), obcowała krakowska publiczność z wielkim tragikiem, Bolesławem Leszczyńskim.

W komedii i rolach charakterystycznych w latach 1878 - 1885 celował Jan Kazimierz Zieliński (pseudonim Arwin), w sezonach 1882/83 i 1883/84 Antoni Siemaszko, a wcześniej (1867 - 1872 i 1880/81) — Gustaw Fiszer, obdarzony niepospolitym talentem, którym zachwycał z czasem publiczność wielu scen krajowych. W „ludowych" rolach niezastąpionym aktorem był Jan Kanty Galasiewicz, związany z teatrem Koźmiana w latach 1874 - 1881, a w rolach amantów — Włodzimierz Bystrzyński (pseudonim Sobiesław), również ukształtowany pod wpływem Koźmiana. Przez kilka sezonów (1865/66, 1868/69 - 1869/70 i 1884/85) występował w Krakowie wszechstronnie utalentowany Emil Deryng, a w sezonach 1868/69 i 1869/70 — Lech Nowakowski. Przez cały okres dyrekcji Koźmiana związany był z jego teatrem Aleksander Ładnowski, celujący w rolach komediowych i charakterystycznych.

137. Artyści teatru krakowskiego w r. 1891. Od góry: Bronisława Wolska, Paulina Wojnowska, Antoni Siemaszko, Leonard Wieniarski, Edmund Rygier, Ludwik Solski, Juliusz Jejde, Maria Piller-Wisłobocka, Franciszek Dorowski w środku: Antonina Hoffmann

138. Bolesław Ładnowski w *Lekarzu swojego honoru* Calderona

Z teatrem Koźmianowskim łączyły się początki kariery scenicznej Mieczysława Frenkla, który z czasem zdobył sławę jednego z najwybitniejszych polskich aktorów komediowych. W Krakowie grał począwszy od sezonu 1881/82.

W tym samym czasie w rolach tragicznych i dramatycznych odnosił sukcesy Edmund Rygier (w sezonach 1879/80 oraz od 1882/83 do 1884/85). Występowali tu również Ludwik Solski (1875/76 i 1882/83 do 1884/85) oraz Leon Stępowski (1879/80 - 1884/85).

W teatrze Koźmiana często pojawiali się gościnnie wybitni aktorzy, związani aktualnie z innymi scenami polskimi. Wśród nich wymienić nale-

ży przede wszystkim Jana Królikowskiego, który w latach 1870, 1872 i 1879 zaprezentował tu swe najwybitniejsze kreacje, m.in. Franciszka Moora w *Zbójcach* Schillera, Wojewody w *Mazepie* Słowackiego, Shylocka w *Kupcu weneckim* Szekspira czy Narcyza w *Narcyzie Rameau* Brachvogla.

Wracali również do Krakowa na gościnne występy i ci wybitni artyści, którzy we wcześniejszych okresach działalności aktorskiej wchodzili w skład zespołu krakowskiego, m.in. Bolesław Leszczyński, Bolesław Ładnowski, Wincenty Rapacki, Józef Rychter czy Roman Żelazowski.

W repertuarze muzycznym teatru Koźmiana w latach 1866 - 1867 odnosił duże sukcesy Stanisław Niedzielski, a w latach 1872 - 1873 — Julian Zakrzewski, bohaterski tenor, który z powodzeniem wykonywał również partie liryczne. Przez następne dziesięciolecie związany był z Krakowem Władysław Wojdałowicz, dobry wodewilista i aktor operetkowy, który za namową Koźmiana wyspecjalizował się również w rolach komediowych. W latach 1875 - 1878 śpiewał i grał w teatrze krakowskim Rufin Morozowicz, a w latach 1880 - 1882 w drugorzędnych partiach komediowych i wokalnych obsadzany był Adolf Kiczman. W końcowym okresie dyrekcji Koźmiana dorywczo już tylko śpiewał Ludwik Solski, zaczynający wcześniej swą karierę artystyczną występami m.in. w partiach operetkowych i operowych, wykonywanych zresztą na innych scenach, poza Krakowem. W Krakowie natomiast na przestrzeni lat 1875 - 1877 i 1882 - 1884 wielce pomocny w wodewilu i operetce był Juliusz Jejde, w zasadzie aktor o zacięciu charakterystycznym.

Gościnnie występowali na scenie krakowskiej śpiewacy: Jan Köhler (1867), Gustaw Ignatowski (1874 - 1878) i Józef Einszporn (1877).

## 11. Dekoracje. Kostiumy. Rekwizyty

Realizmowi gry aktorskiej często towarzyszyła w teatrze Koźmiana dbałość o stylową, wierną epoce i realistyczną oprawę plastyczną przedstawień, dbałość o właściwie dobrane dekoracje, kostiumy i rekwizyty. Na zapewnienie jednak stałego i wyrównanego poziomu w tych sprawach brakowało na ogół odpowiednich środków finansowych.

Od Skorupki przejął Koźmian zapas stosunkowo świeżych dekoracji i kostiumów sprowadzonych w r. 1865 z Wiednia za pieniądze społeczne. Z inwentarza tego — a także i z inwentarza pochodzącego od poprzedników Skorupki — korzystał Koźmian przez wiele lat następnych. Nic więc

dziwnego, że na scenie krakowskiej około r. 1878 zdarzało się oglądać „jeszcze piękne szczątki", które „nie były sprawione z przychodu za bilety, ale kosztem przedsiębiorstwa Meciszewskiego", a zatem pochodziły z pierwszej połowy lat czterdziestych XIX stulecia. Następcy Meciszewskiego nie zrobili „nic pod tym względem znaczniejszego [...] dosprawiali tylko i łatali to co było, kiedy konieczna tego zachodziła potrzeba" [43].

Niewiele również zdziałał w tym zakresie Koźmian, ale jednak w obrębie realnych możliwości finansowych i przy zażyłych stosunkach towarzyskich łączących go z krakowskim kręgiem malarzy niejednokrotnie korzystał z ich rad i pomocy. Wprawdzie w strukturze organizacyjnej teatru nie widział potrzeby zatrudnienia stałego konsultanta w sprawach historycznych kostiumów, dekoracji i rekwizytów (z propozycją taką wystąpił jesienią r. 1872 Walery Eliasz-Radzikowski), to jednak przy realizacji poszczególnych przedstawień Koźmian zasięgał opinii Juliusza Kossaka, Tadeusza Ajdukiewicza, Jana Matejki czy w końcu właśnie owego kandydata na stanowisko plastycznego doradcy — Eliasza-Radzikowskiego.

Mimo to sytuacja w tej mierze nie była najlepsza. W trafny i zarazem obiektywny sposób scharakteryzował ją Anczyc, pisząc: „Wymagać nadzwyczajnych rzeczy po przedsiębiorstwie jest niesprawiedliwym; już sama natura przedsiębiorstwa jest tego rodzaju, że liczyć na zyski dyrekcja nie może, ale nie można też wymagać, aby dokładała i za własne pieniądze bawiła publiczność" [44]. Zaszła tu zdecydowana zbieżność dwóch głosów: i krytyka, i teatralnego przedsiębiorcy, obaj bowiem — zarówno Anczyc, jak i Koźmian — doskonale wiedzieli, że finansowe podstawy właściwie pojętej działalności teatralnej w Krakowie zapewnić może miasto lub państwo.

Sytuacja ulegać zaczęła stopniowej poprawie począwszy od r. 1877. Koźmian uzyskał wówczas dodatkową subwencję na odnowienie gmachu i uzupełnienie zasobu dekoracji. Do zespołu aktorskiego zaangażowany został właśnie średniej miary aktor prowincjonalny, Stanisław Maksymilian Jasieński, który przybył do Krakowa bardziej znęcony malarską sławą Matejki aniżeli pedagogicznym talentem Koźmiana. Praca w teatrze ułatwiła Jasieńskiemu równoległe kształcenie swych malarskich uzdolnień w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, połączenie zaś zainteresowań malarskich i teatralnych skierowało go z czasem ku scenografii. Zanim jednak — po latach — zabłysnął jako dużej miary specjalista w tej dziedzinie w Warszawskich Teatrach Rządowych, w czasie aktorskiego stażu w Krakowie sprawił Koźmianowi aż osiem nowych dekoracji, przeznaczonych

wprawdzie do określonych utworów scenicznych, ale mogących również doskonale służyć — w całości lub w szczegółach — i dla innych przedstawień.

Młody absolwent warszawskiej szkoły malarskiej, Emil Wencki, wzbogacił — w latach 1879 - 1880 — zasób krakowskiego inwentarza nowymi dekoracjami do scenicznej adaptacji powieści Juliusza Verne'go *Dzieci kapitana Granta*, do dramatu Wincentego Rapackiego *Wit Stwosz* i do komedii Fredry-syna *Ubogi czy bogaty*. Również i te dekoracje z powodzeniem mogły być wykorzystywane do innych przedstawień.

Odnotować wreszcie wypada — chyba debiut scenograficzny — młodego wówczas ucznia Matejki, Jana Spitziara, który wyrósł z czasem na czołowego dekoratora teatru krakowskiego w latach dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego i jego bezpośrednich następców. Debiutem tym były dekoracje do prapremiery (26 XII 1880) *Kościuszki pod Racławicami* Anczyca, oparte zresztą na projektach Włodzimierza Tetmajera.

Ostateczny kształt kostiumu teatralnego, niezależnie od pierwotnego projektu, w dużej mierze zależał od woli czy kaprysu aktora, a przede wszystkim aktorki. I w tym zakresie korzystał Koźmian z rad znakomitych malarzy bądź po prostu kazał wzorować się bezpośrednio na ich obrazach o treści historycznej. Tak było np. z *Maćkiem Borkowicem* Wincentego Rapackiego (31 III 1878), w którym to przedstawieniu kostiumy powstały z inspiracji obrazem Matejki; podobnie było ze sceniczną przeróbką *Starej baśni* Kraszewskiego (30 IX 1882), do której kostiumy uszyte zostały na podstawie fantazji Andriollego, wyrażonej w jego ilustracjach do powieści.

Głównym jednak projektodawcą i realizatorem kostiumów w teatrze Koźmiana był Ludwik Rozwadowicz, po trosze malarz-amator, po trosze „lubownik starożytności" i miłośnik historii. W pomysłach swoich sięgał Rozwadowicz do czasów legendarnej przeszłości (*Popiel i Piast* Romanowskiego, w oparciu o szkice Eliasza), do schyłkowej epoki średniowiecza (*Wit Stwosz* Rapackiego), do czasów odsieczy wiedeńskiej (*Jan III pod Wiedniem* Anczyca), do przełomu wieków XVIII i XIX (*Książę Józef Poniatowski* obrazy wg pomysłu Koźmiana i Arwina) czy też do lat niemal współczesnych (*Dzieci kapitana Granta* Verne'go).

Zdania opinii publicznej bywały jednak często podzielone. Na przykład kostium Heleny Modrzejewskiej, kreującej tytułową rolę w tragedii Felińskiego *Barbara Radziwiłłówna*, budził zastrzeżenia natury historycznej, choć po części oparty był na wzorze Matejkowskim, a zatem na wzorze, będącym wynikiem rzetelnej znajomości realiów epoki. Wzór ten jednak

został przetworzony i dostosowany do zewnętrznych warunków fizycznych aktorki, nie miał być bowiem wierną kopią obrazu, lecz po prostu codzienną szatą, w której Barbara — Modrzejewska mogłaby się nie tylko swobodnie poruszać po scenie, ale przede wszystkim podobać publiczności.

Znacznie gorzej działo się z rekwizytami. Chociaż podobno zgodne były z ich historycznymi pierwowzorami, to jednak wykonywano je — na ogół — tandetnie i z najtańszych materiałów. Stalowe kosy dla tłumu statystów w *Kościuszce pod Racławicami* były za drogie dla Koźmiana, bo jedna sztuka kosztowała aż 15 centów; prawdziwe kosy zastąpiono zatem tekturowymi atrapami, oklejonymi błyszczącym papierem, co stało się aż nadto widoczne i to nawet z bardzo odległych zakątków widowni.

To wszystko, co powiedzieliśmy, nie pozostaje w sprzeczności z prawdą wstępnego sformułowania. Koźmian doceniał wagę plastycznej oprawy przedstawień, doceniał znaczenie realistycznego kostiumu, zgodnej z epoką dekoracji i wiernego rekwizytu. Nie stać go było jednak na to, aby wielkiemu repertuarowi, znaczonemu kolejnymi osiągnięciami aktorskiej sztuki, konsekwentnie zapewniać coraz to nowe realizacje plastyczne. Dochody nie pokrywały przecież wydatków. Nad teatrem krakowskim w latach dyrekcji Koźmiana stale ciążyło realne widmo deficytu, ono to było potężnym hamulcem, paraliżującym niekiedy działalność przedsiębiorcy, a zarazem źródłem niepowodzeń i porażek.

## 12. Występy poza Krakowem

Do niepisanych zwyczajów Koźmianowskiego teatru należały gościnne występy zespołu w miesiącach letnich poza Krakowem [45].

Na pierwszym miejscu wymieńmy miasto leżące daleko poza granicami Galicji, a stanowiące główne centrum życia umysłowego zaboru pruskiego — Poznań. Właśnie tam Koźmian miał okazję czterokrotnie zaprezentować dorobek artystyczny krakowskiej sceny w latach 1866 - 1869 i 1872.

Repertuar przeznaczony dla owych gościnnych występów dobierano starannie. Równowaga pomiędzy komedią a „dramatem", pomiędzy utworami polskimi a utworami obcymi wyważona została we właściwych proporcjach. Schiller i Fredro, Musset i Narzymski, Hugo i Kraszewski, Molier i Korzeniowski, Beaumarchais i Bałucki, współczesny dramat francuski (Sardou) i tzw. komedia ludowa polska (Anczyc) były tłem dla pokazania poznańskiej publiczności najambitniejszych osiągnięć krakow-

skiego teatru. *Konfederaci barscy* (1872), *Mazepa* (trzykrotnie w latach 1867, 1868 i 1869), *Maria Stuart* (dwukrotnie w latach 1867 i 1868), również dwukrotnie *Balladyna* (w latach 1868 i 1869) czy *Beatryks Cenci* (1872) obok *Wesela Figara* (1872), *Skąpca* (1872) i *Lekarza mimo woli* (1872) czy *Rewizora petersburskiego* (1869); wreszcie tragedie i komedie Szekspira: *Hamlet* (1868 i 1869), *Życie i śmierć Ryszarda III* (1868), *Romeo i Julia* (1868), *Makbet* (1869), *Król Jan* (1869), *Otello* (1872), *Poskromienie złośnicy* (1867), *Kupiec wenecki* (1867), *Sen nocy letniej* (1872) — obok *Egmonta* (1868) i *Fausta* Goethego (1869).

Łącznie teatr krakowski dał w Poznaniu 360 przedstawień, w wykonaniu wybitnych niekiedy artystów, we wnikliwym i przemyślanym opracowaniu reżyserskim Koźmiana i Rychtera. Stanowiły one dla tamtejszych ludzi teatru i tamtejszej publiczności poglądową lekcję tego, co nazywać już wówczas zaczynano poza Krakowem „szkołą Koźmiana".

Nie tu miejsce na relacjonowanie głosów prasy ani reakcji widzów, jakie witały teatr krakowski w Poznaniu. W poznańskiej prasie Koźmian miał silne oparcie rodzinne, na polu tamtejszej publicystyki czynnie bowiem działali Stanisław Egbert i Jan Koźmianowie. Zdarzało się wprawdzie, że trzeba było odwołać przedstawienie z powodu braku widzów, ale nie to jest istotne; w ogólnym rozrachunku liczyć się musi przecież fakt wyjścia daleko poza mury Krakowa i bezpośredni posiew nowatorskich metod przekształcania myśli w rzeczywistą formę sceniczną. I bez względu na aktualny, entuzjastyczny czy obojętny, stosunek Poznania do osiągnięć teatru krakowskiego, z owego posiewu wiele pozostało na następne lata, co decydowało w niejednym wypadku o przyszłym dorobku artystycznym poznańskiej sceny.

Powiązania rodzinne Koźmiana z Poznaniem i Wielkopolską, a także doświadczenia wyniesione z czterokrotnej gościny krakowskiego zespołu w Poznaniu, stały się głównym powodem — bezskutecznych wprawdzie — starań o dyrekcję teatru poznańskiego (lipiec 1872), którą zresztą Koźmian zamierzał godzić ze stanowiskiem przedsiębiorcy teatralnego w Krakowie. Dość daleko doprowadzone pertraktacje rozbiły się ostatecznie o warunek — niemożliwy do przyjęcia przez Koźmiana — wyszukania w Poznaniu odpowiedniego lokalu dla polskiej sceny.

Dla szerszego oddziaływania teatru krakowskiego na zewnątrz nie bez dużego znaczenia pozostawały gościnne jego występy w miejscowościach uzdrowiskowych, w których pojawiali się liczni kuracjusze z wszystkich trzech zaborów. Mowa tu głównie o Krynicy i Szczawnicy, w mniejszym zaś stopniu o Solcu.

Krynicę odwiedził teatr Koźmiana trzykrotnie, w latach 1866, 1871 i 1872, pokazując 75 utworów Fredry, Narzymskiego, Kraszewskiego i Bałuckiego, ale także — w ciągu 1872 roku — *Konfederatów barskich* Mickiewicza, Molierowskiego *Skąpca*, *Wesele Figara* i *Rewizora petersburskiego*. Głośnym echem we wszystkich częściach Polski odbiło się przedstawienie *Konfederatów*, które ze szczególnym przejęciem odebrali widzowie z Kongresówki, przekazując o nim entuzjastyczne i pełne patriotycznych uniesień relacje swym bliskim i znajomym.

W Szczawnicy teatr krakowski za czasów dyrekcji Koźmiana gościł tylko raz, w ciągu lipca i sierpnia 1884 roku, z repertuarem, w którym przeważała francuska i polska komedia. Podobnie w Solcu raz tylko odnotowano występy krakowskiego zespołu w r. 1870.

Dość często wyjeżdżał teatr Koźmiana do pobliskiego Tarnowa. W latach 1870, 1874, 1875, 1876, 1879, 1883 i 1884 dano tam ponad sto przedstawień wywodzących się z bieżącego repertuaru, z przewagą wprawdzie utworów obliczonych na szeroką publiczność, a zatem także i na odpowiednio pokaźne wpływy kasowe. Znalazło się jednak miejsce na zaprezentowanie tarnowskim widzom Szekspirowskiego *Otella* oraz dzieł Słowackiego: *Beatryks Cenci* i *Horsztyńskiego*.

Raz jeden wystąpili krakowianie w Mysłowicach (1869), zatrzymując się tam w drodze do Poznania, a także w Kielcach (1870) i Wieliczce (1883).

Oddzielne miejsce w dziejach krakowskiego teatru zajmują gościnne występy jego aktorów w Rosji. Koźmian, choć wyraził zgodę na kilkumiesięczny ich wyjazd, nie miał jednak wpływu ani na dobór repertuaru, ani na ostateczny kształt przedstawień. Organizatorem tej imprezy był Aleksander Łukowicz, znany zresztą krakowskiej publiczności z występów na miejscowej scenie w sezonie 1871/72. Mierny aktor prowincjonalny i niezły organizator, uzyskał Łukowicz w r. 1882 zezwolenie władz rosyjskich na zorganizowanie w okresie letnim polskiego teatru w Petersburgu. Miały to być właściwie dwa teatry: dramatyczny, oparty w całości niemal o aktorów krakowskich, oraz muzyczny, obejmujący balet, operetkę i operę. Tak więc pod koniec maja opuściła Kraków grupa ponad dwudziestu osób z Antoniną Hoffmann i Romanem Żelazowskim, udając się na występy do Petersburga i Pawłowska. Pod koniec sierpnia tegoż roku aktorzy powrócili do Krakowa, by kontynuować przerwany wyjazdem sezon.

Dodać należy, że w czasie występów w Rosji Antonina Hoffmann uzyskała zezwolenie władz na wykonanie fragmentów *Balladyny*.

## 13. Występy opery lwowskiej i obcych zespołów

W okresie dyrekcji Stanisława Koźmiana niepisanym zwyczajem stały się również częste występy obcych zespołów na krakowskiej scenie, przypadające na ogół na miesiące letnie [46].

Najczęstszymi gośćmi byli artyści lwowskiej opery i operetki. Wynikało to nie tylko z odpowiednich umów, zawieranych pomiędzy obu teatrami, ale przede wszystkim z faktu, że tego rodzaju repertuar, wbrew programowym zapowiedziom Koźmiana, nie doczekał się w Krakowie pełnej realizacji.

Tak więc począwszy od r. 1875 aż po końcowe miesiące dyrekcji Koźmiana lwowscy śpiewacy ośmiokrotnie odwiedzili Kraków.

Po raz pierwszy wystąpili w r. 1875 prezentując krakowskiej publiczności, poza *Halką* Moniuszki, opery zachodnioeuropejskie z dziełami Verdiego (*Ernani* i *Bal maskowy*), Donizettiego (*Favorita*), Gounoda (*Faust*) i Meyerbeera (*Robert Diabeł*). W dwa lata później, w r. 1877, oprócz *Halki* i *Strasznego dworu*, pokazano *Żydówkę* Halévy'ego oraz *Foscarich* i *Aidę* Verdiego. Również trzecia seria gościnnych występów zespołu lwowskiego w r. 1879 przyniosła wykonanie *Halki* i *Strasznego dworu* uzupełnionych *Widmami* oraz bogaty przegląd czołowych pozycji światowego repertuaru operowego z utworami Mozarta (*Don Juan*), Adama (*Pocztylion*), Gounoda (*Faust*), Meyerbeera (*Hugonoci* i *Prorok*), Marchettiego (*Ruy Blas*), Flotowa (*Marta*), Belliniego (*Norma*), Donizettiego (*Łucja z Lammermooru* i *Lukrecja Borgia*) oraz Verdiego (*Traviata*, *Trubadur* i *Rigoletto*).

Począwszy od r. 1880 dobór repertuaru przeznaczonego dla Krakowa ulegał wyraźnym zmianom, zmniejszyła się znacznie liczba oper, dominować natomiast zaczęła w dobitny sposób operetka. Szczególnie znamienne pod tym względem okazały się gościnne występy lwowskiego zespołu właśnie w letnich miesiącach r. 1880, kiedy to pokazano jedynie przedstawienia operetkowe (Suppé, Offenbach, Strauss, Planquette i Lecocq). W r. 1882 poza *Halką* Moniuszki, *Traviatą* Verdiego i *Zabobonem* Kamińskiego (utwór ten prezentowano zresztą i w latach następnych) krakowska publiczność miała możność obejrzeć i usłyszeć wyłącznie operetki, m.in. Straussa, Lecocqa i Millöckera, a w roku następnym lwowianie w ogóle zrezygnowali z opery i poprzestali na operetce. Sytuacja uległa zmianie w r. 1884, w którym powtórzono żelazny repertuar Moniuszkowski (*Halkę*, *Straszny dwór* i *Widma*), *Fausta*, *Martę* i *Traviatę* oraz po raz pierwszy w Krakowie pokazano *Carmen* Bizeta. Resztę wieczorów zajęła ope-

retka. W czasie występów lwowskiego zespołu w Krakowie u schyłku dyrekcji Stanisława Koźmiana, latem 1885 przewagę w repertuarze zachowała również operetka; znalazły się w nim jednak także i opery, takie jak *Halka* i *Straszny dwór*, *Łucja z Lammermooru* i *Faust* czy *Traviata*, *Trubadur* i *Rigoletto*. Na szczególne podkreślenie zasługuje — pierwsze wówczas w Krakowie — wystawienie opery Władysława Żeleńskiego *Konrad Wallenrod*.

Na przestrzeni owych lat dziesięciu publiczność krakowska miała możność poznać zdolności Henryka Jareckiego, który przez blisko trzydzieści lat był stałym dyrygentem lwowskiej opery, oraz ocenić walory Edmunda Patzkego, niegdyś kapelmistrza krakowskiej orkiestry wojskowej; albowiem pod ich to głównie batutą odbywały się operowe przedstawienia zespołu lwowskiego na scenie krakowskiej.

W zespole tym znalazło się wielu doskonałych wykonawców o zróżnicowanych możliwościach aktorskich i głosowych. Wśród kobiet wybitną indywidualnością była Maria Juniewiczowa, obdarzona dużym głosem o rozległej skali, która umożliwiała śpiewaczce odtwarzanie partii od sopranowych poprzez mezzosopranowe do altowych włącznie. Koloraturą o nieskazitelnym brzmieniu i sopranem lirycznym obdarzona była Elżbieta Skalska, której sceniczna kariera jednak rychło skończyła się, a dalsze koleje losu doprowadziły artystkę do skrajnej nędzy, zakończonej śmiercią w przytułku dla ubogich. Temperament sceniczny, warunki zewnętrzne i głosowe pozwoliły Julii Waitzównie na zajęcie czołowego miejsca w rzędzie lwowskich gwiazd operetki, wodewilu i komedii muzycznej. Rywalizowała z nią Anna Bocskay — Węgierka z pochodzenia, świetna odtwórczyni partii operetkowych. W zespole znajdowała się wówczas również Amelia Kasprowiczowa, doskonale radząca sobie zarówno z partiami sopranowymi jak i mezzosopranowymi, legendarna niemal postać w dziejach teatru lwowskiego, która przez wiele dziesiątków lat grała, śpiewała i tańczyła, zachowując — na przekór i wbrew upływającemu czasowi — sceniczną werwę, temperament i zdolność ujmowania widowni swym niezaprzeczalnie wielkim i wszechstronnym talentem. Wspomnieć wreszcie wypada Annę Gostyńską, z czasem jedną z najbardziej interesujących i utalentowanych aktorek charakterystycznych polskiego teatru; w tych latach zaczynała ona dopiero swą sceniczną karierę, właśnie od lekkiego, operetkowego repertuaru.

Również i zespół męski błyszczał talentami dużej miary. Rutynowany, o wieloletnim doświadczeniu bas, Leon Borkowski, był w tym gronie największym autorytetem. Rywalizowali z nim młodszy, o rozleglejszych

możliwościach głosowych bas-baryton, Aleksander Koncewicz, oraz bardziej utalentowany pod względem aktorskim — Julian Myszkowski. W operetce i wodewilu celował Grzegorz Senowski. Światowej sławy karierę rozpoczynał w tych latach znakomity baryton, Aleksander Bandrowski. Zasłużone oklaski zbierał znany polskim i zagranicznym melomanom Julian Zakrzewski, obdarzony nie tylko świetnym tenorowym głosem i idealnymi wprost warunkami zewnętrznymi, ale także dużym talentem aktorskim. Na koniec należy się krótka wzmianka Jukubowi Fedyczkowskiemu, który jeżeli nie potrafił zdobyć uznania jako solista opery, to jednak położył ogromne zasługi jako wieloletni kierownik chóru opery lwowskiej, stanowiącego w wielu wypadkach ważny czynnik właściwego wykonania całości muzycznego spektaklu.

Reżyserią operowych i operetkowych przedstawień wystawianych przez lwowski zespół w Krakowie zajmowali się m.in. Marceli Zboiński, Tadeusz Skalski i Mieczysław Sachorowski.

Gościnne występy obcych zespołów w Krakowie w latach dyrekcji Stanisława Koźmiana nie ograniczały się oczywiście do artystów lwowskich. Dwukrotnie publiczność krakowska miała możność obejrzenia bawarskich pasyjnych misteriów, opartych na kolejnych etapach Męki Pańskiej (1 i 2 III 1872 oraz 21 - 28 I 1883). Niemiecki zespół Niemana Rabego wystawił 12 grudnia 1882 roku dramat Elscholtza *Pójdź tu*. Francuski zespół pod dyrekcją Juliana Deschamps zaprezentował w dniach od 7 do 11 marca 1881 cykl francuskich komedii, m.in. Meilhaca, Labiche'a, Murgera, Augiera i Dreyfussa. Zapowiedziany na dzień 8 kwietnia 1884 występ gościnny zespołu Celiny Chaumont z Paryża z komedią Meilhaca i Halévy'ego *La Cigale* z bliżej nie wyjaśnionych przyczyn nie doszedł do skutku.

Obce zespoły produkowały się niejednokrotnie na zasadzie uzupełniania polskich przedstawień; za przykład niech posłuży chociażby popis tancerzy z paryskiego teatru Châtelet, którzy wystąpili po zakończeniu komedii Clairville'a i Thibousta *Czuła struna* (20 V 1875).

## 14. Finanse. Publiczność. Krytyka. Ustąpienie Koźmiana

Wyjazdy teatru krakowskiego do innych ośrodków i gościnne występy obcych zespołów w Krakowie nie wynikały wyłącznie z przyczyn natury artystycznej. Decydującą rolę w tej mierze odgrywały względy finansowe.

Koźmian, choć kierowany prawdziwym umiłowaniem teatru i pasją działania na tym polu sztuki, nie zamierzał do przedsiębiorstwa dokładać z własnej kieszeni. Dodajmy, iż nie stać go było na dokładanie, gdyż nie zezwalała na to jego ogólna pozycja majątkowa. Mógł sobie na to wcześniej pozwolić Hilary Meciszewski, którego własne dochody, płynące z innych źródeł, wspierane były przez kapitały jego finansowych wspólników. Mógł sobie na to również pozwolić jeden z kolejnych następców Koźmiana na stanowisku dyrektora teatru krakowskiego — Tadeusz Pawlikowski, dla którego oparciem była rodowa Medyka, ale przyznajmy — dla prostej sprawiedliwości — że przyszło mu działać w innych zupełnie warunkach. Właśnie w takich, o jakie zabiegał w swych teoretycznych rozważaniach Koźmian, według którego teatr krakowski, aby utrzymać się na odpowiednim poziomie artystycznym, musiałby stać się teatrem jeżeli już nie państwowym, krajowym (czyli galicyjskim), to przynajmniej miejskim. A zatem nie wątła subwencja, ale stała — i uzależniona od aktualnych potrzeb — dotacja, stały mecenat władz państwowych, krajowych czy miejskich. Oto naczelny warunek właściwie pojętej egzystencji stałego teatru w Krakowie.

Teoria odbiegała jednak daleko od praktyki. Zakładowy kapitał zebrany przez „lubowników sceny narodowej" w r. 1865 dawno wyczerpał się. Zasiłek rządowy, początkowo w wysokości pięciu tysięcy złotych, z czasem podniesiony do kwoty ośmiu tysięcy, nie potrafił pokryć deficytu, który zagrażał teatrowi krakowskiemu przez cały czas dyrekcji Koźmiana. Nie uratowała sytuacji podwyżka cen biletów wprowadzona w czerwcu r. 1873, co było bezsprzecznie wynikiem ogólnego załamania się gospodarki finansowej w obrębie monarchii Habsburgów, owego słynnego „finansowego krachu austriackiego", spowodowanego zarówno sytuacją zewnętrzną, jak i polityką wewnętrzną Austro-Węgier.

Kryzys w obrębie teatru krakowskiego pogłębiały ponadto częste zmiany osobowe w zespole aktorskim i wśród reżyserów. Prowadziło to do stopniowego wycofywania się dyrekcji z ustalonych niegdyś planów repertuarowych, do coraz to dalej idących ustępstw na rzecz pozycji „kasowych", co z kolei wywoływać zaczęło niezadowolenie zarówno publiczności jak i prasy.

Gościnne występy poza Krakowem, ważne pod względem artystycznym, a niekiedy również i pod względem patriotycznym — co dla Koźmiana nie było sprawą drugorzędną — w ogólnym rozliczeniu wydatków i dochodów sprowadzały się do bilansu zdecydowanie ujemnego. Nie bez uzasadnionych przyczyn Koźmian zrezygnować musiał w r. 1872 z dale-

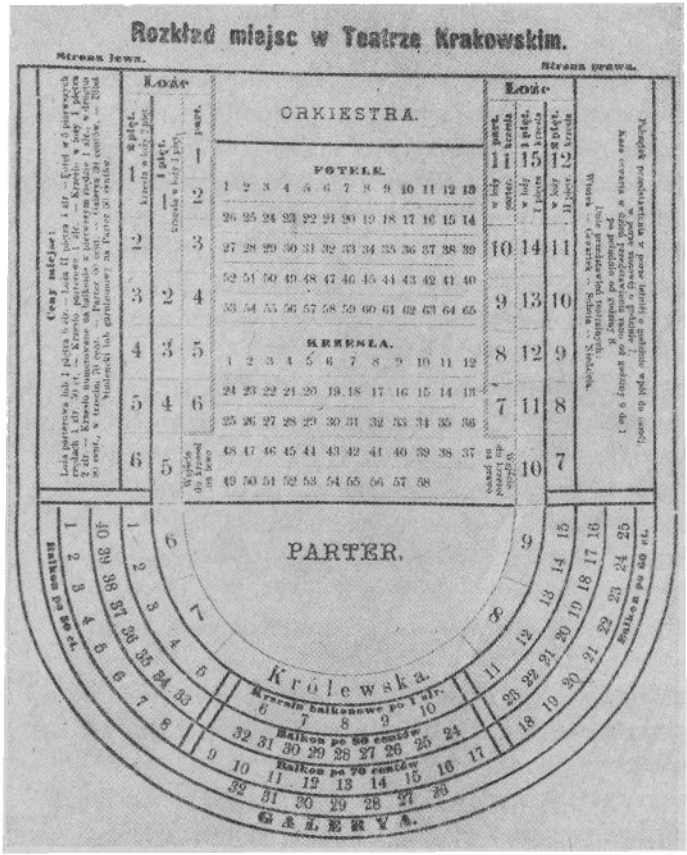
kich wojaży do Poznania i z bliższych wypadów do Krynicy. Rezygnował zatem świadomie z publiczności łaknącej wielkiego — zarówno polskiego, jak i obcego — repertuaru; rezygnował równocześnie z możliwości oddziaływania na zewnątrz. Zmuszała go do tego prosta kalkulacja finansowa.

Dla ratowania budżetu teatralnego rozpoczął Koźmian w r. 1875 przedstawienia również w miesiącach letnich. Główny gmach teatru zajmować zaczęły od tego czasu obce zespoły, przede wszystkim lwowska opera i operetka, natomiast miejscowy zespół zamiast wyjazdów poza Kraków zaczął dawać przedstawienia (głównie z myślą o publiczności, bawiącej czasowo w Krakowie) w miejscach pospiesznie i niedbale adaptowanych dla celów teatralnych.

W ten sposób rozpoczął swój wieloletni żywot tzw. Teatr Letni, który działalność swą zainaugurował w r. 1875 w krakowskim Ogrodzie Strzeleckim. Od roku następnego przedstawienia odbywały się nieomal na wolnym powietrzu, naprzeciw bowiem Strzeleckiego Ogrodu, na odpowiednim podmurowaniu, wzniesiono konstrukcję pokrytą brezentem, która miała chronić widzów od wieczornego chłodu i kaprysów pogody. W tych warunkach letnie sezony przetrwały prawie do końca dyrekcji Koźmiana, z tym że najbardziej szczególnego charakteru impreza ta nabrała latem 1882 roku.

Jak pamiętamy, trzon krakowskiego zespołu wyjechał wówczas do Rosji. Reszta aktorów rozpoczęła występy w owym Teatrze Letnim, a gdy sił nie starczyło na realizację pełnych zamierzeń repertuarowych, ściągnięto do Krakowa prowincjonalną trupę pod dyrekcją Józefy Piaseckiej i wspólnie od 2 lipca 1882 roku kontynuowano ów sezon letni, ograniczając się głównie do polskiej i francuskiej komedii. Z okresu tego warto wymienić kilka faktów o szczególnym znaczeniu. 22 czerwca 1882 pokazano sześć żywych obrazów pod wspólnym tytułem *Polonia*, opartych na malarskim cyklu Artura Grottgera. Później (15 VII 1882) zaprezentowano żywe obrazy według *Pana Tadeusza* i *Marii* Malczewskiego. W zespole oklaski widowni zdobywali Bronisława Wolska, jej ojciec — Aleksander Ładnowski, Paulina Czechowska, Albert Eker i... Gabriela Zapolska, która pod tym właśnie pseudonimem po raz pierwszy ukazała się krakowskiej publiczności kilka miesięcy wcześniej w komedii Kazimierza Zalewskiego *Spudłowali*, kreując czołową rolę Margot.

We wrześniu 1878 roku Koźmian, zniechęcony — jak wspomnieliśmy już wyżej — trudnościami finansowymi, nieżyczliwymi głosami prasy, a także pochłonięty polityką i czynną działalnością dziennikarską, usunął się częściowo z teatru. Zachowując nad nim ogólną opiekę, powołał na




139. Plan widowni teatru krakowskiego z r. 1882

współdyrektora Józefa Rychtera, który aż po rok 1881 był praktycznie kierownikiem artystycznym krakowskiej sceny. Niezależnie od wielu czynników, jakie złożyły się na podjęcie takiej właśnie decyzji, wpływ na nią niemały wywarła opinia Władysława Ludwika Anczyca. Anczyc bowiem właśnie w r. 1878 na łamach „Czasu" wystąpił z krytycznym artykułem pt. *Kilka słów o teatrze* [47]. Artykuł ów stał się wprawdzie przyczyną polemiki i doczekał się wnikliwie sformułowanej odpowiedzi Koźmiana [48], mimo to jednak zawierał kilka prawd aż nadto oczywistych. „Dziwne koleje przechodzi nasza scena — pisał Anczyc — raz kwitnie, gromadzi tłok widzów, budzi zapał, uniesienie, oklaski; drugi raz spada ze szczytu powodzenia i następuje reakcja, niezadowolenie ze wszystkiego i najzupełniejsza obojętność" [49]. Przyczyn tego stanu rzeczy dopatrywał się Anczyc w wielu czynnikach, wśród nich zaś zasadniczy miał być — według jego

zdania — fakt zbyt długo trwającej dyrekcji Koźmiana, który po prostu już „przejadł się publiczności" i chociaż „zrazu wziął się z zapałem do prowadzenia teatru", to jednak z czasem, po wielu wybitnych osiągnięciach, „widocznie ostygł i opuścił skrzydła" [50].

Była to w istocie prawda, choć gorzka w słowach i nie licząca się z obiektywnymi trudnościami. Anczyc stał się wyrazicielem opinii publicznej, i to w dodatku opinii tych widzów, których już w tych latach nie potrafił przeciągnąć na swoją stronę, własnymi słowami, sam dyrektor teatru.

Z jakich kręgów wywodziła się ówczesna krakowska publiczność teatralna? Loże zajmowane były zwykle przez „możne rodziny", którym niekiedy bardziej pozycja majątkowa czy społeczna aniżeli prawdziwa potrzeba sztuki nakazywała czasami zjawić się w teatrze. Krzesła wypełniała z reguły „średnia klasa", a zatem głównie miejska inteligencja. Tańsze miejsca wykupywała młodzież i mniej zamożni urzędnicy. Dziwił się w r. 1878 Władysław Ludwik Anczyc, dlaczego „właściciele domów, a przede wszystkim kupcy, podtrzymujący w innych miastach sceny", w Krakowie — poza nielicznymi wyjątkami — „zdają się nie wiedzieć, że teatr istnieje i że jest niezbędną potrzebą każdego wykształconego człowieka"; gdy w teatrze bywało pusto — równocześnie „po kawiarniach i knajpach ścisk i tłok, bilardy i stoliki do gry oblężone", a jeżeli do Krakowa zjeżdżał cyrk, nie zabrakło nigdy „amatorów płaskich konceptów klaunów" [51].

Cena biletów — od podwyżki wprowadzonej w czerwcu 1873 roku — aż do końca dyrekcji Koźmiana — nie uległa zmianie. Najdroższe miejsce (fotel w loży parterowej lub pierwszego piętra) kosztowało 2 złr., najtańsze (na stojącej galerii) — 30 centów. Za fotel parterowy w rzędach od pierwszego do piątego zapłacić trzeba było 1 złr. i 50 centów, za dalsze parterowe i w dwóch pierwszych rzędach balkonu — po 1 złr. Gorsze miejsca na parterze i górnych kondygnacjach ustalone były na 80, 70 i 60 centów. Cała loża parterowa lub pierwszego piętra kosztowała 6 złr., a loża drugiego piętra — 4 złr.

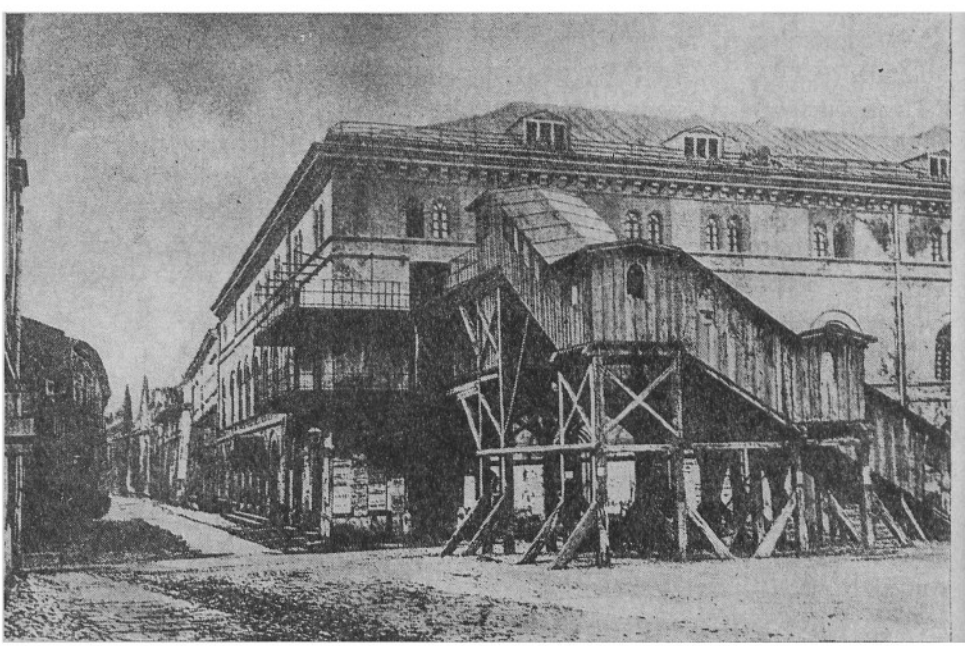
Wymieńmy dla przykładu kilka cen obowiązujących w Krakowie w r. 1879. Za sto kilogramów pszenicy (w hurcie) płacono niewiele ponad 8 złr., za średniej wagi cielaka — około 30 złr.; za pięciokilogramową paczkę winogron — 1 zł i 60 centów; za butelkę benedyktynki — ponad 4 złr., a za jubileuszową litografię Kraszewskiego, za szkłem i w pozłacanych ramach — 1 złr. 50 centów.

O możliwościach artystycznych decydowały sprawy finansowe, a te po-

garszały się z roku na rok. Prawdziwą katastrofę przyniósł teatrowi Koźmiana rok 1882, kiedy to 5 stycznia — pod wpływem wieści o niedawnym pożarze w wiedeńskim Ringtheater (8 XII 1881), gdzie śmierć poniosło blisko czterysta osób — teatr krakowski został zamknięty z uwagi na bezpieczeństwo widzów. Przedstawienia — z polecenia władz — zawieszono do czasu zbudowania zapasowych wyjść dla publiczności. Zanim przeprowadzono tę niezbędną wówczas, a także — dodajmy — kosztowną inwestycję, teatr działał w prowizorycznej sali przy ówczesnej ulicy Wolskiej; sali nie nadającej się zresztą zupełnie do celów teatralnych. Dopiero po wystawieniu drewnianych, zewnętrznych schodów od strony placu Szczepańskiego, które szpeciły nie tylko sam gmach, ale i całe otoczenie, teatr powrócił do dawnej siedziby w ciągu września 1882 roku. Nie trzeba dodatkowo wyjaśniać, w jak bardzo niekorzystny sposób odbiły się te sprawy na teatralnym budżecie.

Wyraźne obniżenie repertuarowych wartości w latach 1883 - 1884, gdy na scenie krakowskiej dominowała farsa, zaostrzyło kampanię prasową przeciwko Koźmianowi. Równocześnie rozeszła się w r. 1883 pogłoska o zaproszeniu go na stanowisko kierownika artystycznego teatrów war-

140. Teatr krakowski po przebudowie w r. 1882



szawskich, wewnętrzny zaś kryzys pogłębiały jego zatargi z aktorami i zaznaczająca się — szczególnie w początkach r. 1885 — ogólna dezorganizacja teatru.

Prasa, przyznając Koźmianowi duże zasługi artystyczne, zarówno w wydźwignięciu sceny krakowskiej na europejski poziom, jak i w zakresie nie znanych tu dotąd metod pracy reżyserskiej, wręcz odmawiała mu jakichkolwiek zdolności administracyjnych. Uważano, iż „cała tajemnica upadku leży w tym, że dyrekcja, reżyseria i przedsiębiorstwo, połączone są w jednym ręku" — a zatem „gdy [...] reżyseria bywała najlepsza, przedsiębiorstwo najgorsze" [52]. W opinii prasowej Koźmian, z uwagi na rozległą wiedzę i specyficzne zdolności, mógłby być znakomitym pedagogiem. Zrodził się więc pomysł, aby pod jego kierunkiem utworzyć w Krakowie szkołę dramatyczną, co równoznaczne było z zamiarami oddania dyrekcji teatru w inne ręce. Tą opatrznościową osobą dla uzdrowienia stosunków w krakowskim teatrze miała stać się polska gwiazda dwóch kontynentów — Helena Modrzejewska, którą po odpowiedniej „petycji do sejmu i władz państwowych" [53] należało uprosić o powrót do Krakowa.

Wokół tej sprawy rozpętała się ożywiona dyskusja w ogólnopolskiej prasie, a ostrość ataków przeciwko Koźmianowi wzmogła się w związku z jego projektem sprowadzenia do Krakowa na miesiące letnie r. 1885 niemieckiej opery z Ołomuńca.

Powtórzyła się zatem historia znana w tym mieście od lat. Po okresie wzlotów artystycznych wybitnej jednostki, po okresie entuzjazmu tłumów — następowały czasy ogólnego niezadowolenia, napastliwej krytyki i negatywnej oceny całej działalności teatru. W takich warunkach zrezygnował z teatralnej antrepryzy Hilary Meciszewski, wcześniej — starosta brzegowski, Jacek Kluszewski. Kiedyś ujął te sprawy Karol Estreicher w lapidarnym skrócie odnoszącym się właśnie do osoby starosty. Pozostawmy Meciszewskiego na boku, bo paralela pomiędzy ostatnim okresem działalności Kluszewskiego a ostatkami rządów Koźmiana wydaje się bardziej wyrazista. „Tak tu, jak i w każdym zawodzie — pisał Estreicher — jest pora pracy i zasług. Trzeba też widzieć, kiedy ustąpić pora, bo i ustąpienie z drogi jest zasługą" [54].

Wobec ogólnie nie sprzyjającej atmosfery Koźmian sam zdecydował się na odejście. Początkowo zamierzał przekazać scenę krakowską dyrektorowi teatru lwowskiego, Stanisławowi Dobrzańskiemu, z którym prowadził rozmowy w tej sprawie w ciągu lipca 1885 roku. Nie przyniosły one jednak żadnych rezultatów. Pertraktował podobno również z Kazimierzem Zalewskim i Kazimierzem Bartoszewiczem. Zrodził się wówczas także

projekt spółki kilku przedsiębiorców, którym miałby przewodzić Michał Bałucki. Wszystkie te projekty czy tylko zarysy projektów rozwiały się, a kiedy pojawił się pierwszy z brzegu kandydat na kolejnego przedsiębiorcę teatralnego, Koźmian przekazał mu swe dotychczasowe uprawnienia. Umowę spisano 12 sierpnia 1885 roku. Ze stanowiska dyrektora krakowskiego teatru ustępował Stanisław Koźmian, wielkiego wymiaru teoretyk i praktyk, który teatr i „rzeczy teatralne" uważał za naczelną pasję życia, ustępował reformator nie tylko tej sceny, ale także człowiek, który w dziejach polskiego teatru zapisał się trwałymi zasługami. Ustępował w całym tego słowa znaczeniu artysta; miejsce jego zajmował zaś kontrahent spisanej wzajemnie ugody — Jakub Apolinary Glikson, mierny wprawdzie aktor i słaby znawca polskiego i europejskiego dramatopisarstwa, ale za to niezły finansista i zręczny administrator.

Koźmianowska epoka w dziejach teatru krakowskiego, która przetrwała bez mała lat dwadzieścia, dobiegła końca. Cechowały ją wzloty i upadki, szczytowe osiągnięcia kunsztu aktorskiego i wysiłki zmierzające w kierunku realizacji założonych niegdyś postulatów programowych, cechowały ją ponadto nowe i nie znane dotąd w Krakowie i w Polsce metody pracy reżyserskiej i współpracy z aktorem. Cechowało ją zatem to wszystko, co złożyło się na określenie „krakowskiej szkoły Koźmiana", z której wyszli przecież uczniowie, następcy — przekazujący dalej tradycję ówczesnych osiągnięć krakowskiej sceny i jej prekursorskiej roli wobec innych scen polskich, działających na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej.

## 15. Przedsiębiorstwo Jakuba Apolinarego Gliksona

W przeciwieństwie do Stanisława Koźmiana, jego następca i kolejny antreprener teatru krakowskiego nie posiadał wszechstronnego wykształcenia ani rozległej wiedzy w zakresie teatru i dramatycznej literatury. Młodszy o lat dziesięć od Koźmiana, dęblinianin z urodzenia, pochodził Glikson ze średniozamożnej rodziny kupieckiej. Do handlu nie miał jednak zamiłowania, zerwał rychło z domem rodzinnym i rodzinną tradycją. „Wyrodził się" po prostu i ku zgorszeniu małomiasteczkowych krewnych i znajomych został „komediantem". Dodajmy, dość późno — jak na owe czasy — bo dopiero w dwudziestym piątym roku życia.

W roku 1871 wszedł Glikson do zespołu aktorskiego teatru Stanisława Koźmiana. Początkowo statystował, grywał w epizodach, wreszcie osiągnął szczyt aktorskiej kariery, wówczas gdy zaczęto go obsadzać w drugo-

141. Afisz z ostatniego przedstawienia w starym gmachu (31 sierpnia 1893)

rzędnych rolach. Inteligentny, bystry i wnikliwy obserwator — potrafił Glikson wiele nauczyć się w „szkole Koźmiana". Ponadto ujawnił rychło zdolności organizacyjne, dobrą orientację w skomplikowanych rozliczeniach finansowych, co doprowadziło do powierzenia mu przez Koźmiana na wiele lat funkcji sekretarza teatru. Takie były przeto studia teatralne Gliksona, taka praktyka i takie przygotowanie do zawodu antreprenera sceny krakowskiej.

Spuściznę po Koźmianie przejął Glikson na okres ośmiu sezonów 12 sierpnia 1885 roku z całym inwentarzem ruchomym teatru, z zasobną biblioteką, z dekoracjami, kostiumami i rekwizytami. Trzon artystycznego zespołu nowego przedsiębiorstwa stanowili w większości aktorzy Koźmiana z ostatnich lat jego dyrekcji. A zatem do teatru nowego kierownika sceny weszli ludzie ukształtowani pod względem artystycznym w „Koźmia-

nowskiej szkole" i oni — w dużej mierze — zadecydowali o podtrzymaniu dawnych, najlepszych tradycji minionej epoki. Dotyczy to oczywiście aktorskiego wykonawstwa, dobór bowiem repertuaru zależał już od nowego dyrektora i od osób, które kolejno powoływane były przez dyrekcję na stanowisko głównego reżysera czy tzw. kierownika artystycznego.

*

W okresie rządów Gliksona wspierali go pomocą i radą, współpracą reżyserską i owym „kierownictwem artystycznym" ludzie o zróżnicowanych poglądach na teatr, na sztukę aktorską i literaturę dramatyczną, ludzie bardziej lub mniej wybitni.

W okresie od października 1885 do stycznia 1886 funkcje te pełnił Zygmunt Sarnecki, publicysta, dramatopisarz i powieściopisarz, znany krytyk literacki i teatralny, niepośledni znawca literatury francuskiej, współpracownik i redaktor wielu czasopism i dzienników. Obyty z teatrem również od strony praktycznego działania, zgodnie z opinią współczesnych mu pamiętnikarzy „człowiek wyjątkowej kultury", w Krakowie „z reżyserią nie mógł sobie poradzić i choć na próbach dniami całymi najpilniej przesiadywał, niewiele tą pilnością mógł wskórać" [55].

Rychło też wycofał się z krakowskiego przedsiębiorstwa, ustępując miejsca Aleksandrowi Podwyszyńskiemu dawnemu aktorowi i współpracownikowi Koźmiana. Podwyszyński schorowany już wówczas, wytrwał tylko do końca sezonu 1885/86, wyjechał do Lwowa i zmarł w niespełna rok później.

Następcą jego został na krótko Władysław Szymanowski, ceniony i uzdolniony aktor teatrów warszawskich, który podobno zabiegał o dyrekcję teatru krakowskiego w okresie, gdy Koźmian gorączkowo poszukiwał godnego „spadkobiercy".

Szymanowskiego zastąpił wkrótce Apollo Lubicz, „salonowiec na scenie — jak pisał Karol Estreicher — mówiący bez aktorskiej fantazji graniczącej z przesadą, sztukę zastępujący naturalnością, rozporządzający jak najmniejszą liczbą środków, zawsze spokojny, nie oglądający się na salę teatralną" [56]. Lubicz, choć nie był wychowankiem Koźmiana, w praktyce reprezentował aktorstwo bliskie założeniom programowym „szkoły Koźmianowskiej". Z teatrem krakowskim związał się jako reżyser i kierownik artystyczny na cztery sezony (1886/87 do 1 X 1890). W latach 1890 - 1892 funkcje te pełnił dawny „gwiazdor" teatru Koźmiana — Roman Żelazowski, a po nim, aż do końca dyrekcji Gliksona, Władysław Antoniewski, średniej miary aktor, wyspecjalizowany w rolach amantów, od których przeszedł rychło do ról charakterystycznych.

Glikson — podobnie jak i wcześniej Koźmian — w praktyce teatralnego działania nie był osamotniony. Współdziałali z nim ludzie o różnych poglądach artystycznych i różnych doświadczeniach, wyniesionych z teatralnej praktyki. Odpowiedzialność zatem za ostateczny rezultat wysiłków rozkładać się winna pomiędzy przedsiębiorcę a reżyserów. Nie wolno jednak zapominać o tym, że Glikson był bardziej człowiekiem interesu, kalkulatorem aniżeli artystą. W ogólnym rozrachunku wydatki w jego teatrze musiały — w najgorszym wypadku — równać się wpływom, Glikson jednak liczył na dochód. A dochód to pełna widownia i bilety wstępu wykupione do ostatniego miejsca. Stąd wysiłki pozyskania publiczności, stąd odstępstwa na rzecz — niewybrednych czasem — gustów widza, którego zresztą nie potrafił ostatecznie wychować nawet Koźmian, zmuszony, zwłaszcza w ostatnich sezonach, do schlebiania publiczności i do pomnażania w repertuarze pozycji „kasowych".

*

Utarło się przekonanie, że lata dyrekcji Jakuba Apolinarego Gliksona stały się w dziejach teatru krakowskiego okresem wyraźnego obniżenia ambicji artystycznych, okresem upadku, w przeciwieństwie do „ery Koźmianowskiej". Jest to na pewno uproszczenie, tym bardziej niesprawiedliwe wobec Gliksona, że owe porównania czerpie się na ogół z tych lat, w których teatr Koźmiana stał u szczytu sławy i powodzenia. Zapomina się przy tym o niezaprzeczalnym fakcie stałej zmienności i elastyczności, o czułym uwrażliwieniu Koźmiana na reakcję, odczucie i odbiór ze strony widowni. Bo scena Koźmiana, choć za naczelne zadanie postawiła sobie krzewienie sztuki teatralnej w narodzie, to jednak była przecież w istocie przedsiębiorstwem, musiała się przeto liczyć z rzeczywistością, z przysłowiowym „guldenem", który w ostatecznym rachunku decydował o istnieniu polskiego teatru w Krakowie. Koźmian nie chciał i nie mógł pokrywać deficytu, tym bardziej Jakub Glikson. Koźmian — artysta i esteta — nie mógł pozwolić sobie na niedobory w teatralnym budżecie, Glikson — w istocie finansista i niezły rachmistrz, ukształtowany w tym kierunku wówczas, gdy pełnił przy Koźmianie funkcje sekretarza — uważał oczywiście unikanie niedoborów za niepodważalną zasadę.

Nie można zatem porównywać teatru Gliksona z najlepszymi latami dyrekcji Koźmiana. Trzeba natomiast snuć analogię pomiędzy schyłkowym okresem epoki Koźmianowskiej a ośmioma sezonami Gliksona. Tylko taka płaszczyzna porównań jest w tym wypadku właściwa i sprawiedliwa.

Bo przecież Glikson, niezależnie od codziennego liczenia się z groszem,

wychował się pod przemożnym wpływem Koźmiana; z poglądów jego na teatr i z jego programowych założeń wyniósł wiele; i nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że stał się w istocie kontynuatorem tego, co Koźmian proponował swym widzom. Z zasadniczą poprawką — tą mianowicie, że znacznie bardziej niż Koźmian schlebiał publiczności. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dziewiętnastego stulecia nie było już w Krakowie możliwości całkowitego odwrotu od ambitnego teatru. Możliwy był tylko kompromis i on właśnie stał się charakterystyczną cechą teatru Gliksona.

Kompromis ten polegał głównie na nawiązywaniu do najlepszych tradycji repertuarowych teatru Koźmiana przy równoczesnym i świadomym pomnażaniu pozycji lekkich, mogących przyciągnąć publiczność do teatru i zapełnić widownię, a zatem teatralną kasę.

*

W ciągu ośmiu sezonów zaprezentował Glikson krakowskiej publiczności ponad czterysta siedemdziesiąt utworów scenicznych. Na inaugurację swej działalności wybrał komedię Kazimierza Zalewskiego *Lis w kurniku* (5 IX 1885), w świetnej obsadzie aktorskiej, której przewodzili Anna Kałużyńska, Paulina Wojnowska, Władysław Szymanowski, Edmund Rygier i Ludwik Solski [57].

Wyraźnym nawiązaniem do programowych założeń Stanisława Koźmiana stały się w teatrze Gliksona wznowienia dramatów Juliusza Słowackiego. *Balladyna* z Antoniną Hoffmann w roli tytułowej, *Mazepa* z Sobiesławem, *Lilla Weneda* z Kałużyńską jako Lillą i Hoffmann jako Rozą, *Beatryks Cenci* z Hoffmann, która również kreowała Salomeę w *Horsztyńskim*, a zatem pięć utworów poety, których wprowadzenie na scenę miało potwierdzić powszechną opinię, że teatr krakowski w dalszym ciągu pozostał „domem Słowackiego".

Wznowiono również *Konfederatów barskich* Mickiewicza, a także zaprezentowano dwanaście żywych obrazów według *Pana Tadeusza* (19 XII 1885), uzupełnionych tekstem w interpretacji Edmunda Rygiera. W ślad za tą inscenizacją poszła premiera scenicznej adaptacji Mickiewiczowskiej epopei w układzie Lucjana Kwiecińskiego (26 IV 1886).

Glikson świadomie podtrzymywał Koźmianowski kult dla twórczości komediopisarskiej Aleksandra Fredry, którego liczne utwory ukazywały się na scenie krakowskiej w możliwie najlepszej obsadzie aktorskiej. Podobnie było ze sceniczną twórczością Kraszewskiego.



W okresie dyrekcji Gliksona odbyły się krakowskie premiery trzech

nowych utworów Józefa Blizińskiego: *Karierowicza*, *Lekkoducha* (napisanego wspólnie z Zygmuntem Sarneckim) i *Dzikiej różyczki*; ze wznowień zaś największym powodzeniem cieszyły się *Rozbitki* i *Pan Damazy*. Na scenie pokazano również osiem nowych komedii Michała Bałuckiego (*Bilecik miłosny*, *Piękna żonka*, *Nowy dziennik*, *O Józię*, *Klub kawalerów*, *Ciężkie czasy*, *Kuzynek* i *Flirt*), wznowienia zaś *Domu otwartego* czy *Grubych ryb* szły przy kompletach widzów.

Dużą popularnością cieszyły się sceniczne przeróbki *Trylogii* Henryka Sienkiewicza: *Ogniem i mieczem* w adaptacji Benedykta Filipowicza (17 X 1885), *Potop* w przeróbce Józefa Nikodema Popławskiego (8 I 1887) i *Pan Wołodyjowski* w układzie Antoniego Siemaszki (23 II 1889). Wznowione też zostały utwory Sienkiewicza znane z czasów Koźmiana: *Na jedną kartę* i *Czyja wina?* Z innych adaptacji scenicznych wymienić wypada dramat Włodzimierza Lewickiego *Wernyhora*, oparty na powieści historycznej Michała Czajkowskiego.

Z nowych utworów Adama Asnyka wystawił Glikson *Komedię konkursową* oraz *Braci Lerche*. Wyjątkowo sięgał do utworów Józefa Korzeniowskiego (wznowienia *Karpackich górali* oraz *Majstra i czeladnika*), do klasycystycznej tragedii Alojzego Felińskiego *Barbara Radziwiłłówna*, wystawionej głównie dla Heleny Modrzejewskiej (w latach 1890 i 1891) w czasie jej gościnnych występów w Krakowie (Boną była wówczas Bronisława Wolska, a Zygmuntem Augustem — Roman Żelazowski), a także do twórczości Józefa Narzymskiego, z której wznowił *Pozytywnych*.

Dnia 30 kwietnia 1893 roku odbył się w teatrze Gliksona sceniczny debiut Kazimierza Przerwy-Tetmajera; wystawiono wówczas jego jednoaktową sztukę *Mąż poeta* w dwuosobowej obsadzie, ze Stanisławą Dzirytówną i Ludwikiem Solskim. Premiera dramatycznej fantazji tegoż autora pt. *Sfinks* przypadła na dzień 7 stycznia 1893 roku. W kilka miesięcy później (7 V 1893) przy okazji uroczystego przedstawienia *Pana Damazego* wznowionego dla uczczenia pamięci zmarłego właśnie Józefa Blizińskiego, okolicznościowy *Prolog* Lucjana Rydla deklamowali Wanda Siemaszkowa i Edmund Rygier.

Niezmienną popularnością — tak w teatrze Koźmiana, jak i w teatrze Gliksona — cieszył się repertuar „ludowy", na który składały się utwory Władysława Ludwika Anczyca (*Kościuszko pod Racławicami*, *Łobzowianie*, *Emigracja chłopska*, *Chłopi arystokraci*) i Adama Staszczyka (*Noc świętojańska* oraz *Wiara, miłość i nadzieja*). Do tych dwóch autorów dołączył się wkrótce aktor krakowskiego teatru, Franciszek Dorowski, piszący pod pseudonimem Domnik.

Również i w doborze obcej twórczości dramatycznej przejawiał Glikson wyraźne tendencje w kierunku podtrzymania tradycji Koźmianowskich. Przykładem tego stwierdzenia niechaj będą chociażby utwory Szekspira. Długi ich szereg zapoczątkowała 13 marca 1886 roku premiera *Straconych zachodów miłości* w tłumaczeniu Leona Ulricha z Antoniną Hoffmann w roli Księżniczki, Barszczewską jako Rozaliną i Kałużyńską — Katarzyną. Z kolei poszły wznowienia jedenastu tragedii i komedii Szekspirowskich: *Kupiec wenecki*, *Otello*, *Hamlet*, *Romeo i Julia*, *Król Lear*, *Sen nocy letniej*, *Poskromienie złośnicy*, *Makbet*, *Wiele hałasu o nic*, *Wesołe kumoszki z Windsoru* i *Ryszard III*. Dwunastego zapowiedzianego utworu nie odegrano z powodu choroby jednego z aktorów; miało to być wznowienie komedii *Jak wam się podoba*.

Można zapytać, czy ów przegląd dzieł Szekspira był wynikiem szczególnych zainteresowań Gliksona, czy też po prostu stawał się okazją do zaprezentowania słynnych aktorów, zjeżdżających do Krakowa na gościnne występy. W czołowych bowiem rolach Szekspirowskich pojawili się: Helena Modrzejewska (Lady Makbet w *Makbecie* i Beatrice w *Wiele hałasu o nic*), Wincenty Rapacki (Shylock w *Kupcu weneckim*), Bolesław Ładnowski (Otello, Hamlet, Romeo, Lear) czy Józef Kotarbiński (Hamlet). Po trosze decydowały oba względy, choć nie należy zapominać, że goście opuszczali miasto, a role ich przejmowali miejscowi aktorzy.

Dotyczy to zresztą również i innych pozycji europejskiej klasyki, z których wiele wprowadził Glikson do repertuaru teatru krakowskiego, idąc — dodajmy — wiernie za Koźmianem: Schiller (*Zbójcy*, *Intryga i miłość*, *Maria Stuart* z gościnnym występem Modrzejewskiej w roli tytułowej oraz *Wilhelm Tell*), Goethe (*Egmont*), Gutzkow (*Uriel Akosta*), Beaumarchais (*Wesele Figara*), Gogol (*Rewizor petersburski*). Wreszcie komedie Moliera. i to zarówno wznowienia (*Skąpiec*, *Szkoła kobiet*, *Chory z urojenia*), jak i premierowe przedstawienie *Amfitriona* (20 II 1886) w przeróbce Franciszka Zabłockiego.

Nowością repertuarową w zakresie klasyki stał się dramat Calderona *Sędzia z Zalamei* (9 III 1889), natomiast ze współczesnego dramatu europejskiego pierwszy raz wprowadzono na scenę krakowską utwory autorów modernistycznych, w czym Gliksonowi udało się wyprzedzić o parę lat Tadeusza Pawlikowskiego. Mowa tu o dramatach Ibsena i Sudermanna.

Pierwszeństwo przypadło w udziale Ibsenowi. Krakowska prapremiera *Nory* odbyła się 13 kwietnia 1889 roku z Gabrielą Zapolską w roli tytułowej, Torwalda Helmera grał wówczas Sobiesław. Następnie przyszła kolej

na Sudermanna, którego *Honor* po raz pierwszy wystawiono w Krakowie 7 lutego 1891 roku, z Romanem Żelazowskim w roli Roberta Heinecka; spektakl ten został zresztą wielokrotnie powtórzony. Drugą premierą Ibsenowską był *Wróg ludu* (17 X 1891), w którym Stockmanna zagrał Edmund Rygier. W niespełna rok po premierze *Honoru* Sudermanna pokazał Gliksson kolejny jego dramat *Koniec Sodomy* (20 II 1892) z Natalią Siennicką w roli Ady.

W repertuarze Gliksona sporo miejsca zajmowało dramatopisarstwo francuskie z utworami m.in. Daudeta, Dumasa-syna, Feuilleta, Labiche'a, Ohneta, Sardou i Scribe'a; 24 października 1892 roku odbyła się premiera sztuki Guy de Maupassanta *Ofiara miłości*. Dochody teatru wspierał jednak najczęściej właśnie francuski repertuar rozrywkowy, farsa i komedia niemiecka (m.in. Schönthana).

Oddzielne miejsce należy się wspomnieniu o spektaklu, który wprawdzie odegrano w gmachu teatralnym, ale siłami amatorskimi uczniów Gimnazjum św. Anny. Dla uczczenia trzechsetnej rocznicy założenia szkoły dwukrotnie (22 i 24 X 1888) pokazano *Antygonę* Sofoklesa w tłumaczeniu i reżyserii znakomitego filologa, Jana Czubka.

*

W zespole artystycznym znalazło się sporo osób związanych dawniej z Koźmianem. Wiele z nich pozostało w teatrze krakowskim aż do końca dyrekcji Gliksona, m.in. Antonina Hoffmann, Paulina Czechowska, Bronisława Wolska, Paulina Wojnowska, Anna Kałużyńska, Józefa Winiarska, Władysław Werner, Juliusz Jejde, Ludwik Solski, Antoni Siemaszko, Edmund Rygier. Niektórzy odeszli już wcześniej, np. Wanda Barszczewska (1887), Julia Sułkowska (1890), Arwin (1886) czy Gustaw Fiszer (1891).

W latach 1887 - 1891 występowała w teatrze Gliksona Stanisława Kłosowska, która grywała początkowo amantki, lecz rychło przeszła do ról charakterystycznych. Od r. 1887 datuje się związek z teatrem krakowskim wybitnej później aktorki — Wandy Siemaszkowej. W r. 1890 weszła w skład zespołu urodziwa, utalentowana i pełna żywiołowego temperamentu Natalia Siennicka, a w roku następnym — Tekla Trapszówna. Przez wiele sezonów grali u Gliksona: wielce utalentowany Józef Śliwicki, Władysław Antoniewski — szczególnie przydatny w rolach amantów i charakterystycznych, Sobiesław, Leon Stępowski i Apollo Lubicz. W sezonie 1885/86 występował tu warszawski aktor — Władysław Szymanowski, a w latach 1889 - 1892 — Roman Żelazowski. U Gliksona zaczynali ka-

rierę artystyczną Jan Nowacki i Maksymilian Węgrzyn, obsadzani jeszcze wówczas w epizodach i mało znaczących rolach drugoplanowych.

Dużą atrakcją dla miejscowej publiczności stawały się gościnne występy wybitnych aktorek i aktorów, którzy prezentowali w Krakowie swoje czołowe kreacje; w latach 1890 i 1891 przyjeżdżała tutaj Helena Modrzejewska, a w latach 1890 i 1892 — Helena Marcello, wcześniej jeszcze Adolfina Zimajer (1886, 1887 i 1889) i słynna „gwiazda" scen warszawskich — Maria Wisnowska (1889). W tym samym roku w prapremierze *Nory* Ibsena wzięła udział Gabriela Zapolska, a w r. 1893 w repertuarze komediowym zabłysnęła talentem Irena Trapszówna. W latach 1886 - 1890 i 1892/93 wielokrotnie gościł w Krakowie Wincenty Rapacki, w latach 1887 - 1889 — Bolesław Ładnowski, w latach 1887 i 1889/90 — Józef Kotarbiński, a w r. 1889 — Roman Żelazowski.

*

W czasie dyrekcji Gliksona (podobnie jak w ostatnich sezonach dyrekcji Koźmiana) Kraków pozbawiony był zupełnie stałych widowisk muzycznych. Do nielicznych wyjątków należały operetki Offenbacha (*Lizka i Frycek*, *Bęben*. *Życie paryskie*), wystawiane głównie dla Adolfiny Zimajer, której śpiewem i grą partnerował Ludwik Solski. Muzykę Millöckera wykorzystano do komedii Alojzego Berli (w przeróbce Edwarda Błotnickiego) *Pani majstrowa z Kleparza*. Na tym kończył się właściwie muzyczny repertuar w teatrze Gliksona.

Ilustracją muzyczną natomiast urozmaicano bądź uzupełniano repertuar dramatyczny. *Balladynę* wystawiono z tłem muzycznym opracowanym przez Henryka Jareckiego, *Sen nocy letniej* wraz z suitą orkiestrową Mendelssohna-Bartholdy'ego, *Teodorę* Wiktoryna Sardou — z muzyką Masseneta. a *Egmonta* — z muzyką Beethovena.

Dnia 29 listopada 1888 roku po uroczystym przedstawieniu *Konfederatów barskich* pokazany został żywy obraz *Apoteoza Adama Mickiewicza* (w układzie Piotra Stachiewicza) z muzyką Chopina. 1 stycznia 1893 roku dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy ponownego rozpoczęcia przedstawień w gmachu Starego Teatru (po przeniesieniu ich z kościoła Św. Urszuli, gdzie działał teatr w latach 1830 - 1842) wystawiono *Barbarę Zapolską* Ludwika Adama Dmuszewskiego, wieczór zaś rozpoczęto *Polonezem koronacyjnym* Karola Kurpińskiego.

Przy różnych okazjach wykorzystywano fragmenty dzieł muzycznych m.in. Noskowskiego, Rossiniego, Delibesa i Liszta. Odbywały się również w antraktach popisy solistów, żeby chociaż wspomnieć o występach Bro-

nisławy Dowiakowskiej (1885), dziewięcioletniego Józefa Hoffmana — z czasem światowej sławy pianisty (1886) czy Fritza Kreislera (1892). Z okazji okolicznościowych przedstawień często gościły na scenie Gliksona amatorskie chóry, działające ówcześnie w Krakowie.

*

Główny trzon dekoracji, kostiumów i rekwizytów w teatrze Gliksona pochodził z inwentarza przejętego od Koźmiana. Nowe dekoracje sporządzali w r. 1885 Jan Spitziar i Kazimierz Wolski, a od r. 1887 Konstanty Niedzielski, aktor zaangażowany właśnie wówczas przez Gliksona. Jego dziełem była scenografia m.in. do *Snu nocy letniej*, *Sędziego z Zalamei* czy *Antygony*. Kostiumy nadal projektował Rozwadowicz, a przy opracowywaniu żywych obrazów szukano pomocy u Juliusza Kossaka bądź czerpano wzory z malarstwa Jana Matejki, Walerego Eliasza-Radzikowskiego czy Piotra Stachiewicza.

Glikson odnowił dawny zwyczaj wyjazdów zespołu poza Kraków w miesiącach letnich [58]. W przeciwieństwie jednak do czasów Koźmiana nie były to już występy teatru krakowskiego jako całości, ale grup aktorskich pod kierownictwem m.in. Władysława Antoniewskiego (w latach 1886 i 1890), Edmunda Rygiera (1888) czy Leona Stępowskiego (1889). Aktorzy krakowscy grali w tym czasie m.in. w Szczawnicy, Tarnowie, Przemyślu i Stanisławowie, a także w Sosnowcu, Częstochowie, Kielcach, Radomiu i Piotrkowie.

Podobnie jak dawniej, również i w okresie dyrekcji Gliksona zjeżdżała do Krakowa nieomal co roku opera lwowska z żelaznym repertuarem Moniuszkowskim (*Halka*, *Straszny dwór*, *Widma*). W r. 1887 pokazano krakowskiej publiczności nie wystawianą tu przedtem *Hrabinę*. Z europejskiego repertuaru operowego, poza licznymi pozycjami znanymi już z poprzednich gościnnych występów lwowskich śpiewaków w latach dyrekcji Koźmiana, zaprezentowano *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha (1886), *Mignon* Thomasa oraz operę Mascagniego *Cavalleria rusticana*. W repertuarze lwowskim zdecydowanie przeważała jednak operetka, zarówno francuska, jak i wiedeńska.

Dwukrotnie, w latach 1888 i 1891, odbyły się występy teatru liliputów, raz prezentował się ukraiński teatr objazdowy pod dyrekcją Emiliana Baczyńskiego z repertuarem narodowym (1888), w którym znalazła się m.in. *Natałka-Połtawka* Kotlarewskiego. Wreszcie 31 grudnia 1892 roku wystąpiła gościnnie francuska trupa aktorów. Wystawiono wówczas *Damę kameliową* Dumasa-syna z Sarą Bernhardt w roli tytułowej.

# 16. Zakończenie

Od połowy lat sześćdziesiątych XIX stulecia minęło z górą ćwierć wieku. Choć wiele zmieniło się w życiu politycznym Galicji i Krakowa, to jednak nie uległy zasadniczym zmianom ogólne warunki historyczne, na tle których — i wśród których — działał krakowski teatr. Innego nieco znaczenia nabrała dawna legalistyczna i lojalistyczna dewiza galicyjskich konserwatystów: „Przy Tobie Najjaśniejszy Panie stoimy i stać chcemy"; powolnym przemianom poddawała się świadomość polityczna poszczególnych grup społecznych i ich sposób patrzenia na codzienną rzeczywistość. Polityka „starych" Stańczyków odchodziła w przeszłość, ukształtowało się młode pokolenie zachowawców, dla których ideową podstawą działania były już mniej skrajne prawdy i zasady, wypracowane w wyniku stałych starć z obozem demokratycznym.

W bezzmiennie ciasne i zamknięte linią „Okopów" granice dawnego Krakowa, który osiągnął już w tym czasie liczbę ponad 70 tysięcy mieszkańców, zaczęły — zrazu powoli — wkraczać nowe prądy umysłowe i artystyczne „moderny", wywierając stopniowo znaczny wpływ na ogólną atmosferę miasta i jego obyczaje oraz na twórczość poszczególnych jednostek. Proces ten z upływem lat nasilał się i nieodłącznie towarzyszył pracy kolejnych dyrektorów krakowskiej sceny, stwarzając równocześnie specyficzny klimat, w którym rodziła się nowa epoka w dziejach nie tylko krakowskiego, ale i polskiego teatru.

Początek tych nowych czasów wyznaczyły trzy ważne fakty: po pierwsze — objęcie dyrekcji przez Tadeusza Pawlikowskiego, po drugie — roztoczenie mecenatu miejskich władz samorządowych nad teatrem, po trzecie wreszcie — inauguracja nowej sceny w ukończonym właśnie nowym gmachu teatralnym przy placu Świętego Ducha; w gmachu zbudowanym i przyozdobionym zgodnie z gustami epoki, która choć myślą nawiązywać usiłowała do romantyzmu, to jednak lubowała się w eklektycznej architekturze i w przedziwnym pomieszaniu stylów, opierając się w tym na wzorach płynących ze „stołecznego" Wiednia.

O gmach ten, o nowy gmach dla narodowego teatru w Krakowie, walczono od lat wielu. Przeszło dwudziestolecie dzieliło pierwotny w tej sprawie wniosek od ukończenia budowy.

Narodziny pomysłu wiążą się nierozerwalnie z Walerym Rzewuskim, który, choć nosił historyczne nazwisko, był „tylko" znakomitym fotografem i zdołał ocalić od zapomnienia podobizny wielu ważnych i zupełnie nieważnych współczesnych mu osobistości. Ale zarazem był Rzewuski

ruchliwym rajcą miejskim, a przy tym człowiekiem światłym i rozmiłowanym w teatralnej sztuce. On to właśnie — za namową Stanisława Koźmiana i Władysława Ludwika Anczyca — 5 września 1872 roku wystąpił z wnioskiem o budowę nowego teatru z funduszów miejskich.

Nie tu miejsce na szczegółowe przedstawienie kolejnych losów tego zamiaru i wieloletnich debat nad jego urzeczywistnieniem, na relacjonowanie zażartych niekiedy dyskusji i polemik toczonych wokół architektonicznego kształtu i lokalizacji przyszłego teatru, na ocenę wreszcie artystycznej i funkcjonalnej wartości prac nadsyłanych na kolejne konkursy ogłaszane przez miejscowe władze. Ostatecznie zwyciężył Jan Zawieyski i gmach oparty na jego projekcie stanowi do dnia dzisiejszego najokazalszy budynek teatralny Krakowa.

Przedstawienia w Starym Teatrze szły normalnie, gdy 2 czerwca 1891 roku kładziono kamień węgielny pod nowy, miejski teatr. Na uroczystość tę przybyła specjalnie do rodzinnego miasta z Ameryki Helena Mądrzejewska. „Przeznaczenie chciało — pisał Koźmian — że dwie artystki, które położyły podwaliny pod odrodzenie teatru krakowskiego [...] przy placu Szczepańskim, wzięły udział w uroczystym akcie rozpoczęcia wspaniałej budowy, przeznaczonej dla «Sztuki Narodowej»" [59]. Helena Modrzejewska bowiem i Antonina Hoffmann „pierwsze uderzyły młotkiem w kamień, na którym stanąć miał gmach" nowego teatru [60].

Zanim nastąpiło jego otwarcie w dniu 22 października 1893 roku pod nową dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego, zakończył się teatralny sezon 1892/93, ostatni sezon dyrekcji Jakuba Apolinarego Gliksona i ostatni w blisko stuletnich wówczas dziejach Starego Teatru.

Na moment pożegnania wybrano dzień 31 sierpnia 1893 roku. W programie znalazły się jednoaktówki: *Pan Benet* Fredry, *Ciotka na wydaniu* Blizińskiego, *Nowy rok* Jasińskiego i *Ciężka próba* Bertona oraz piąty akt *Zbójców* Schillera.

Spektakl rozpoczął polonez *Wiarusy* — odegrany przez wojskową orkiestrę pod dyrekcją Jana Nepomucena Hocka, zakończył zaś okolicznościowy wiersz pożegnalny Lucjana Rydla, wygłoszony przez Antoninę Hoffmann. Na scenie zebrał się cały zespół; Hoffmann, zwrócona ku publiczności, w całkowitej ciszy rozpoczynała ów epilog od słów:

Kurtyna opadła, za małą chwilę
Wyjdą stąd wszyscy i światła pogasną.
W mury — gdzie sztuka lat mieszkała tyle,
Gdzie jeszcze dzisiaj gwarno jest i jasno,
Cisza i ciemność z twarzą ołowianą
Wstąpią i już w nich na zawsze zostaną [61].

Po ostatnich strofach wiersza Lucjana Rydla rzeczywiście zapadła kurtyna po raz ostatni, a zanim rozbrzmiały oklaski — salę w dalszym ciągu zalegała cisza, będąca wyrazem pełnej świadomości tego, że rzeczywiście w tym momencie zamknęła się w dziejach sceny krakowskiej długa epoka. Początkową jej datę wyznaczył niegdyś dzień 1 stycznia 1799 roku, dzień, w którym Jacek Kluszewski zainaugurował swą działalność w nowym gmachu przy Przecznicy, bo tak wówczas nazywano dzisiejszą ulicę Jagiellońską.

Dyrekcja Gliksona dobiegła końca. Zamknięty został na zawsze ów okres przejściowy pomiędzy teatrem Koźmiana a teatrem Pawlikowskiego, okres będący pod wieloma względami wyraźną kontynuacją niektórych założeń programowych Koźmiana.

Zamykała się zatem epoka walki o stabilizację polskiej sceny w Krakowie, epoka jej osiągnięć i klęsk w okresie nasilenia germanizacyjnej polityki Wiednia wobec Polaków, epoka wreszcie, w której Koźmian i jego najbliżsi współpracownicy potrafili wprowadzić tę prowincjonalną scenę do rzędu czołowych teatrów czynnych na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej.

Tradycje te w najbliższej przyszłości mieli kontynuować i wzbogacać nowymi osiągnięciami kolejni dyrektorzy krakowskiego teatru — Tadeusz Pawlikowski i Józef Kotarbiński.

---

[1] A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. IV *Dzieje Polski rozbiorowej 1795 (1772) - 1914*, Kraków-Warszawa 1946, s. 81.

[2] K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. III, Warszawa 1953, s. 589.

[3] Ibidem.

[4] Szczegóły repertuarowe dotyczące teatru Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana tu i w następnych partiach tekstu oparte na publikacji: *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865 - 1885. Repertuar*, oprac. J. Got, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, Materiały do Dziejów Teatru w Polsce, t. VI.

[5] H. Barycz, *Wincenty Pol jako profesor geografii na Uniwersytecie Jagiellońskim*, Kraków 1949, Prace Komisji Historii Medycyny i Nauk Matematyczno-Przyrodniczych PAU, t. III, s. 54.

[6] S. Koźmian, *Rzecz o roku 1863*, t. I - III, Kraków 1894.

[7] S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got, t. I, Kraków 1959, s. 57; w dalszym ciągu cytowane: S. Koźmian, *Teatr*.

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

[10] Ibidem, s. 57 - 58.

[11] Ibidem, s. 61.

[12] Ibidem, s. 51.

[13] Ibidem.
[14] Ibidem, s. 56.
[15] Ibidem, s. 47.
[16] Ibidem, s. 48.
[17] Ibidem.
[18] Ibidem, s. 49.
[19] Ibidem, s. 56.
[20] Szczegóły dotyczące ludzi związanych ze sceną krakowską w latach 1865 - 1893 zaczerpnięto ze *Słownika biograficznego teatru polskiego 1765 - 1965*, Warszawa 1973 oraz z życiorysów zawartych w poszczególnych tomach *Polskiego słownika biograficznego*.
[21] „Czas" 1871, nr 238 oraz „Afisz Teatralny" nr 1, sezon 1871/72.
[22] „Afisz Teatralny" nr 2, sezon 1873/74.
[23] S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 51 - 56.
[24] Mowa o cytowanym wyżej wyborze pism teatralnych S. Koźmiana, ogłoszonych w opracowaniu J. Gota w r. 1959.
[25] S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 46.
[26] Ibidem.
[27] Ibidem, s. 30 (*Wstęp* J. Gota).
[28] Ibidem, s. 162.
[29] Ibidem, s. 193.
[30] Ibidem, s. 49.
[31] Ibidem, s. 23 (*Wstęp*).
[32] Ibidem, s. 130.
[33] Ibidem, s. 66.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem, s. 65 i 66; w innym miejscu Koźmian użył następującego sformułowania: „lepiej bowiem nie dotykać się arcydzieł, jak je kaleczyć", ibidem, s. 48.
[36] Ibidem, s. 65.
[37] Ibidem.
[38] Ibidem, s. 355.
[39] Ibidem, s. 356.
[40] Ibidem, s. 355.
[41] Ibidem, s. 357 i 360.
[42] Cytowane za *Słownikiem biograficznym teatru polskiego*, jw.
[43] W. L. Anczyc, *Kilka słów o teatrze*, „Czas" 1878, nr 24.
[44] Ibidem.
[45] Występy gościnne zespołu krakowskiego, repertuar i dane dotyczące ilości przedstawień oparte na publikacji: *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865 - 1885*, jw.
[46] Gościnne występy opery lwowskiej i innych zespołów artystycznych oraz związane z nimi szczegóły repertuarowe i personalne oparte na publikacji: *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865 - 1885*, jw.
[47] „Czas" 1878, nr 24; tekst przedrukowany przez J. Gota w wyborze pism teatralnych S. Koźmiana (S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 276 - 281).
[48] S. Koźmian, *Odpowiedź na „Kilka słów o teatrze" p. W. L. Anczyca*, „Czas" 1878, nr 28; zob. też: S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 69 - 74.

[49] „Czas" 1878, nr 24.

[50] Ibidem.

[51] Ibidem.

[52] A. Bar, *Teatr krakowski pod dyrekcją Koźmiana*, Lwów 1935, s. 50; cytat pochodzi z „Gazety Polskiej" 1885, nr 109.

[53] Ibidem, s. 51.

[54] K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. I, jw., s. 251.

[55] J. Śliwicki, *Wspomnienia z teatru krakowskiego*, (w:) *Wspomnienia aktorów (1800 - 1925)*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. II, Warszawa 1963, s. 197 - 198.

[56] Cytowane za *Słownikiem biograficznym teatru polskiego*, jw., s. 388.

[57] Szczegóły repertuarowe dotyczące teatru krakowskiego pod dyrekcją Jakuba Apolinarego Gliksona oraz dane na temat obsady sztuk oparto na publikacji: E. Orzechowski, *Repertuar teatru krakowskiego 1885 - 1893*, Warszawa 1972, Repertuar teatrów w Polsce, z. 4.

[58] Wyjazdy zespołu krakowskiego poza Kraków oraz gościnne występy obcych zespołów w Krakowie zestawiono na podstawie cytowanej wyżej pracy E. Orzechowskiego.

[59] S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 362.

[60] Ibidem.

[61] Fragment tekstu przechowywanego w formie druku ulotnego w Oddziale Teatralnym Muzeum Historycznego m. Krakowa.

# Teatr Skarbkowski we Lwowie w latach 1864-1890

*Ewa Warzenica-Zalewska*

## 1. Wstęp

Źródła do historii teatru lwowskiego są bardzo skąpe. Podstawowy materiał stanowią czasopisma, zwłaszcza „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" (1874 - 1878), który potem wychodził jako „Tydzień Polski" (1878 - 1881), „Ruch Literacki" (1874 - 1878), dla lat 1863 - 1870 „Dziennik Literacki", a dla całego badanego okresu „Gazeta Narodowa" i „Gazeta Lwowska". Nie wszystkie roczniki tych pism są dostępne.

Z kolei „Roczniki teatru lwowskiego" to w rzeczywistości pełne błędów rzeczowych kilkustronicowe broszurki, przygotowane przez suflerów teatru dla celów reklamy tej instytucji. Ponadto nie są one kompletne, gdyż wydano „Roczniki" dla lat 1860 - 1870, a następnie dopiero dla lat 1885 - 1887 [1].

W zasadzie do dnia dzisiejszego najpełniejsze opracowanie okresu zawierają dwie książki Stanisława Pepłowskiego: *Teatr polski we Lwowie (1780 - 1881)*, Lwów 1889 i *Teatr polski we Lwowie (1881 - 1890)*, Lwów 1891, które już w chwili ukazania się były krytykowane z racji nie przemyślanego i niekompletnego doboru materiałów.

„Administrację teatru pomieszano z artystyczną stroną sceny tak dalece, że nie można uprzytomnić sobie, jak istotnie rozwijała się lub chyliła ku upadkowi scena lwowska — stwierdzał Karol Estreicher. — Opowiadanie kręci się około osób dyrektorów i ich zdolności lub nieudolności, a nie wokół działalności personelu" [2]. Następną wadą książek Pepłowskiego są liczne pomyłki rzeczowe i arbitralność ocen, podawanych bez pełniejszej motywacji. Informacje o repertuarze przeplatają się tu z anegdotami o aktorach. Indeks rzeczowy tytułów i nazwisk, dodany na żądanie krytyków do tomu II, również nie jest kompletny.

Niezależnie jednak od wszelkich braków wymienionych źródeł są one cennym przewodnikiem po tym mało znanym terenie.

Praca niniejsza jest więc pierwszą próbą ukazania dróg rozwojowych teatru lwowskiego w latach 1864 - 1890.

## 2. Rola teatru w życiu politycznym i kulturalnym Lwowa. Postulaty i oczekiwania

Przyjęty jako początek epoki pozytywizmu rok 1863 jest w historii teatru lwowskiego datą umowną, chociaż polskie środowisko Lwowa i Galicji wschodniej przeżywało powstanie podobnie jak Królestwo. Duży udział w szeregach powstańczych ochotników, pochodzących ze Lwowa i małych miasteczek galicyjskich (Stanisławów, Rzeszów, Złoczów, Sambor, Tarnopol) [3], dowodził rozwiniętej świadomości wspólnoty narodowej i żywotności haseł walki wyzwoleńczej. Popowstaniowe represje sądowe objęły na tych terenach, zwłaszcza we Lwowie, blisko dziesięć tysięcy osób, z czego ponad trzy tysiące pozostawało w aresztach śledczych [4].

Upadek powstania styczniowego nie stał się jednak dla Galicji wschodniej wyraźniejszą granicą w politycznym myśleniu i kształtującej się kulturze. Na życiu Lwowa lat popowstaniowych wyraźnie odbijały się konsekwencje stulecia zaborów. Oderwany od Korony już w 1772 r., nie przeżył, jak choćby Kraków, epoki oświecenia z jej wielostronnymi — filozoficznymi i kulturalno-literackimi — konsekwencjami. Szkolnictwo lwowskie przeszło z języka łacińskiego od razu na język wykładowy niemiecki i przede wszystkim ono stało się terenem gwałtownej germanizacji. Biurokracja austriacka i germanizacja wszystkich dziedzin życia stosunkowo łatwo przygłuszyły na przełomie stulecia żywioł polski. Jak pisał S. Koźmian, „dwory obywatelskie przedstawiały istny obraz domu państwa Jowialskich, a Lwów żył ambicją naśladowania Wiednia" [5]. W porównaniu z Krakowem Lwów był już na przełomie XVIII i XIX wieku miastem o opóźnionej, przedoświeceniowej strukturze życia umysłowego i jego dalszy rozwój polityczny i kulturalny miał swoisty przebieg.

Spóźnione oświecenie rozwijało się tu łącznie z niektórymi elementami romantyzmu (charakterystyczna jest pod tym względem twórczość Fredry), spóźniony romantyzm doszedł do głosu dopiero po powstaniu listopadowym, a jego duża żywotność utrzymywała się nie tylko po Wiośnie Ludów, ale również po powstaniu styczniowym; w każdej epoce spełniał on jednak inną rolę.

W latach 1830 - 1846 przyczynił się do odparcia fali germanizacji i wypracowania podstaw świadomości narodowej. Lwów był liczącym się ośrodkiem działań spiskowych, ale utrwalająca się po Wiośnie Ludów polityczna struktura Galicji nie stwarzała miastu perspektyw ekonomicznego rozwoju ani punktów wyjścia do formowania się elementów rzeczywistego prepozytywizmu [6]. W życiu kulturalnym Lwowa, wyraźniej aniżeli nawet w życiu Krakowa, uwidoczniał się wówczas mecenat oświeconej magnaterii i zamożnego ziemiaństwa. Ossolińscy, Dzieduszyccy, Lubomirscy, Sapiehowie gromadzili i udostępniali do powszechnego użytku wielkie biblioteki, muzea, a nawet fundowali wyższe uczelnie (np. w roku 1856 Sapieha — wyższą szkołę rolniczą w Dublanach). Mieli też ciągle duży udział w różnych akcjach oświatowych, kulturalnych, w komisjach do spraw teatru, budowy pomników i in., wspierając je finansowo, jak to w poprzedniej generacji czynił Stanisław hr. Skarbek, fundator budynku teatralnego i kilku zakładów opiekuńczych. Jeszcze po powstaniu styczniowym w życiu kulturalnym Lwowa hegemonia nie przeszła z salonów wielkich właścicieli ziemskich do redakcji czasopism, aczkolwiek cała działalność Jana Dobrzańskiego i „Gazety Narodowej" właśnie do tego zmierzała.

Inteligencja lwowska, środowisko liczne i prężne (profesorowie wyższych uczelni, nauczyciele, literaci, dziennikarze, adwokaci, aktorzy, lekarze), zaangażowana w życie ideowo-społeczne i kulturalne swego miasta, prezentowała tendencje najbardziej postępowe. Pod naciskiem wewnętrznej polityki austriackiej program jej działania ulegał różnym przekształceniom, ale pozostało, jako podstawa politycznego myślenia, poczucie narodowe i świadomość obowiązków wobec zbiorowości, wykształcone na wielkim polskim romantyzmie, zwłaszcza twórczości Słowackiego [7] i tradycji Towarzystwa Demokratycznego. Po powstaniu styczniowym, a szczególnie w latach 1876 - 1878, w okresie wielkich ogólnopolskich dyskusji ideowych nad nowym pojęciem narodu, czysto romantyczne koncepcje publicystów lwowskich były opóźnione w stosunku do koncepcji „młodych pozytywistów" warszawskich [8]. Miały one jednak uzasadnienie w życiu kulturalnym Lwowa, na które wpływały bezpośrednio różne zjawiska politycznego życia Austrii. Wprawdzie wydarzenia roku 1859 (klęska Austrii w wojnie z Włochami) podważyły austriacki biurokratyczno-wojskowy system rządzenia i stały się dla wielu narodów punktem wyjścia do walki o swobody autonomiczne, a kolejne niekorzystne dla cesarstwa wypadki polityczne poszerzyły tę perspektywę swobód, to jednak dopiero w 1870 r. Galicja zdobyła stosunkowo szeroki zakres samorządu, doczekała się spolszczenia

szkolnictwa i administracji oraz szeregu ulg w organizacji życia kulturalnego [9].

Konsekwencje stuletniej akcji germanizacyjnej były jednak rozległe i wymagały wielokierunkowego działania nie tylko na terenie szkolnictwa. Romantyczne koncepcje świadomości narodowej miały we Lwowie odpowiednie warunki dalszego trwania, gdyż służyły pogłębianiu poczucia odrębności narodowej wobec szkodliwych pozostałości dotychczasowej austriackiej polityki narodowościowej, ciągle jeszcze obecnych mimo uzyskanej autonomii.

Jednak ten romantyczny demokratyzm funkcjonował już tylko jednostronnie, zwłaszcza po 1870 r., ograniczony głównie do postawy antyarystokratycznej, antystańczykowskiej i antymontańskiej. Ogólne ekonomiczne zacofanie Galicji, zwłaszcza Galicji wschodniej (i wynikający z tego układ społeczny), nie stwarzało na terenie Lwowa — nie tylko bezpośrednio po powstaniu styczniowym, ale również po 1870 roku — świadomości kryzysu przedpowstaniowego systemu wartości, jak to się działo zwłaszcza w Warszawie, i nie skłaniało do poszukiwania nowego modelu myślenia.

Hasła pozytywizmu nie miały we Lwowie korzystnego gruntu dla rozwoju, sprowadzone do kilku myślowych stereotypów. Do środowiska demokratycznej inteligencji Lwowa nie przemawiały oczywiście hasła konserwatywnego organicyzmu, wyczuwano ich polityczną fałszywość, ale utrzymująca się orientacja romantycznego demokratyzmu nie wystarczała wówczas do sformułowania linii działania, odpowiadającego potrzebom popowstaniowych lat, i prowadziła jedynie do różnych napięć, poświadczających stan mimikry politycznego życia Lwowa.

Teatr lwowski, w latach 1866 - 1870 włączony w walkę o autonomię, potem jako najbardziej licząca się instytucja kulturalna, był terenem rozgrywek między ówczesnymi orientacjami politycznymi. Głównie na tym tle zrozumiały jest wieloletni spór o zdobycie i utrzymanie dyrekcji teatru między Janem Dobrzańskim i szeroką opinią społeczną demokratyzującej inteligencji Lwowa z jednej strony, a Adamem Miłaszewskim i grupą konserwatywnego ziemiaństwa — z drugiej. W latach 1864 - 1872 dyrektorem był Miłaszewski, ale w wyniku zorganizowanego nacisku opinii publicznej i zmian w politycznym układzie sił Galicji Jan Dobrzański zdołał go z tego stanowiska usunąć i wraz z synem wszedł do wieloosobowej z początku dyrekcji. Gdy ta upadła ze względów finansowych, sam objął kierownictwo teatru (1875 - 1881). Kiedy po raz drugi Miłaszewski został dyrektorem (1881 - 1883), wpływy demokratycznego środowiska inteligen-

cji spowodowały odwołanie go i oddanie dyrekcji teatru ponownie w ręce Dobrzańskiego (1883 - 1886).

Jan Dobrzański był przywódcą demokratyzującej inteligencji lwowskiej, uczestnikiem walk Wiosny Ludów, więźniem politycznym, potem wybijającym się redaktorem. Nawet najwięksi nieprzyjaciele, jak S. Koźmian, przyznawali mu, że starł „z Galicji znamiona germanizmu, a ze Lwowa pokostu wiedeńskiego", że „był twórcą dzisiejszej Galicji i dzisiejszego Lwowa; z prasy, zwłaszcza «Gazety Narodowej», zrobił potężną broń w walkach politycznych" [10]. We Lwowie miał rzeczywiście wyjątkowe stanowisko; Koźmian twierdził, że od Dobrzańskiego zależał niejednokrotnie wybór posłów do sejmu.

Natomiast Adam Miłaszewski był przez całe życie związany z arystokracją i księciem Karolem Jabłonowskim, kuratorem fundacji skarbkowskiej, u którego był kiedyś sekretarzem, potem zaś z jego poparcia stale korzystał. W 1864 r. Miłaszewski uzyskał stanowisko dyrektora teatru w sytuacji okresowego współdziałania postępowej inteligencji z ziemiaństwem przeciwko biurokratyzmowi austriackiemu. Gdy okres ten minął, inteligencja wszczęła przeciw niemu zorganizowaną akcję, która osiągnęła punkt kulminacyjny w roku 1869 i przejawiła się w sformułowaniu społecznej petycji do władz, oceniającej negatywnie lata dyrekcji Miłaszewskiego i żądającej odwołania go z tego stanowiska. W ten sposób w ciągu dwu miesięcy — maja i czerwca — ukazały się dwie oceny pracy Miłaszewskiego, a podpisy potwierdziły imiennie, jak kształtowały się ówczesne orientacje — demokratyczna i konserwatywna. Za Miłaszewskim opowiedziało się czterech hrabiów (J. A. Fredro, L. Starzeński, W. Koziebrodzki, L. Dunin-Borkowski), jeden książę (K. Jabłonowski) i kilku przedstawicieli inteligencji pracującej, wśród nich Aureli i Wojciech Urbańscy, jeden literat i wieloletni współpracownik Miłaszewskiego w teatrze, drugi dyrektor biblioteki uniwersyteckiej. Natomiast obecność w tym zespole Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego nie jest jasna. Z kolei na społecznej petycji wśród kilkudziesięciu przeciwników dyrektora podpisani byli wydawcy, redaktorzy, literaci, nauczyciele i wykładowcy z wyższych uczelni Lwowa: J. Dobrzański, A. Asnyk, J. Starkel, J. Lam, W. Łoziński, F. Smolka, W. Gubrynowicz, A. Bełcikowski, J. Rogosz, dr F. Zucker [11].

Adam Miłaszewski był dobrze notowany w policji, ponieważ nie miał nic wspólnego z powstaniem, ale z tego powodu był też ogólnie lekceważony, zwłaszcza w środowisku aktorskim, z którego wiele osób współdziałało w narodowej sprawie i ponosiło konsekwencje. Witalis Smochowski, były dyrektor teatru, i Aniela Aszpergerowa, najlepsza tragiczka po-

przedniej epoki, przebywali kilka miesięcy w więzieniu, podobnie jak mniej znany aktor J. K. Baranowski. Wielu aktorów (np. Joannę German) poddano rewizji i przesłuchaniu. W powstaniu brali również udział aktorzy: W. Woleński, Marceli Zboiński, Gustaw Fiszer, dekorator Erazm Fabiański. Z powodu przeszłości politycznej Adam Miłaszewski nie przyjął Aszpergerowej do stałego zespołu aktorskiego.

Teatr polski był zresztą stale przedmiotem dużego zainteresowania ze strony austriackiej policji. W 1873 r. Baranowski znalazł się ponownie w więzieniu za antyrządowe kuplety. Dnia 20 kwietnia 1873 r. dyrekcja dopuściła do ukazania się afisza teatralnego zapowiadającego wystawienie *Barbary Radziwiłłówny* Felińskiego i, z uwagi na jakąś dworską uroczystość, odegrania hymnu austriackiego, który został tam nazwany hymnem narodowym [12]. Incydent ten wywołał we Lwowie wielkie oburzenie. We wrześniu 1874 r. policja zmusiła S. Dobrzańskiego do wycofania się z dyrekcji, a jego miejsce zajął aktor Karol Hubert [13]. I chyba właśnie Hubertowi Dobrzański publicznie zarzucił, że został wprowadzony przez policję dla rozbicia teatru polskiego [14].

Z Dobrzańskimi (Janem i jego synem Stanisławem, utalentowanym komediopisarzem i aktorem) walczono na różne sposoby również w teatrze krakowskim. Adam Skorupka nie zgodziłby się na wystawienie sztuk z nazwiskiem przeciwników politycznych, więc libretto S. Dobrzańskiego do *Żaków* figurowało na afiszu krakowskim w 1871 r. pod nazwiskiem Anczyca („libretto W. Anczyca, pierwotny szkic S. Dobrzańskiego") [15]. Dopiero w 1873 r. sprawa ta została wyjaśniona.

Innym istotnym politycznym problemem tych lat była obecność we Lwowie teatru niemieckiego, utrzymywanego przez fundację Skarbkowską. Hasło likwidacji teatru niemieckiego w latach 1866 - 1871 wpisane było do programu wszystkich ugrupowań polskich działających w Sejmie ogólnym. Akcji tej towarzyszyło ogromne napięcie w całym lwowskim środowisku polskim. Od 1870 r. „Gazeta Narodowa" umieszczała stale na czele kroniki teatralnej hasło „precz z teatrem niemieckim", publicznie piętnowano Polaków, którzy ten teatr odwiedzali, wyrzucano niemieckie afisze z publicznych lokali. W odczuciu społeczeństwa polskiego likwidacja teatru niemieckiego była jednym z głównych sprawdzianów uzyskanej autonomii. Utrzymywanie go ze środków fundacji Skarbkowskiej było rzeczywiście haraczem nałożonym przez politykę austriacką na środowisko polskie za udzielone zezwolenie na budowę polskiego teatru i kosztowało fundację ponad 330 tys. zł. Ponadto drażniące były nadane tej instytucji przywileje prowadzenia opery, urządzania zabaw karnawałowych, pobie-

rania 10% od wszystkich widowisk urządzanych we Lwowie; teatr zresztą i tak bankrutował raz po raz z uwagi na małą liczebnie grupę Niemców stale tu mieszkających (w 1880 r. było ich tylko 7 tysięcy). W okresie największego nasilenia kampanii przeciw teatrowi niemieckiemu, gdy zmarł jego dyrektor, Miłaszewski od kwietnia 1871 r. objął również dyrekcję tego teatru, co pogrążyło go ostatecznie w oczach polskiej opinii społecznej. Dekret o zniesieniu teatru niemieckiego wydany został 20 października 1871 r., a ostatnie przedstawienie odbyło się 22 marca 1872 r.

Przeświadczenie o ogromnej roli teatru w życiu narodu pozbawionego niepodległości, ugruntowane w czasach działalności Bogusławskiego, Kamińskiego i Skarbka, nie straciło swej aktualności i po powstaniu styczniowym. Opinia społeczna Lwowa, wyrażana przez prasę, chciała mieć teatr kształcący moralność i świadomość narodową. Scena miała być nadal szkołą życia, zwierciadłem cnót i obyczajów narodu, piastunką jego dziejów i języka.

Teoretyczne uzasadnienie ogromnej roli teatru w życiu narodowym czerpali ówcześni publicyści i organizatorzy teatru z rozpraw Fryderyka Schillera [16]. Znane były i często cytowane jego wypowiedzi o ścisłych zależnościach między powstaniem niemieckiej sceny narodowej a ukształtowaniem się świadomości narodowej, co przeniknęło do kultury teatralnej epoki romantyzmu, a zwłaszcza romantyzmu polskiego.

Również z prac Schillera i Lessinga czerpano wówczas przeświadczenie o wyjątkowej roli teatru w kształtowaniu moralności osobistej i społecznej. Powołując się na Lessinga wyrażano przekonanie, że niemoralny spektakl powoduje zawsze wielkie spustoszenia [17], znajdując potwierdzenie tego i u współczesnych teoretyków teatru, np. Köberlego. Dlatego też lwowska publicystyka literacka poświęcona teatrowi bardzo ostro przeciwstawiała się współczesnym zachodnioeuropejskim koncepcjom teatru-rozrywki, a zwłaszcza gatunkom operetki („offenbachiadzie") i farsy. Żądano teatru przede wszystkim dramatycznego, z wyraźnym uprzywilejowaniem dramatu polskiego, zwłaszcza współczesnego. Obok tego miała być prezentowana najlepsza europejska tradycja dramatyczna i komediowa.

Teatr we Lwowie był instytucją szanowaną nie tylko ze względu na jej zadania narodowe, lecz i różne dobre tradycje. Skarbek — fundator i dyrektor teatru, Fredro — pierwsze pióro sceny lwowskiej, stworzyli jeszcze w pierwszej połowie stulecia bardzo korzystną atmosferę wokół instytucji teatru i pozycji socjalnej aktora. Dyrektorzy teatru byli we Lwowie ludźmi znaczącymi, a w spółkach aktorskich znaleźli się liczni właściciele ziemscy (Cetner, Łoś, Niedzielski, Podlewski). Zawód aktorski utrzymywał

się w wielu rodzinach jako dziedziczny, nieraz nawet przez kilka pokoleń (S. Dobrzański był wnukiem Witalisa Smochowskiego - ojca, siostrzeńcem Smochowskiego-syna). Przychodzili do stanu aktorskiego ludzie ze środowiska dobrze sytuowanych dzierżawców ziemskich (W. Smochowski-ojciec), oficjalistów dworskich (J. Dobrzański), ze środowiska mieszczańskiego (J. N. Nowakowski). Aktorki wychodziły dobrze za mąż, bardzo często za bogatych i utytułowanych ziemian, np. Paulina Targowska za hr. Cetnera, Teodora Wenclówna za hr. Russockiego, Konstancja Sułkowska za hr. Czackiego.

W programach rozwoju kultury polskiej, formułowanych w publicystyce prasowej, teatr był nadal przybytkiem poprawnego języka polskiego i tej roli nie umniejszały dokonujące się po 1870 r. zmiany polityczne — spolszczenie szkolnictwa i administracji galicyjskiej. Dawały bowiem o sobie znać skutki wiekowej germanizacji, silne wpływy innych języków słowiańskich — ukraińskiego i czeskiego — oraz utrwalone w polskim języku potocznym słownictwo niemieckie, tatarskie, tureckie, ormiańskie, pozostałe po wiekach ożywionych kontaktów handlowych Lwowa.

W środowisku polskim Lwowa, liczącego 90 tysięcy mieszkańców, teatr był również w programach działaczy kulturalnych narzędziem demokratyzacji sztuki. O popularnych spektaklach „dla ludu miejskiego" myślano od wczesnych lat popowstaniowych, a realizowano je od 1876 r. Słusznie przyjmowano, że wobec ogromnej liczby analfabetów (50% ludności) i dużej ilości Polaków nie obytych na co dzień z książką, spektakl teatralny jest najłatwiej przyswajalną formą kształcenia i kulturalnej rozrywki.

Lwów od dziesiątków lat odczuwał kompleks prowincji. Zdawano sobie sprawę z jego ówczesnego usytuowania w ogólnopolskim życiu kulturalnym jako miasta trzeciorzędnego — po Warszawie i Krakowie. Po roku 1863 Lwów miał wprawdzie cztery muzea i sześć naukowych bibliotek, lecz nie posiadał galerii sztuki, a brzydka architektura osiemnasto- i dziewiętnastowieczna [18] stawiała go zdecydowanie po Krakowie. Po 1870 r. trzeba było organizować uniwersytet prawie od podstaw, a dopiero w 1875 r. otworzono politechnikę.

Teatr był jedyną instytucją, która miała długoletnie, dobre tradycje i mogła świadczyć o ogólnym poziomie kulturalnym miasta. Dlatego też przed kolejnymi dyrektorami stawiano postulaty trudne do wykonania. Porównywany stale nie tylko ze scenami polskimi, ale i europejskimi, krytykowany z powodu repertuaru i poziomu przedstawień, był przedmiotem wielkiego zainteresowania nie tylko prasy i władz samorządowych, ale również szerokiej opinii społecznej. Częste zarzuty stwarzały pozory, że

był to teatr słaby, gdy w rzeczywistości nie był on tylko teatrem na miarę ambicji tego środowiska. Uważnie śledzono repertuar Krakowa i Warszawy i oczekiwano takich samych spektakli we Lwowie. Od 1871 r. postawiono przed dyrekcją obowiązek stworzenia we Lwowie dobrej opery i pod naciskiem opinii społecznej rozwinięto scenę operetkową, aczkolwiek zdania prasy o roli operetki były podzielone. Od 1875 r. zaczęto też organizować zespół baletowy.

Drugim sposobem potwierdzenia żywotności kulturalnej tego środowiska mogła być oczywiście twórczość literacka. Dramaturgia nie była jej silną stroną. Sztuki Aleksandra Fredry stanowiły dumę Lwowa, ale równocześnie utrwaliły tu tradycję tego typu komediopisarstwa, w latach popowstaniowych ilościowo licznego, lecz pod względem artystycznym już bardzo epigońskiego. J. A. Fredro, W. Koziebrodzki, A. Abrahamowicz prezentowali przeciętny poziom tego nurtu, co uznawane było przez publicystykę literacką za objaw karłowacenia gatunku i małych pod tym względem możliwości środowiska. Dramatopisarze Lwowa z trudem przestawiali się na „komedie problemowe", znane tu z twórczości K. Zalewskiego, i na repertuar zachodnioeuropejski. Jest rzeczą charakterystyczną, że najlepsze sztuki pisał J. Bliziński, który mieszkał wprawdzie w latach 1876 - 1888 w okolicach Lwowa, ale wyrósł w środowisku Królestwa i tam dojrzał jako pisarz.

Podobnie przedstawiała się sprawa dramatów, zwłaszcza lubianych tu sztuk historycznych, epigońskich w stosunku do epoki romantycznej (najlepsza z nich — to L. Starzeńskiego *Gwiazda Syberii*).

Próbą ożywienia polskiej współczesnej twórczości dramatycznej była praktyka organizowania konkursów na utwory sceniczne (podjęta przez A. Miłaszewskiego w 1867 r.), początkowo tylko przez dyrekcję teatru lwowskiego, a od 1873 r. wspólnie z teatrem krakowskim. Fundusz nagród (1700 zł) obejmował trzy nagrody (700, 400, 300 zł) za dramat lub komedię oraz osobną nagrodę (300 zł) za dobrą „sztukę ludową". Od 1876 r. konkursy te nosiły imię Aleksandra Fredry. Wyniki ich były jednak bardzo słabe, zwłaszcza przed rokiem 1870. Na przykład konkurs w 1867 r., przedłużony wobec małej ilości zgłoszeń, przyniósł utwory tak słabe, że komisja nie miała co wyróżnić. Wybrano ostatecznie utwór E. Lubowskiego *Żyd*, który spotkał się z ostrą krytyką prasy. W następnych latach zwiększyła się ilość nadsyłanych utworów, ale nie wzrosła ich jakość. Przykładowo podać można, że w 1874 r. na 47 utworów tylko 14 przeszło przez pierwszy stopień eliminacji, a jedyną, i to trzecią nagrodę, przyznano dramatowi J. Turczyńskiego *Mojmir*. W 1878 r. na konkurs przysłano

35 utworów, nagrodzono K. Zalewskiego *Artykuł 264* i Kajetana Kraszewskiego *Uproszone zaloty*. W 1879 r. spośród ponad czterdziestu utworów wybrano dwa godne wystawienia, które jednak upadły po pierwszej ich prezentacji na scenie.

Lwowska Melpomena drugiej połowy XIX wieku podlegała starym austriackim przepisom „przywileju teatralnego", była traktowana jak zwykłe przedsiębiorstwo dochodowe. Teatr lwowski dodatkowo jeszcze przestrzegać musiał różnych przepisów administracyjno-finansowych, wynikających z umowy fundacyjnej S. Skarbka z władzami, która dotyczyła głównie warunków korzystania z budynku teatralnego.

Z tego powodu teatr lwowski podporządkowany był oddziaływaniu kilku odrębnych układów administracyjnych. Konkursy na dyrektora teatru ogłaszało wprawdzie Namiestnictwo, ale w rzeczywistości o wyborze decydował kurator fundacji, kierujący się aktualną sytuacją polityczną i, co było szczególnie ważne, również wysokością tenuty dzierżawnej, zadeklarowanej przez kandydata. Pracę dyrektora teatru kontrolował Wydział Krajowy, od którego zależała stała, nieduża zresztą, subwencja na jego utrzymanie, uzależniona od merytorycznej opinii specjalnie powołanej komisji.

Umowy z dyrektoraini teatru podpisywane były na ogół na okres 6 lat i, rzecz charakterystyczna, zwykle około Wielkanocy, w terminie typowym dla różnych umów z pracownikami dworskimi, ale dla teatru specjalnie niedogodnym, gdyż marnowano cały sezon zimowy, stanowiący finansową podstawę teatru. Termin ten nic odpowiadał również terminowi rocznego sprawozdania, wyznaczonemu dla teatru przez Wydział Krajowy na dzień 15 lipca.

Przed każdym z dyrektorów teatru Wydział Krajowy i publicystyka literacka, prezentujące opinię społeczną miasta, stawiały obowiązek dania co najmniej 110 spektakli rocznie i popierania repertuaru polskiego. zwłaszcza współczesnego. Zadania wychowawcze i polityczne teatru wymagały od dyrektora częstego wprowadzania do repertuaru wielkiego dramatu europejskiego i polskiego. Z drugiej strony oczekiwano finansowej samodzielności teatru polskiego. Były to żądania przeciwstawne, gdyż nie sztuka poważna, ale komedia, a przede wszystkim operetka, przynosiły dochody.

We Lwowie panowało ogólne przeświadczenie, że forma teatru, jako przedsiębiorstwa dzierżawionego na zasadach starego „przywileju teatralnego", nie pozwalała mu na wypełnienie wielkich zadań kultywowania świadomości narodowej i polskiego języka. Zmian dokonać mogła tylko

inicjatywa społeczna. Próbą tego typu było powołane w 1869 r.[19], a zatwierdzone w 1870 r., Towarzystwo Przyjaciół Sceny Narodowej, które planowało reorganizację sposobu zarządzania teatrem, podniesienie zawodowego poziomu aktorów i ogólnego poziomu kultury teatralnej polskiego środowiska Lwowa. Statut Towarzystwa, podpisany przez organizatorów: J. A. Fredrę, Aurelego Urbańskiego (literat), Karola Królikowskiego (aktor i ówczesny reżyser teatru) i Karola Gromana (adwokat) — przewidywał działalność wielokierunkową. Było to Towarzystwo Akcyjne, które miało w planach założenie szkoły dramatycznej, przejęcie nadzoru finansowego nad sceną przez wprowadzenie własnego kapitału i stworzenie teatrowi lepszych podstaw materialnych. Działalność przeciwstawiająca się „ograniczeniom krępującym swobodny rozwój sceny narodowej we Lwowie" zaczęła się od społecznych akcji zmierzających do zamknięcia teatru niemieckiego. Planowano również serię odczytów o sztuce dramatycznej, zwłaszcza polskiej, o dorobku europejskiego teatru współczesnego, konkursy na dobre sztuki sceniczne, które miały być nagradzane i wystawiane na scenie lwowskiej, oraz działalność zmierzającą do podniesienia społecznej roli zawodu aktorskiego i opieki socjalnej nad aktorami.

Liczba członków Towarzystwa była od pierwszej chwili duża (421 osób), a w skład jego wchodzili wszyscy literaci, redaktorzy, wielu ziemian, lekarzy, adwokatów; członkiem honorowym Towarzystwa był Aleksander Fredro. Gorzej przedstawiała się sprawa prowadzenia zamierzonej akcji. Towarzystwo nie uzyskało planowanego na 1872 r. kapitału w wysokości 20 tys. zł, ani tym bardziej zaplanowanego na 1874 r. w wysokości 50 tys. zł. Ze skromną kwotą 13 tys. zł przystąpiło do pracy w latach 1872 - 1873, ponosząc zresztą od razu duże straty finansowe. Powrót do starego sposobu zarządzania teatrem polskim stał się więc po 1873 r. koniecznością. W okresie 1864 - 1890 teatr lwowski podlegał kilkunastu dyrekcjom.

Stanowisko dyrektora teatru lwowskiego uważano we Lwowie nie tylko za ważne w sensie politycznym, ale również dochodowe, zwłaszcza po zamknięciu teatru niemieckiego w 1872 r., co wydaje się jednak wątpliwe. Poszerzenie artystycznych zadań teatru, powołanie sceny operowej i operetkowej zwiększało bowiem w sposób zasadniczy koszty przedstawień, musiała zaś być utrzymana niska cena biletów wstępu. Ubóstwo szerokich kół mieszkańców Lwowa, w tym również pracującej inteligencji, stawało się wówczas przysłowiowe[20]. Podniesienie np. cen biletów wstępu przez Cetnera w 1873 r. wyludniło widownię.

Teatr lwowski był dofinansowywany słabo. Otrzymywał od Wydziału

Krajowego w latach 1863 - 1872 tylko 4200 zł rocznej subwencji, od r. 1873 — 12 200 zł, od 1875 — 16 200 zł, od 1878 — 20 tysięcy zł, a od 1879 — 24 tysiące zł (najwyższe dotacje w całym badanym okresie). Natomiast w chwili powołania do życia opery i operetki budżet teatru kształtował się powyżej 100 tysięcy zł. Korzystanie z budynku teatru Skarbkowskiego było odpłatne (4100 zł, a w niektórych latach 8 tysięcy zł), do czego dochodziło kilka tysięcy złotych jako opłaty municypalne [21]. Dla porównania warto dodać, że roczna gaża śpiewaczki średniej klasy wynosiła 12 tysięcy zł, a dobrej — 15 tysięcy zł i więcej [22].

Łączenie różnych scen w obrębie jednej dyrekcji i jednej kasy dawało złe wyniki, powodując nieporozumienia na tle finansowym. Po roku 1872 wytworzyła się praktyka oszczędzania na wystawieniach dramatu i komedii, niedopuszczalna z uwagi na zadania tej sceny w utrzymywaniu świadomości i kultury narodowej. Zmiany dyrekcji bardziej odbijały się na repertuarze i poziomie artystycznym sceny dramatycznej i komediowej aniżeli na operetce i operze. Jedna sala widowiskowa dla spektakli wszystkich typów ograniczała opłacalność powiększania zespołów oraz aktorskiej specjalizacji.

Zasada kilkuletnich kontraktów nie zachęcała dyrektorów do inwestowania w dekoracje (były one własnością dyrektora) i reżyserskie opracowanie wystawianych sztuk. Powstanie teatrów rządowych (Warszawa. Peszt, Wiedeń) z wielką ostrością uświadamiało środowisku lwowskiemu zacofanie struktury sceny lwowskiej i mobilizowało do dyskusji nad jej reformą, która jednak aż do końca umowy fundacyjnej nie mogła dać żadnych rezultatów.

Dyrektorzy teatru lwowskiego zmieniali się najczęściej w sytuacji deficytu finansowego, rzeczywistego lub pozorowanego, którym obciążano z zasady następnego dyrektora. To z kolei w najbliższych latach rzutowało na sytuację sceny poddanej rygorom oszczędnościowym. „W spadku" po spółce dyrekcyjnej Komitetu Założycieli w r. 1874 niedobór wynosił 22 tysiące zł, w r. 1875 już 25 tysięcy zł, z czego Jan Dobrzański spłacił część (22 tysiące), a resztę poprzednia dyrekcja. W 1881 r. po zakończeniu dyrekcji Dobrzańskiego suma nieuregulowanych zobowiązań, ciążąca na Adamie Miłaszewskim, wynosiła 45 tysięcy zł, a w 1886 r., w chwili śmierci Dobrzańskiego, córka jego przejmowała teatr z długami w wysokości 24 tysięcy zł.

W środowisku lwowskim rozumiano dobrze potrzebę kształcenia młodych aktorów. Organizatorzy Towarzystwa Przyjaciół Sceny Narodowej doprowadzili do otwarcia dwuletniej szkoły dramatycznej, której program

oparto na doświadczeniach szkoły wiedeńskiej (materiałów dostarczył Aureli Urbański) i warszawskiej, przeniesionych przez Karola Królikowskiego, brata aktora warszawskiego, Jana Królikowskiego. Dyrektorem szkoły był W. Zawadzki. Program obejmował naukę języka polskiego i historii, ćwiczenia praktyczne z deklamacji i dramaturgii, język francuski, śpiew i muzykę. Nad poziomem nauczania czuwała stała komisja społeczna: Antoni Małecki, Aureli Urbański, Witalis Smochowski-ojciec, Adam Miłaszewski, Karol Królikowski. Szkoła była odpłatna i koedukacyjna, w dniu inauguracji — 28 listopada 1869 r. — liczyła 42 uczniów, ale uczęszczało tylko 16, co już w punkcie wyjścia ograniczyło jej społeczno-zawodowy efekt. Przewidziano dwa miejsca bezpłatnej nauki i nieliczne stypendia, ofiarowane przez osoby prywatne. Po dwuletniej działalności szkoła została zamknięta wskutek braku funduszy (Wydział Krajowy odmówił subwencjonowania). Chociaż działała krótko, wykształciła kilku dobrych aktorów: Tadeusza Skalskiego, świetnego komika i śpiewaka operetkowego, Juliana Zakrzewskiego, dobrego śpiewaka operowego, przekazała też czterech aktorów teatrowi poznańskiemu, m.in. Marię Lewińską.

## 3. Scena dramatyczna i jej repertuar

Z uwagi na doniosłą rolę teatru w rozwoju narodowego i kulturalnego życia środowiska polskiego za najważniejszą część repertuaru uważano gatunki „wyższe". Opinia społeczna i krytyka teatralna pragnęły, aby teatr narodowy z jednej strony utrzymywał stałą łączność ze współczesną dramaturgią europejską, z drugiej zaś wprowadzał współczesne sztuki polskie i przypominał najwybitniejsze utwory doby minionej. Stałą obecność na scenie Skarbkowskiej wielkiej klasyki światowej, zwłaszcza Szekspira, uznawano za potwierdzenie osiągniętego poziomu kultury teatralnej środowiska.

Krytyka lwowska początkowych lat tej epoki rozróżniała tradycyjnie tragedię, dramat, melodramat, komedię „wyższą", komedię „niższą", farsę, „bluetkę", ale umiała stosować te terminy głównie do utworów epok minionych i współczesnego dramatopisarstwa polskiego, bardziej konwencjonalnego w swojej treści i formie. Współczesna dramaturgia europejska nie poddawała się jednak tym podziałom gatunkowym, co wprowadzało wiele zamieszania w dyskusjach i w ocenie repertuaru. Zamazywały się wówczas rozróżnienia między dramatem mieszczańskim o elementach komizmu a „komedią problemową" z akcentami dramatycznych powikłań,

między „dramatem idei" a „melodramatem". Dyrekcje uciekały się w sprawozdaniach do określenia „dzieło sceniczne", ale kontrolujący je Wydział Krajowy domagał się stosowania nomenklatury zgodnej z tradycyjnym podziałem.

Brak wyraźnej świadomości gatunkowej dawał się również czasem odczuć w stosunku do repertuaru dawnego. Np. *Hamleta*, *Makbeta*, *Intrygę i miłość* uważano za tragedie, ale *Zbójców* Schillera Miłaszewski zaliczał do dramatów, i tym samym historia Karola Moora zbliżała się jako gatunek sceniczny do *Damy kameliowej* Dumasa-syna, nazywanej wówczas „dramatem społecznym". Melodramaty Sardou na przykład zaliczano we Lwowie tradycyjnie do komedii.

Podstawą dalszych uściśleń gatunkowych w lwowskiej krytyce teatralnej było prawdopodobnie nasilenie elementów komizmu, wynikające ze sposobu odczytania utworu przez zespół lub aktora kreującego znaczącą rolę.

Udział tradycyjnie rozumianych gatunków w repertuarze teatru Skarbkowskiego stanowił przedmiot namiętnych dyskusji. Wydział Krajowy i publicystyka teatralna, które uważały teatr głównie za szkołę wychowania moralnego i narodowego, walczyły z kolejnymi dyrektorami o zwiększenie w repertuarze ilości liczących się sztuk teatralnych, natomiast widownia zainteresowana była również repertuarem czysto rozrywkowym. Operetka, zwłaszcza Offenbachowska, i opera włoska z dużym powodzeniem konkurowały od lat popowstaniowych ze starszymi gatunkami „śpiewogry" i komedioopery. Dlatego też, mimo nacisków ze strony Wydziału Krajowego i krytyki teatralnej, dyrektorzy raz po raz zwiększali udział spektakli rozrywkowych, kierując się przede wszystkim zainteresowaniami widowni.

Następnym zagadnieniem przy ocenie dróg rozwojowych teatru Skarbkowskiego jest sprawa ilości premier. Premierami określane będą w dalszym ciągu tej pracy pierwsze wystawienia utworów na scenie teatru lwowskiego, niezależnie od zmieniających się dyrekcji.

Ówczesna praktyka teatralna Lwowa przewidywała dużą ilość premier rocznie, przeciętnie jedną tygodniowo w zakresie dramatu, niezależnie od premier operetkowych i operowych. W okresie do 1872 r., kiedy teatr polski miał do dyspozycji tylko trzy wieczory tygodniowo, ilość premier wahała się od 25 do 50, a po zamknięciu teatru niemieckiego zwiększyła się dość znacznie. Jest rzeczą charakterystyczną, że w okresach dobrego funkcjonowania teatru (np. w latach 1875 - 1879) ilość premier dramatów nieznacznie przekraczała 50 rocznie, zwiększała się natomiast w stosunku do oper i operetek. Wyraźny wzrost ilości premier komedii rozrywkowych

i fars był zawsze dowodem obniżania się poziomu pracy dyrekcji teatru, błędów repertuarowych lub zmniejszenia się możliwości aktorskich zespołu.

W omawianej epoce dobra sztuka dramatyczna czy komediowa mogła być wystawiana w jednym sezonie teatralnym (tzn. od końca sierpnia do połowy czerwca następnego roku) dwa do trzech razy. Tylko niektóre spektakle o treści narodowej lub niezwykle interesującej problematyce ściągały większą widownię i w roku premiery mogły być wystawiane wielokrotnie. Rekord osiągnęła sztuka J. I. Kraszewskiego *Trzeci Maja*, powtarzana do końca roku 1874 dwadzieścia razy i wielokrotnie wznawiana w latach następnych. Słabe sztuki wystawiano często tylko jednorazowo. Zwiększanie ilości premier stawało się więc w takich sytuacjach jednym ze sposobów ratowania finansowego bytu teatru. Dawano wówczas komedie rozrywkowe i farsy, łatwiejsze do pamięciowego opanowania i nie wymagające staranniejszego opracowania reżyserskiego, najczęściej po dwóch, trzech próbach. Wówczas aktorzy trzymali się blisko budki suflera niezależnie od wymogów akcji, a jego donośny głos niweczył teatralną iluzję.

Osobista kultura literacka i finansowa zręczność dyrektora teatru bardziej odbijały się na doborze repertuaru dramatycznego aniżeli operowego i operetkowego, gdyż w tych dwóch ostatnich działach teatr lwowski wkraczał właściwie na nowy teren, a więc łatwiej mógł się wykazać. Natomiast utrzymanie współczesnego repertuaru dramatycznego, europejskiego lub tylko polskiego, wymagało od dyrektora osobistych kontaktów literackich i samodzielnego sądu o utworze. Wystawienia premierowe wiązały się zawsze z ryzykiem finansowym, zwłaszcza gdy autor żądał jednorazowego honorarium, niezależnie od powodzenia swego utworu.

Dla teatru lwowskiego lat 1864 - 1890 szczególnie ważna była literacka wartość premier, gdyż wznowienia prezentowały charakterystyczny dla okresu poprzedzającego (1848 - 1863) — przestarzały repertuar, zwłaszcza w dziale współczesnego dramatu zachodnioeuropejskiego.

Intensyfikacja działalności w tej dziedzinie była zadaniem pierwszym i bardzo trudnym z uwagi na skromne możliwości finansowe, którymi rozporządzał teatr polski po 1864 r. Etapy unowocześniania repertuaru nie stanowiły linii systematycznie wznoszącej się. Scena dramatyczna przeżywała okresy wzlotów i załamań, zależnie zwłaszcza od stylu pracy dyrekcji.

Sprawozdanie dyrektora sceny Skarbkowskiej, Adama Miłaszewskiego, z działalności teatru w latach 1864 - 1869 [29] i „Roczniki teatralne" doty-

czące tych samych lat[24] pozwalają nakreślić ogólny obraz repertuaru na początku epoki będącej przedmiotem rozważań.

Działalność teatru polskiego początkowo ograniczona była — przeciętnie — tylko do trzech wieczorów tygodniowo i dziesięciu miesięcy rocznie (w lipcu i sierpniu, czasem nawet w czerwcu teatr nie był czynny z powodu upałów), co pozwalało na wystawienie około 120 spektakli rocznie. W okresie 1864 - 1869, objętym sprawozdaniem dyrektora Miłaszewskiego, łączna liczba spektakli wyróżnianych wówczas gatunków (tragedii, komedii, komedio-oper, operetek) wynosiła 566, w tym sztuk polskich tylko 241, obcych 325.

Przy próbie orientacyjnego zestawienia według gatunków okazuje się, że szereg tytułów jest zniekształconych i trudno ustalić autora. Dla zwiększenia ilości premier niektóre utwory figurują pod dwoma tytułami, zdarzały się również zmiany w nomenklaturze, np. w 1865 r. Miłaszewski określał *Wiśliczanki* Dmuszewskiego jako komedioopere, a w 1866 r. jako melodramat (czy zmiana wykonania?). Podobnie sztuka J. Korzeniowskiego *Płochość ukarana* wpisana była jako komedia, drugi raz jako dramat, a *Halkę* Moniuszki i *Trubadura* Verdiego zaliczono do operetki.

Po poprawieniu oczywistych omyłek przybliżone obliczenia wykazują przede wszystkim dominację repertuaru obcego nad polskim[25], a także ilościową przewagę sztuk określanych jako komedie nad innymi gatunkami[26].

Wielką europejską tradycję dramatyczną reprezentowali głównie Szekspir i Schiller, w mniejszym stopniu — Goethe i Hugo. Wystawiono 6 sztuk Szekspira: *Juliusza Cezara*, *Makbeta*, *Kupca weneckiego*, *Romea i Julię*, *Hamleta*, *Otella* (łącznie 7 spektakli w całym okresie), sztuk Schillera również 6: *Marię Stuart*, *Obóz Wallensteina*, *Wilhelma Tella*, *Intrygę i miłość*, *Zbójców*, *Dziewicę Orleańską* (łącznie 9 spektakli w tym okresie), trzykrotnie *Fausta* Goethego i *Nędzników* Hugo (prawdopodobnie według adaptacji W. Rapackiego) oraz jeden raz jego *Burgrafów*, *Marię Tudor* i *Angela Malipieri* (zanotowanego pod tytułem *Tyran Padwy*). Ogółem więc wystawiono tylko 25 spektakli wielkiego europejskiego dramatu w ciągu pięciu lat.

Wybrane do prezentacji scenicznej za czasów dyrekcji Miłaszewskiego współczesne zachodnioeuropejskie dramaty mieszczańskie, „dramaty idei" i komedie „wyższe" (problemowe) nie wykazywały wprawdzie wyrównanego poziomu, ale ogólnie biorąc, był to repertuar dobry. Występują w nim nazwiska pisarzy, którzy tworzyli wówczas teatr europejski i decydowali o kierunkach jego rozwoju, a więc przede wszystkim: E. Augier,

V. Sardou, A. Dumas-syn, O. Feuillet. Wystawiono w tych latach: E. Augiera i J. Sandeau *Zięcia pana Poirier*, E. Augiera *Bezczelnych*, pt. *Opinia publiczna* oraz *Syna Giboyera*. Augier znany był dotychczas we Lwowie jako autor tylko jednej sztuki *Kamień probierczy*. Sardou był również cenionym we Lwowie autorem, znanym od 1852 r. (*Ćwiartka papieru*). Najbardziej podobał się jego dramat *Ojczyzna*, świetnie we Lwowie wystawiony, a także *Nasi poczciwi wieśniacy*, *Nasi najserdeczniejsi*, *Rodzina Benoiton*, *Fernanda*, *Nowe godło*, *Czarne diabły*. Popularne były utwory Dumasa-syna: *Pojęcia pani Aubray*, *Dama kameliowa*, *Półświatek*, J. Sandeau: *Helena de la Seiglière*, z rolą tytułową ulubioną nie tylko przez H. Modrzejewską, co sprawiało, że sztukę często wznawiano. Powodzeniem cieszyły się również O. Feuilleta: *Dalila*, *Wioska*, *Montjoye*, *Pokuta*. Natomiast premiery sztuk Scribe'a po 1864 r. prezentowano rzadziej, wystawiając tylko *Wybór deputowanego*. Podobnie mało popularny był Legouvé, którego znano głównie ze sztuki *Prawem zwycięstwa*.

Premiery dramaturgii francuskiej zdecydowanie przeważały w tym okresie nad premierami sztuk niemieckich, z których przykładowo odnotować można *Dziennikarzy* G. Freytaga czy też *Złe języki* H. Laubego.

Wystawiane były również, jako premiery, dramaty epoki poprzedniej, warte wprowadzenia na scenę z uwagi na problematykę aktualną dla Galicji, np. K. Gutzkowa *Szkoła bogaczy*, dramat moralno-polityczny okresu Młodych Niemiec, F. Halma *Gryzelda*, w którym problem godności kobiecej pokazany został zgodnie z założeniami demokratycznymi sprzed Wiosny Ludów.

Obok tego wystawiano wówczas dramaty przestarzałe bądź całkiem słabe pod względem literackim; wśród pierwszych wymienić można przykładowo: Dumasa-ojca *Pannę de Belle Isle* — melodramat napisany w 1839 r. i grany we Lwowie już w 1840 r. oraz E. Scribe'a i E. Legouvé *Adriannę Lecouvreur*, napisaną w 1839 r. i graną we Lwowie od 1851 r., zaliczaną wówczas do „tragedii sentymentalnych".

Do sztuk zdecydowanie słabych należały dramaty sentymentalne Charlotty Birch-Pfeifer *Magdala* i *Przekleństwo*, grane jeszcze w tych latach na scenach zachodniej Europy, podobnie Th. Barrière'a i L. Thibousta *Kobiety z kamienia*. Autorów tych uważano za dobrych realistów i stawiano wówczas obok Augiera, ale wybrana sztuka budziła zastrzeżenia lwowskiej krytyki teatralnej, podobnie jak *Pamiętniki szatana*, przerobione z powieści Suego, grane na scenie lwowskiej od 1842 r. Za najsłabsze uznano premiery starych komedii typu farsowego, o przestarzałym typie komizmu, który już nie mógł nikogo zabawić, a ich wprowadzenie na

scenę osądzono jako oczywiste błędy dyrekcji i marnowanie wysiłku aktorów [27].

Niełatwo było wybrać z ilościowo i jakościowo skromnej dramaturgii polskiej, zwłaszcza współczesnej, utwory nadające się do wystawienia. W latach 1864 - 1869 zaprezentowano ogółem 58 spektakli sztuk polskich, w tym 12 tragedii i 46 dramatów, z wyraźnym uprzywilejowaniem dramatu romantycznego. Jako premierę wystawiono w 1864 r. J. Słowackiego *Fantazego* (pod tytułem *Niepoprawni*), jako wznowienia pokazano *Mazepę* (grany we Lwowie od 1861 r.), *Marię Stuart* (grana od 1862 r.), J. Korzeniowskiego *Karpackich górali* (z muzyką J. N. Nowakowskiego), *Dymitra i Marię, Anielę*, a także K. Ujejskiego *Czerwony szal*, K. Majeranowskiego *Urszulę Mayerin*, W. Syrokomli *Wyrok Jana Kazimierza*, A. Małeckiego *Żelazny list*, A. Felińskiego *Barbarę Radziwiłłównę*.

Polskie dramaty współczesne okazały się bardzo słabe artystycznie i grano je przeważnie tylko jeden raz bez nadziei wznowienia. W sezonie 1864/65 ukazały się: W. Pola *Powódź*, utwór niesceniczny, o konserwatywnych ideach, W. Łozińskiego *Niebezpieczny człowiek*, A. Urbańskiego *Serce i duma* — słaby debiut. W sezonie 1867/68, który wymieniano jako wyróżniający się, premiery dramatów polskich padały po jednym spektaklu, np. J. Szujskiego *Twardowski*, mało sceniczna alegoria dramatyczna, czy Syrokomli *Zofia, księżniczka Słucka*. Na scenie sprawdziło się zaledwie kilka utworów, np. L. Starzeńskiego *Gwiazda Syberii* (1868) czy *Jenerał Bem w Siedmiogrodzie* (1869), z węgierskiego tekstu J. Rakaya przerobiony przez A. Urbańskiego, z muzyką i licznymi efektami pirotechnicznymi.

Mocniejszą stroną polskiego repertuaru była komedia, zarówno premiery, jak wznowienia. W latach 1864 - 1869 dano 119 spektakli komediowych, z których prawie połowa przypadła A. Fredrze i J. Korzeniowskiemu. Wystawiono w tym czasie — jako wznowienia — 13 tytułów A. Fredry, a więc wszystkie znane wtedy jego utwory [28], z *Zemstą* na czele (łącznie było to jednakże tylko 31 spektakli), oraz 13 komedii J. Korzeniowskiego [29] (łącznie tylko 20 spektakli), z których najbardziej podobało się *Qui pro quo*.

Prawie połowa repertuaru powstała współcześnie. Autorami byli: J. I. Kraszewski, A. Korzeniowski, J. A. Fredro, M. Bałucki, J. Narzymski, L. Koziebrodzki, A. Urbański, S. Dobrzański. Największym powodzeniem cieszyły się komedie Kraszewskiego, a z sześciu wystawianych sztuk — *Równy wojewodzie, Za króla Sasa, Ciepła wdówka, Dziwadła* w przeróbce scenicznej K. Pieńkowskiego, *Miód kasztelański, Panie Ko-*

*chanku* — najbardziej podobała się ostatnia, którą pokazano siedmiokrotnie. Dużą popularność zdobył również J. A. Fredro, wówczas autor sześciu komedii, z których najczęściej grano *Posażną jedynaczkę* i *Przed śniadaniem*.

Miłaszewski chętnie wprowadzał na scenę utwory młodych pisarzy, ale tylko nieliczne zasługiwały na wystawienie. Najwybitniejszymi utworami tej grupy okazały się komedie M. Bałuckiego: *Polowanie na męża* — pierwsza lwowska prezentacja tego pisarza w styczniu 1869 r. i w tym samym roku wystawiona komedia druga — *Radcy pana radcy*, potwierdzająca pojawienie się dużego talentu. Popularnością cieszyła się farsa S. Dobrzańskiego *Tajemnica*, a ze wznowień *Krytycy* J. Chęcińskiego.

Na ocenie poziomu polskiego teatru za dyrekcji Adama Miłaszewskiego zaważyły kryteria polityczne, odnoszące się bezpośrednio do jego osoby. Zupełnie pozbawione były słuszności zarzuty obniżenia się poziomu inscenizacji i repertuaru. W porównaniu bowiem z okresem 1849 - 1863 (dyrekcja J. Pfeiffera, T. Chełchowskiego, J. Nowakowskiego, W. Smochowskiego) po roku 1863 teatr Skarbkowski prezentował wyraźny postęp w dziedzinie repertuarowej i inscenizatorskiej (dekoracje, przygotowanie widowni itp.).

Do niewątpliwych osiągnięć Miłaszewskiego należało spełnienie większości postulatów stawianych przed sceną polską, choćby oparcie repertuaru na najlepszych dramatach i komediach ze spuścizny narodowej, aczkolwiek nie ustrzegł się on błędów. Podkreślić należy, iż w repertuarze teatru lwowskiego tych lat spotkali się pisarze trzech generacji na równych prawach: jeszcze liczyły się sztuki Majeranowskiego i Dmuszewskiego, a już debiutował Bałucki. Po 1871 r. sytuacja taka więcej się nie powtórzyła. Zauważyć też trzeba, że Miłaszewski usunął słusznie z repertuaru utwory sceniczne J. K. Gregorowicza i J. Dzierzkowskiego, przestarzałe tematycznie i słabe artystycznie, oraz dokonał wyboru wśród komedii W. Łozińskiego i W. L. Anczyca.

W podobny sposób kształtowany był repertuar europejski. Jego odnowienie stało się widoczne. Miłaszewski wyłączył grane jeszcze za czasów dyrekcji Smochowskiego sztuki Brisebarre'a, Nusa, Holteia, J. H. V. de Saint-Georgesa, Kotzebuego itp., a rozszerzył trafnie zakres dramaturgii współczesnej, zwiększając ilość sztuk Augiera, Dumasa-syna, Sardou, Freytaga, Scribe'a, aczkolwiek i tu popełniał pomyłki, za co go ostro atakowano. Przyszłość jednak wykazała, że takich pomyłek nie ustrzegł się również najlepszy kierownik artystyczny teatru lwowskiego tej epoki, S. Dobrzański.

Dobór repertuaru zależał zresztą również w dużej mierze od aktorów, zwłaszcza ich benefisów i występów gościnnych. Stali aktorzy lwowscy bardzo często wybierali na swój benefis dramaty z wielkiego repertuaru, korzystając przy tym z występów gościnnych jakiegoś znakomitego aktora: np. benefisy Kalickiego, K. Królikowskiego, Aszpergerowej, Huberta, Nowakowskiego odbywały się łącznie z występami Modrzejewskiej czy Jana Królikowskiego. Ale nie było to zasadą. Wybitni aktorzy często wybierali sztuki słabe, kierując się tylko walorami scenicznymi swojej roli. Tak np. Jan Królikowski wybrał na swój benefis słaby melodramat Barrière'a *Kobiety z kamienia*, za co go ostro krytykowała prasa lwowska, a Modrzejewska obok sztuk Słowackiego i Szekspira propagowała również niektóre słabe komedie Feuilleta (*Montjoye*).

Na Miłaszewskiego przerzucano również odpowiedzialność za literacką słabość współczesnej dramaturgii polskiej, za kierunek rozwoju teatru europejskiego, dającego pierwszeństwo repertuarowi rozrywkowemu, i za wymagania widowni lwowskiej, oczekującej od swego teatru zwiększenia ilości sztuk rozrywkowych.

Zauważalne obniżenie kunsztu aktorskiego stałego zespołu lwowskiego było osobnym zagadnieniem, do którego przyjdzie jeszcze powrócić w dalszym toku rozważań.

Po rozwiązaniu umowy z Adamem Miłaszewskim nowa wieloosobowa dyrekcja, wyłoniona w marcu 1872 r. z Towarzystwa Przyjaciół Sceny Narodowej, budziła nadzieje na zrealizowanie wielkich zadań stawianych przed tą instytucją.

Nowy sposób zarządzania teatrem nie przyniósł jednak dobrych rezultatów. Towarzystwo Przyjaciół Sceny Narodowej, występujące wówczas jako spółka akcyjna Towarzystwo Założycieli, po okresie ostrych tarć wewnątrz dyrekcji i bankructwie finansowym, zrezygnowało z kierowania teatrem i przekazało go w kwietniu 1874 r. spółce aktorów, która również nie podołała trudnościom przedsięwzięcia i powiększyła deficyt kasowy.

Ciągłe zmiany kierownictwa artystycznego nie stwarzały możliwości prowadzenia zdecydowanej linii repertuarowej. Rok 1873 był okresem wyraźnej anarchii i gorszących zajść. Ponadto niedobra sytuacja ekonomiczna tych lat (następstwo krachu giełdowego w Wiedniu w 1873 r.) wyraźnie zmniejszyła frekwencję. Dyrekcja teatru zaczęła się ratować częstą zmianą programu, przyjmując nawet zasadę jednorazowego wystawiania sztuk, co obciążało aktorów ogromną pracą i nie dawało możliwości pamięciowego opanowania tekstu.



Utrzymano na scenie lwowskiej tradycję wielkiego repertuaru europej-

skiego, obejmującą twórczość Szekspira, Goethego, Racine'a, Lessinga, Calderona, Moliera, Musseta. Poszerzono repertuar utworów Szekspira. W 1872 r. odbyły się premiery *Ryszarda III* i *Wiele hałasu o nic*, w 1873 r. *Króla Jana*, *Króla Leara* (w nowym przekładzie S. Koźmiana) i *Snu nocy letniej*. Do premier należał również *Książę Niezłomny* Calderona — Słowackiego, uznany za wydarzenie sezonu. Pustą widownię miały natomiast sztuki A. Musseta *Przez zazdrość* i *Ostrożnie z ogniem*, mimo świetnego wystawienia.

Odbyło się również w tym okresie wiele wznowień sztuk najbardziej we Lwowie lubianych, jak Szekspira *Romeo i Julia*, *Hamlet*, Schillera *Maria Stuart*, *Dziewica Orleańska*, *Intryga i miłość*, Goethego *Egmont*, Calderona *Lekarz swojego honoru*, dawno nie wystawiane Beaumarchais'go *Wesele Figara*, Lessinga *Emilia Galotti*, Moliera *Skąpiec* i *Świętoszek*; natomiast *Fedra* Racine'a miała mniejsze powodzenie.

Były to najczęściej doskonałe przedstawienia dzięki obecności w stałym zespole lwowskim B. Ładnowskiego, najlepszego wówczas w Polsce (obok Jana Królikowskiego) wykonawcy ról Szekspirowskich, i Marii Deryng, świetnej tragiczki. Poziom gry podnosiły również częste występy gościnne najlepszych aktorów polskich — Heleny Modrzejewskiej (kilkutygodniowe występy w 1872, 1873 i 1874 r.), W. Rapackiego (1872), Antoniny Hoffmann (1873, 1874), Rychtera (1873, 1874), Rakiewiczowej (1874) i innych.

Klasyczny dramat europejski wysunął się w tym okresie na czoło, usuwając na plan dalszy prezentację dramatu współczesnego. Zmniejszyła się, zwłaszcza w porównaniu z okresem poprzednim, ilość premier. Przynosiły one nazwiska znanych już we Lwowie autorów francuskich. Wystawiano sztuki: J. Sandeau *Marcela*, E. Augiera *Filiberta*, *Pan notariusz*, A. Dumasa-syna *Księżna Jerzowa*, O. Feuilleta *Sfinks*, Th. Barrière'a *Hrabina de Somerive*. Wprowadzono również utwory autorów dotychczas we Lwowie nie wznawianych, jak np. E. Girardina *Lady Tartuffe*, przyjętą równie dobrze we Lwowie, jak w innych miastach, J. Guillmenta *Dzień Świętej Zofii* oraz *Marię Leszczyńską* L. Gozlana, który był wprawdzie dramaturgiem drugorzędnym, ale cieszącym się dużą popularnością.

Pisarzy niemieckich reprezentowało niewiele utworów. Przykładowo można wymienić: F. Grillparzera *Sapho*, Weila vel Weilena *Eddę*, F. Halma *Szermierza z Rawenny*, A. Ifflanda *Gracza*, A. Lindnera *Krwawe wesele*.

Największe powodzenie w tym okresie miała premiera dramatu F. Schillera *Dymitr* (opracowanie H. Laubego, przekład A. Tretiaka). Dwa kolejne spektakle — po dwa tysiące widzów każdy (teatr Skarbkow-

ski obliczany był na 1460 osób) — stanowiły miejscowy rekord frekwencji, nie pobity do 1890 r. Widzów ściągnęła do teatru znakomita gra aktorska i świetna oprawa plastyczna.

Dużą rolę spełniała w repertuarze tych lat dramaturgia zachodnioeuropejska obejmująca zarówno stary typ farsy (np. E. Gondineta *Picaud de la Picaudier*, J. Szigligetiego *Stary piechur i jego syn huzar*, E. Grangé i L. Thibousta *Różowe diabełki*), jak komedię rozrywkową (H. Meilhaca i L. Halévy'ego *Klucz Metelli*, J. Vernego *Bratanek z Ameryki*). Z dużym zainteresowaniem przyjmowano też komedie „problemowe" o różnym stopniu nasilenia elementów refleksyjnych (V. Sardou *Nerwowi*, *Samoluby*, *Rabagas*, *Andrea*, E. Fourniera *Aktorka*, A. Wilbrandta *Pierwsza miłość*).

Przedstawiony repertuar dramatyczny i komediowy teatru lwowskiego lat 1872 - 1875 prezentował poziom przeciętny, w większości sztuki te wystawiano wówczas również w Krakowie.

Na scenie tego okresu utrzymywano tradycję wielkiej polskiej dramaturgii narodowej, wprowadzając także nowe dzieła. Jako premiery utworów Słowackiego wystawiono *Beatryks Cenci* (1872) i *Mindowe* (1874), obie jednak mało udane. Pierwsza przeszła właściwie bez echa, dyskusję obudziła natomiast gra Rychtera w roli tytułowej drugiej sztuki, która ogólnie się nie podobała. Właśnie złej interpretacji tej roli przypisywano niepowodzenie premiery.

Natomiast wznowienie *Balladyny* stało się wielkim wydarzeniem teatralnym 1872 roku. Nieudolne wystawienie przed dziesięciu laty wywołało nawet przypuszczenie lwowskiej krytyki teatralnej, że utwór nie nadaje się na scenę. Nowa inscenizacja pod kierunkiem B. Ładnowskiego przeszła wszelkie oczekiwania. Znakomita obsada: Deryng (Goplana), Ładnowski (Kostryn), Woleński (Kirkor), Nowakowska (Balladyna) oraz S. Dobrzański, Woleńska, Kwieciński, świetne dekoracje E. Fabiańskiego, dobra muzyka H. Jareckiego zapewniły *Balladynie* pełną widownię na spektaklach wieczorowych (trzykrotnie), a następnie popołudniowych.

Próbowano również w tym okresie prezentować dramaty Mickiewicza, jednak bez powodzenia. Nieudana była premiera *Konfederatów barskich* (1872 r.), podobnie jak recytacje tekstu fragmentów *Dziadów* wraz z solowymi partiami wokalnymi w układzie Moniuszki.

Z polskiej dramaturgii współczesnej na wyróżnienie zasłużyły dwie sztuki o tematyce patriotycznej, prezentujące wprawdzie średni poziom literacki, ale przyjęte z ogromnym zainteresowaniem: E. Bośniackiej-Tuszowskiej *Przeor paulinów* (grany również jako *Obrona Częstochowy*, miał osiem spektakli w jednym sezonie) i dramat B. Bolesławity

(J. I. Kraszewskiego) *Trzeci Maja*, wystawiony w roku premiery (1874) aż dwadzieścia razy i często wznawiany w następnych latach. Z innych powodów na wyróżnienie zasługuje dramat B. Komorowskiego *Krok, ostatni Arkony książę*, poświęcony odległym czasom Słowiańszczyzny. Był on przedmiotem długiej dyskusji, w wyniku której sprostowano liczne jego anachronizmy, poddano krytyce tezy historiozoficzne i epigońską, poromantyczną formę. Świetna gra aktorów zatuszowała zresztą szereg błędów dramatu.

Pozostałe utwory były bardzo słabe, nawet autorów o znanych nazwiskach — A. Asnyka *Cola Rienzi*, J. Szujskiego *Zborowscy*, *Maryna Mniszchówna*, W. Szymanowskiego *Ostatnie chwile Kopernika* — nie mówiąc już o drugorzędnych polskich dramatopisarzach (M. Bołoz-Antoniewicza *Anna Oświęcimówna*, W. Dzieduszyckiego *Bohdan Chmielnicki*). Słabe były również sceniczne adaptacje znanych powieści, np. W. Łozińskiego *Zaklęty dwór*.

Chociaż lata 1872 - 1875 są okresem dużego ożywienia twórczości komediowej pisarzy galicyjskich, w repertuarze epoki utrwaliły się tylko dwa utwory Blizińskiego: *Przezorna mama* i *Marcowy kawaler*. Przejściowe zainteresowanie towarzyszyło wystawieniu dwu komedii J. A. Fredry *Wielkie bractwo* i *Obce żywioły*. Natomiast *Emancypowane* M. Bałuckiego i *Pozytywni* J. Narzymskiego wzbudziły ostrą krytykę prymitywnym ujęciem istotnych współczesnych zagadnień społecznych. Słabe okazały się również premiery komedii S. Dobrzańskiego, L. Starzeńskiego, A. Bełcikowskiego, W. Koziebrodzkiego.

Współczesny polski repertuar dramatyczny i komediowy okazał się nieudolny treściowo i artystycznie. Dramaty potwierdzały utrzymywanie się tematyki historycznej, ujmowanej w konwencji romantycznej, komedie obracały się w wąskim kręgu błahych konfrontacji wad charakterów i komizmu sytuacyjnego, kontynuując tradycje Fredrowskie, na co wielokrotnie zwracała uwagę ówczesna krytyka literacka.

Ze wznowień tych lat zasługuje na uwagę wystawienie *Barbary Radziwiłłówny* A. Felińskiego (Maria Deryng, Ładnowski, Woleński, Konarski) i *Mnicha* Korzeniowskiego z Janem Edgarem w roli głównej, aczkolwiek nie wzbudziły one większego zainteresowania widowni lwowskiej. Wznowiono również dawno nie granego *Fircyka w zalotach* Zabłockiego oraz *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego.

Oceniając teatr lwowski lat 1872 - 1875 stwierdzić można, że sceny dramatyczna i komediowa nie utrzymywały się na równym poziomie. Tylko pierwszy sezon wyróżniał się doborem repertuaru (Szekspir, Schiller, Sło-

wacki, Mickiewicz), B. Ładnowski, świetny aktor, okazał się złym kierownikiem artystycznym. Odbiło się to przede wszystkim na repertuarze.

Okres 1875 - 1881, nazywany przez publicystów złotą epoką sceny lwowskiej, pokazał wszystkie możliwości tkwiące nie tylko w zespole aktorskim, ale w ogóle w teatrze zarządzanym według starego stylu. Teatr funkcjonował właściwie pod dyrekcją dwóch Dobrzańskich: Jan zarządzał ogólną administracją, syn Stanisław, aktor i pisarz komediowy, był kierownikiem artystycznym, inspiratorem kierunku działania i sercem zespołu aktorskiego. Szanowany i ceniony za uzdolnienia, uczciwość i pracowitość, Stanisław Dobrzański doprowadził przede wszystkim do konsolidacji zespołu aktorskiego, rozbitego w poprzednich latach na zwalczające się koterie. Wyjaśniono zasady współpracy i wzajemnych zobowiązań między dyrekcją a aktorami, podniesiono najniższe gaże, likwidując sytuacje elementarnej nędzy, zwłaszcza wśród aktorów trzeciorzędnych i chórzystów, stworzono warunki spokojnej pracy i zespołowego kształcenia się.

Współdyrektorem był Jan Tański, finansista zapewniający teatrowi materialne oparcie. Zainteresowany jego narodową funkcją, nie mieszał się jednak do bezpośredniego zarządzania. Śmierć Tańskiego (16 VII 1876) zachwiała finansowymi podstawami sceny lwowskiej.

Lata 1875 - 1879 charakteryzowały się żywymi kontaktami ze środowiskami dramatopisarzy zagranicznych. Dyrekcja zagwarantowała sobie drogą umów stały dopływ oryginalnego repertuaru. Stanisław Dobrzański, biegle władający sześcioma językami, znał się równie dobrze na literaturze. Sam decydował (na ogół trafnie) o doborze repertuaru obcego i kontrolował wierność przekładu.

Unowocześniono styl gry aktorskiej i zmieniono prawie zupełnie scenografię. Jak za czasów Stanisława Skarbka, teatr miał etatowego dekoratora, zdolnego malarza Jana Dülla.

W sezonie zimowym 1876 r. wprowadzono jako nowość przedstawienia popołudniowe, dostosowane pod względem repertuaru i cen biletów do nowego i mniej zamożnego widza — młodzieży szkolnej, drobnych kupców, rzemieślników; cieszyły się one wielkim powodzeniem i spełniały wielorakie funkcje.

Brak jest danych liczbowych, które pozwoliłyby na ukazanie ramowego układu repertuaru w tym interesującym okresie. W sprawozdaniach Komisji do spraw sceny narodowej, powołanej przez Wydział Krajowy, liczba spektakli i ich wewnętrzny podział nie rysuje się dostatecznie wyraźnie, choćby tylko z uwagi na nieregularny tok pracy tej Komisji.

 Repertuar scharakteryzowany na przykładzie jednego kwartału 1877 r.

(od stycznia do marca) wykazuje, że na 104 spektakle było 84 wieczornych i 20 popołudniowych. Podczas wymienionych spektakli wieczornych zaprezentowano aż 43 opery, 6 operetek, 12 dramatów, 23 komedie; podczas 20 spektakli popołudniowych — 17 komedii i 3 operetki [30].

Na podstawie tych danych można przyjąć, że w ciągu roku (tzn. w ciągu 10 miesięcy) odbyło się prawdopodobnie około 270 spektakli wieczorowych i około 60 spektakli popołudniowych. Wyraźna przewaga ilościowa oper nad innymi gatunkami scenicznymi była charakterystyczna tylko dla repertuaru lat 1877 - 1879. W sezonie 1879/80 zwiększony został w repertuarze udział operetki, co zawsze towarzyszyło okresom obniżenia możliwości artystycznych sceny lwowskiej [31].

Zgodnie z tradycją teatru lwowskiego wystawiano stale wielki dramat europejski: Szekspira, Schillera, Goethego, Hugo. Repertuar Szekspirowski został rozszerzony. Do granych już poprzednio 11 utworów dodano po raz pierwszy w 1877 r. *Poskromienie złośnicy*, w 1880 r. *Komedię omyłek* [32]. *Antoniusza i Kleopatrę*, *Koriolana*. Wznawiano również dramaty Szekspira i wiadomo, że na przykład *Makbet* z B. Ładnowskim (marzec 1876) ściągnął do teatru komplet widzów, podobnie jak *Romeo i Julia* oraz *Wiele hałasu o nic* z Modrzejewską. (Modrzejewska występowała gościnnie w 1876, 1878, 1879.) Najświetniejszy był pod tym względem rok 1879, kiedy w miesiącach wiosennych Lwów mógł podziwiać grupę dramatyczną Ernesta Rossiego, prezentującą wówczas najwyższy poziom wykonania dramatów Szekspirowskich (wystawiono przy pełnej widowni *Otella*, *Hamleta*, *Króla Leara* i *Makbeta*), a jesienią występy Modrzejewskiej, także w repertuarze Szekspirowskim.

Wiadomo również, że ze wznowień wielkiej dramaturgii europejskiej największe zainteresowanie wzbudziły w latach 1875 - 1880, może z uwagi na wykonawczynie głównych ról, *Maria Stuart* Schillera z Modrzejewską (w 1879 r. trzy spektakle) i *Faust* Goethego z Marią Deryng.

Zdarzały się też wznowienia utworów słabych, które z różnych względów zostały dobrze przyjęte, jak np. w 1876 r. *Angelo Malipieri* Wiktora Hugo, wybrany przez H. Modrzejewską na jej gościnny występ. Mimo krytycznego stosunku prasy do tej sztuki na przedstawieniu było 1500 osób, a świetna gra aktorki wywołała wielkie emocje.

Dobór repertuaru współczesnej dramaturgii europejskiej, zaprezentowany na scenie Skarbkowskiej w latach 1875 - 1880, pokazał znaczenie inspiracji typowych dla ówczesnego życia teatralnego. Utrzymywały się na scenach „komedie problemowe" i „dramaty idei", tworzone we Francji od lat trzydziestych XIX wieku (Scribe), przedstawiające trudne sprawy ów-

czesnego życia: komplikacje na tle majątkowym, konieczność rozwodów, złożone przyczyny rozdzielające bliskich sobie ludzi itp., często kończące się tragicznie, aczkolwiek nie pozbawione również elementów komizmu i tragikomizmu. Scena teatru lwowskiego poszerzała znajomość sztuk z tego kręgu tematyczno-artystycznego. Jako premiery wystawiono w latach 1875 - 1880: E. Augiera *Małżeństwo Olimpii*, *Świetną partię*, *Panią Caverlet*; V. Sardou *Nienawiść*, *Małomieszczan*; A. Wilbrandta *Malarzy*; S. Mosenthala *Sylwię*; A. Daudeta i A. Belota *Fromont junior i Rissler senior*. Specjalne zainteresowanie wzbudziła sztuka B. Björnsona *Bankructwo*, zarówno z uwagi na temat (bankructwo wielkiego hurtownika), jak znakomite walory dramaturgiczne i świetną grę aktorów.

Ten krąg nazwisk i współczesnych tematów umiejętnie poszerzano. A. d'Ennery i D. Cormon w sztuce *Dwie sieroty* (znanej również pt. *Zawsze i nigdy*) pokazywali dżunglę wielkiego miasta (Londyn), a W. Philipsa *Nelly Armroyd* przedstawiała środowisko górników angielskich [33].

Zasygnalizowane były również na scenie lwowskiej najnowsze tendencje naturalistyczne — powieść E. Zoli *L'Assommoir* w adaptacji dramaturgicznej (polski tytuł *Pod maczugą*) i modernistyczne — sztuka Ibsena *Pretendenci do tronu*. Dramat naturalistyczny spotkał się z ostrą krytyką prasy i Komisji do Spraw Sceny Narodowej. „Świat w powieści tej wystawiony z realizmem tak jaskrawym, a dla nas zupełnie obcy. Sztuka z powieści przerobiona małej wartości artystycznej. Wystawiono ją tylko jeden raz. Szkoda więc było czasu i trudu" [34]. Nie podobał się również i nie był powtórzony dramat Ibsena. Komisja uważała jednak, że przyczyny niepowodzenia premiery leżały w sferze organizacyjnej. Spektakl trwał do pierwszej godziny po północy i tylko nieliczni widzowie wytrwali do końca [35].

Wystawione w tym czasie premiery dramatów historycznych prezentowały bogatą tematykę. H. Boniera *Córka Rolanda* odwoływała się do starych legend. Dwa dramaty zaczerpnięte ze starożytności stawiały przed zespołem aktorskim trudne zadania interpretacyjne. Lepiej poradzono sobie z nimi w sztuce P. Cossy *Nero*, w której B. Ładnowski w roli tytułowej dźwigał z powodzeniem ciężar głównego konfliktu. Gorzej natomiast odegrany został dramat A. Wilbrandta *Arria i Messalina*, gdyż zespół nie znał dobrze kultury starożytnej. Wymagająca prasa teatralna Lwowa oceniła rezultat próby wskrzeszenia atmosfery starożytnego Rzymu jako „połowiczny". Dramat C. Delavigne'a *Ludwik XI*, świetnie zaprezentowany przez trupę E. Rossiego, potem również dobrze grany przez

stały zespół z B. Ładnowskim w roli głównej, był mocnym punktem ówczesnego lwowskiego repertuaru (Kraków wystawił ten dramat dopiero w 1883 r.).

Protesty prasy wywołały premiery sztuk P. Newskiego (P. Korwin-Krukowskiego i A. Dumasa-syna) *Daniszewy*, A. Suchowo-Kobylina *Zaręczyny Kreczyńskiego*, A. d'Ennery'ego *Narzeczeni z Albano*, każda z innego powodu. Pierwsza wzbudziła zastrzeżenia z uwagi na polityczne konsekwencje przedstawionych zjawisk społecznych Rosji carskiej, zwłaszcza jednostronnej idealizacji ludu wiejskiego i równie jednostronnego potępienia arystokracji. Recenzent drugiej sztuki, B. Czerwieński, zwrócił uwagę na błąd artystyczny polegający na kreśleniu problemów w sposób satyryczny, zamiast komediowo-realistycznego. Temat trzeciego dramatu, krwawa *vendetta* włoska, nie był zdolny utrzymać zaciekawienia widzów.

W latach 1875 - 1880 wystawiono również sporą ilość sztuk czysto rozrywkowych, jak farsy Labiche'a oraz spółki Meilhaca i Halévy'ego, niektóre pełne dwuznaczników i dowcipów, gorszących rzeczników teatru jako szkoły moralności, tym bardziej że ściągały one do teatru tłumy (np. Meilhaca i Halévy'ego *Kuglarka*, *Lolota*, P. Ferriera *Panna służąca*). Obrona tego typu sztuk, podjęta przez S. Dobrzańskiego, wzbudziła wówczas we Lwowie niemiłe zdziwienie.

Współczesna dramaturgia polska, ilościowo uboga i jakościowo słaba, nie dawała swobody wyboru. Coroczne konkursy dramatyczne organizowane we Lwowie nie zdołały przełamać tej złej passy. Premiery współczesnych dramatów polskich w 1875 r.: Okońskiego (A. Świętochowski) *Niewinni* (1876), M. Bałuckiego *Rodzina Dylskich* (1878), Mellerowej *W Alpach* (1879), Sienkiewicza *Na jedną kartę*, ukazywały zarówno wąski zakres problematyki, jak i ograniczone środki warsztatu dramatycznego.

Wyjątkiem na tym tle była W. L. Anczyca *Emigracja chłopska* (1876), uznana za najważniejsze wydarzenie sezonu. Aktualny ówcześnie temat nieprzemyślanej i tragicznej w skutkach masowej emigracji zarobkowej uzyskał pod piórem Anczyca odpowiedni kształt sceniczny, podkreślony jeszcze znakomitą grą aktorską.

Słabe były natomiast dramaty o treści historycznej, jak np. L. Starzeńskiego *Czaple pióro* (1876) i *Krwawe piętno* (1878), obarczone błędami dramaturgicznymi. I chociaż miały pełną widownię, zawsze zainteresowaną przeszłością ojczystą, bardzo je krytykowano. Do słabych również należał dramat historyczny K. Zalewskiego *Marco Foscarini*, o niewyraźnie nakreślonym konflikcie dramatycznym. Nie uratowała go świetna gra aktorska i znakomite dekoracje.

Krytyka teatralna Lwowa odnotowywała te dowody słabości współczesnej dramaturgii z wielkim niepokojem.

Otwarta dla nowości repertuarowych scena lwowska wyraźnie pokazywała, z jakimi oporami formowała się u nas „komedia problemowa", „dramat mieszczański", „dramat idei", które na scenach zachodnioeuropejskich wysunęły się na czoło ówczesnej twórczości dramatycznej. We Lwowie zainteresowanie nowoczesną „komedią problemową" było ogromne. Nieliczne premiery polskie tego typu sztuk przyjmowano entuzjastycznie, jak w 1875 r. K. Zalewskiego *Przed ślubem* (graną w roku premiery 16 razy), J. Blizińskiego *Przezorną mamę* (graną 12 razy), podobnie też J. Chęcińskiego *Krytyków*. Chwalono prawdę sytuacji i niekonwencjonalność. Zainteresowanie wzbudziły również w 1876 r. sztuki Bałuckiego *Pozłacana młodzież* i Sarneckiego *Febris aurea*, aczkolwiek zdawano sobie powszechnie sprawę, że nie osiągały one rangi utworów wystawionych w poprzednim roku. Nawet K. Zalewski nie umiał utrzymać osiągniętego poziomu. Jego *Złe ziarno* (1876), *Artykuł 264* (1878) były dużo słabsze od pierwszej sztuki wystawionej na scenie Skarbkowskiej w 1875 r. Lwowska krytyka teatralna zwracała uwagę na powierzchowność i banalność ujęcia problematyki społecznej *Artykułu 264*, wyróżnionego i nagrodzonego w konkursie im. A. Fredry [36]. Dopiero *Dama treflowa* (premiera lwowska 1880), odkrywcze studium psychologiczne, zapowiedziała szczytowy okres twórczości scenicznej tego pisarza.

Do typu „dramatu idei" czy „komedii problemowych" zaliczyć można również *Pojedynek szlachetnych* Sewera. Sztukę tę, dobrze wystawioną i odegraną, oceniono we Lwowie lepiej aniżeli w Warszawie czy Krakowie. Uznano, że jest „komedią charakterów" dziwacznych wprawdzie, ale typowych dla stosunków angielskich [37]. Do tej grupy zaliczyć można słabą historyczną komedię Zalewskiego *Spudłowali* (akcja rozgrywa się w szesnastowiecznych Niderlandach), ciekawą również dla lwowian z uwagi na aluzje polityczne.

Podstawą repertuaru była — najliczniej reprezentowana — tradycyjna komedia wzorowana na Fredrze, mocno osadzona w polskiej tradycji literackiej, nie tylko środowiska galicyjskiego.

Druga połowa 1876 r. przeszła zresztą w ogóle pod znakiem twórczości A. Fredry, który zmarł 15 lipca, okrywając miasto głęboką żałobą. Lwów, tak dumny ze swojego znakomitego komediopisarza, nazwał jego imieniem od 1877 roku coroczne konkursy dramatyczne i wystąpił dla uczczenia pamięci zmarłego z cyklem przedstawień jedenastu znanych i często wystawianych komedii (*Zemsta, Śluby panieńskie, Damy i huzary, Pan Jo-*

*wialski, Dożywocie, Ciotunia, Pan Geldhab, Cudzoziemczyzna, Przyjaciele, Nikt mnie nie zna, Zrzędność i przekora*), przeznaczając część dochodu na fundusz nagród.

Rok 1877 przechodził nadal pod znakiem Fredry. Z pietyzmem, który zyskał uznanie, wystawiono cykl komedii z jego teki pośmiertnej: *Wielki człowiek do małych interesów, Dwie blizny, Z jakim się wdajesz, Świeczka zgasła, Rewolwer* — z udziałem najlepszych aktorów sceny lwowskiej. Natomiast za błąd dyrekcji teatru lwowskiego uważano wystawienie również w 1877 r. innych, słabszych komedii z teki pośmiertnej Fredry (*Wychowanka, Ożenić się nie mogę, Godzien litości*), które pojawiły się zresztą w końcu roku mniej szczęśliwego pod względem doboru repertuaru i były kontynuacją tej linii repertuarowej w 1878 i 1879 r. (*Teraz, Jestem zabójcą, Pan Benet, Co tu kłopotu*). Sztuki te krytykowała zarówno prasa lwowska, jak Komisja do Spraw Sceny Narodowej [38].

Scena teatru Skarbkowskiego utrzymywała również tradycję Fredrowską we współczesnej polskiej twórczości komediowej. U Bałuckiego była ona jeszcze do przyjęcia i komedie takie, jak *Teatr amatorski* czy *Po śmierci cioci* cieszyły się sporym zainteresowaniem widowni. W utworach innych komediopisarzy jednak przynosiła już tylko stereotypowe sytuacje i postacie (np. Kajetana Kraszewskiego *Uproszone zaloty*, W. Koziebrodzkiego *Stryj przyjechał*, G. Fiszera *Kropla atramentu*). Zwłaszcza premiery roku 1880 (12 nowych tytułów) świadczyły o wyraźnym schyłku tego typu komedii.

Osobnym zagadnieniem była premiera *Pana Damazego* J. Blizińskiego (14 IX 1877), której powodzenie Pepłowski porównywał z sukcesem *Zemsty* [39]. Sztukę grano przy pełnej widowni dziesięć razy w ciągu tylko jednego miesiąca. Chociaż komedia ta wiązała się z nurtem Fredrowskim, miała jednak również cechy współczesnej „komedii problemowej", co ją odróżniało od twórczości epigońskiej tego czasu.

Lata dyrekcji obu Dobrzańskich były okresem pomyślnego i wielostronnego rozwoju sceny dramatycznej, zwłaszcza do 1879 r. Dotyczy to zarówno doboru sztuk, jak reżyserii i sposobu interpretacji aktorskiej. Premiery sceny Skarbkowskiej, zwłaszcza repertuaru europejskiego, nie tylko doprowadziły do jej pełnego uwspółcześnienia (zainteresowanie teatrem skandynawskim — Björnson, Ibsen), ale i do uzupełnienia braków repertuarowych wynikających z nieumiejętnego kierownictwa artystycznego poprzednich dyrekcji teatralnych, chociaż oczywiście Stanisław Dobrzański też nie ustrzegł się błędnych decyzji.

Wszystkie osiągnięcia sceny dramatycznej lat 1875 - 1879 były głównie

zasługą Stanisława Dobrzańskiego, a osamotniony po 1879 r. Jan Dobrzański już tego poziomu utrzymać nie umiał. Przypadkowy dobór repertuaru ostatnich kilkunastu miesięcy jego dyrekcji, słabe przygotowanie premier, niedostateczna działalność reżyserska, rosnący chaos organizacyjny — były tego przyczyną.

Odrębnym zagadnieniem jest sprawa repertuaru przedstawień popołudniowych, podjętych od stycznia 1876 r. w niedziele i święta, w godzinach 16 - 18. Przewidziane były dla młodzieży szkolnej, rzemieślników, uboższej ludności (ceny biletów o połowę niższe). Reżyserował te przedstawienia Marceli Zboiński.

Według projektu dyrekcji repertuar tych przedstawień miał być lekki i bardzo popularny (łatwe komedie, wodewile, operetki) i taki charakter miał w istocie. Znany jest dobór autorów z pierwszego kwartału 1876 roku: Fredro, Dmuszewski, Labiche, Narrey, Offenbach. Krytyka wpłynęła jednak na zasilenie popołudniówek również dramatami wielkiego repertuaru polskiego i europejskiego, jak *Mazepa*, *Fedra*, *Hamlet*. Publicysta teatralny upominał się w 1881 r. o wprowadzenie na scenę tematyki rozbudzającej uczucia patriotyczne, proponując wystawienie: *Obrony Częstochowy* E. Bośniackiej-Tuszowskiej, *Kościuszki pod Racławicami* W. L. Anczyca, *Bema w Siedmiogrodzie* A. Urbańskiego wg węgierskiego tekstu J. Rakaya, *Czartowskiej ławy* J. K. Galasiewicza.

Dalsze losy cennej inicjatywy spektakli popołudniowych nie rysują się wyraźnie. Prawdopodobnie kontynuowano przedstawienia o charakterze wyłącznie rozrywkowym. Komisja do Spraw Sceny Narodowej w r. 1887 domagała się wprowadzenia sztuk o tematyce historycznej i patriotycznej [40].

Decyzja powrotu Adama Miłaszewskiego na stanowisko dyrektora teatru w latach 1881 - 1883 (po ustąpieniu Jana Dobrzańskiego) nie była szczęśliwa. Aktorzy nie lubili i lekceważyli Miłaszewskiego, przy tym panowało ogólne przeświadczenie, że nie działał sprawnie. Ponadto zaczynał on pracę w złej sytuacji finansowej, wynikłej z długów pozostałych po dyrekcji Jana Dobrzańskiego. Miłaszewski rozpoczął więc od wprowadzania różnych zmian oszczędnościowych, które jak np. obniżenie gaży aktorskiej, okazały się błędem i spowodowały masowy *exodus* najlepszych aktorów (Ładnowscy, Fiszer, Woleński, Podwyszyński, Lubicz, Zboiński, Zamojski, Wisnowska, Parżnicka) oraz odejście dotychczasowego dyrygenta Henryka Jarockiego i dekoratora Jana Dülla, co od razu zmieniło niekorzystnie sytuację na scenie dramatycznej i komediowej.

 Scena dramatyczna teatru Skarbkowskiego była za czasów krótkiego

kierownictwa Miłaszewskiego rzeczywiście inna aniżeli w okresie poprzedzającym. Przede wszystkim zmniejszyła się ilość premier repertuaru zachodnioeuropejskiego, a uszczuplony zespół aktorski nie miał możliwości samodzielnego wystawiania wielkiego repertuaru.

Lwów gościł wprawdzie w tym czasie świetnych aktorów — W. Rapackiego, J. Rychtera, J. Królikowskiego, B. Ładnowskiego (1882), powtórnie J. Rychtera (1883), zyskał nawet dwa występy Sary Bernhardt (1881), a B. Ładnowski i J. Królikowski przypomnieli widowni lwowskiej dobre czasy w sztukach Szekspirowskich (*Otello, Król Lear, Hamlet*) oraz Schillerowskich *Zbójcach*. Pozostali aktorzy grali w komediach dobrze znanych, jak V. Sardou *Poczciwi wieśniacy, Safanduły, Ćwiartka papieru*. Sara Bernhardt wybrała *Damę kameliową* i *Adriannę Lecouvreur*. Z repertuaru polskiego wystawiono trzy najpopularniejsze komedie Fredry: *Damy i huzary, Dożywocie, Pan Jowialski*, dwa utwory Kraszewskiego i bardzo lubianą we Lwowie komedię Zalewskiego *Przed ślubem*.

Premiery dramatyczne w latach 1881 - 1883 dobrano bez wyraźniejszego planu. Był to repertuar nierówny, co świadczyło o słabej orientacji dyrektora teatru w nowościach europejskich. Miłaszewski obracał się w kręgu nazwisk nieobcych lwowskiej publiczności. Wprowadził na scenę A. Belota *Paragraf*, Sardou *Odettę*, Feuilleta *Romans paryski*, E. Paillerona *Świat nudów, Po namyśle*, E. Gondineta *Podróż dla przyjemności*, Ohneta *Sergiusza Panina*, wystawiał również komedie Labiche'a. Zwiększyła się także ilość premier autorów niemieckich, łatwiej dostępnych, ale literacko słabych, jak Mosera *Wojna w czasie pokoju* i *Reif-Reifingen*, Rosena *Maszyny*. Na uwagę zasługują premiery: Szekspira *Henryk IV* (1882), niestety, niewłaściwie obsadzony, Ibsena *Podpory społeczeństwa* (1883), Blumenthala *Teufelsfelsen* (pt. *Nihilista*).

Polskie premiery były nieliczne. Dramat J. Słowackiego *Horsztyński*, dobrze wystawiony, przyjęty został bez specjalnego zainteresowania, inne pozycje okazały się wręcz słabe (A. Asnyka *Kiejstut*, M. Schmidta *Biała gołąbka*, B. Czerwieńskiego *Niewolnik*).

Przedstawienia komediowe, również nie najlepsze, kontynuowały tradycję Fredrowską (J. A. Fredry *Głodem wzięty*, A. Urbańskiego *Kątem*, Abrahamowicza *Pierwsza próba, Vis à vis*, J. I. Kraszewskiego *Stara baśń*, przerobiona z powieści, M. Bałuckiego *Gęsi i gąski*). Na wyróżnienie zasługiwały tylko M. Bałuckiego *Grube ryby* i J. Blizińskiego *Rozbitki*.

Pod naciskiem nieprzyjaznej opinii społecznej, która punkt szczytowy osiągnęła w *Petycji społeczeństwa w sprawie utrzymywania dyrekcji A. Miłaszewskiego* złożonej do Sejmu Krajowego 30 września 1882 roku

(22 stronice podpisów), Miłaszewski sam wymówił wcześniej kontrakt dzierżawny. Skrót petycji odnotowany w książce Pepłowskiego nie pokazuje jej pełnej zawartości. Sprawa polega nie na tym, że petycja była pochwałą dyrekcji obu Dobrzańskich, lecz na tym, że na konto Miłaszewskiego, wskutek bardzo niejasnej stylizacji, zapisano również wszystkie błędy Jana Dobrzańskiego, popełnione w 1880 r. Obrażony Miłaszewski sprzedał dekoracje teatralne i garderobę jakimś objazdowym teatrom, do czego jako właściciel miał prawo, zaostrzyło to jednak dodatkowo sytuację w środowisku lwowskim.

Jan Dobrzański objął ponownie kierownictwo teatru na okres 1883 - 1892 i, jak zapewnia S. Pepłowski, tylko na usilne prośby przyjaciół sceny narodowej; miał być zresztą ostatnim dyrektorem teatru zarządzanego według zasady prywatnego przedsiębiorstwa. W 1892 r. kończyła się umowa z fundacją Skarbkowską o dzierżawę budynku teatralnego, J. Dobrzański zmarł jednak przed tym terminem, 30 maja 1886 r. U władz samorządowych zdążył otrzymać zgodę na przekazanie swoich praw dzierżawy teatru córce Celinie, która współpracowała z nim w tych latach. Zaskakująca decyzja Wydziału Krajowego, który z uwagi na ogromne zasługi obu Dobrzańskich dla kultury narodowej nie odmówił tej prośbie, została we Lwowie przyjęta z niechęcią i oburzeniem. Celina Dobrzańska nie znała się na sprawach teatru, miała natomiast ambicje odgrywania w tym środowisku roli podobnej jak jej brat w latach 1875 - 1879. Po kilku miesiącach nieudanej spółki ze Stanisławem Niewiadomskim, pod pozorem zmiany wspólnika, odsprzedała 10 kwietnia 1887 roku swe prawa Władysławowi Barączowi, przenosząc się na wieś, gdzie wkrótce zmarła (1889). Zarząd fundacji oraz władze samorządowe pozostawiły sprawy swojemu biegowi, zajmując się w tym czasie ustalaniem podstaw organizacyjnych przyszłego teatru i gromadzeniem funduszy na budowę nowego budynku teatralnego. W 1890 r., wobec katastrofalnego stanu sceny Skarbkowskiej, umowa z W. Barączem została rozwiązana, a kierownictwo przekazane w ręce Mieczysława Schmidta, publicysty i autora sztuk dramatycznych.

Mimo trzykrotnej zmiany dyrektora teatr lwowski w latach 1883 - 1890 nie zmienił właściwie swojego charakteru, co pozwala na opis całości okresu.

Jan Dobrzański zaczynał powtórnie swoją działalność w 1883 r. w warunkach gorszych niż w okresie pierwszym, zakończonym w 1881 r. Wróciła wprawdzie większość aktorów, zaangażowano nowych uzdolnionych (Roman Żelazowski, Felicja Stachowiczówna, Gabriela Zapolska, Włady-

sław Wojdałowicz), ale nie odzyskano Bolesława Ładnowskiego, który w środowisku aktorskim odgrywał ważną rolę czynnika konsolidacji i stabilizacji zespołu. Zresztą po 1883 r. już nie zdołano odbudować atmosfery spokojnej pracy z uwagi na cechy osobowości Celiny Dobrzańskiej, jak i różne kłopoty finansowe dyrekcji. Mimo to podniesienie poziomu teatru lwowskiego na jego wszystkich scenach, zwłaszcza operowej i dramatyczno-komediowej, już po krótkim okresie pracy Jana Dobrzańskiego wyraźnie dało się odczuć.

Natomiast nie uległ poprawie ramowy układ repertuaru. Komisja do Spraw Sceny Narodowej obliczyła w rocznym sprawozdaniu, obejmującym okres od marca 1884 r. do marca 1885 r., że liczba spektakli wyniosła 347, w tym 58 tragedii i „dramatów", 128 komedii i fars, 68 oper i 93 operetki. Wiadomo również, że np. w sezonie 1883/84 i w latach 1887 - 1890 operetka dawała po trzy spektakle w tygodniu, a więc jej udział liczbowy w repertuarze był nawet większy. Ilościowe uprzywilejowanie komedii i fars budziło niepokój Komisji i publicystyki teatralnej.

Do końca swej działalności Jan Dobrzański starał się o zachowanie tych cech repertuaru, które decydowały o randze teatru. Na scenie lwowskiej prezentowano dramat Szekspira na premierach (*Wieczór Trzech Króli* 1885), a także podczas występów gościnnych Bolesława Ładnowskiego. Utrzymując nadal tę linię teatru lwowskiego, W. Barącz przygotował w roku 1887 premierę *Powieści zimowej* z muzyką Flotowa. Komedia, słabo wystawiona, wywołała jednak wiele komentarzy w prasie.

Dużą rolę odgrywała nadal w repertuarze tradycja polskiego dramatu romantycznego. W lutym 1886 r. wystawiono jako premierę udaną adaptację sceniczną *Pana Tadeusza*, pióra Lucjana Kwiecińskiego, dobrego aktora i autora kilku komedii. Spektakl przyjęto z dużym zainteresowaniem, chociaż nie brakło również zastrzeżeń, że arcydzieła tej rangi nie wolno poddawać jakimkolwiek przeróbkom literackim. Następną premierą, która wywołała we Lwowie potężne wrażenie, była część III *Dziadów*.

Podjęto także szereg wznowień. W 1883 r. powtórzono *Balladynę* z Żelazowską w roli tytułowej, a w 1884 r. ze znakomitą Aszpergerową w roli Wdowy (na pięćdziesięciolecie pracy aktorskiej). Dobra gra zespołu i pełna widownia przypominały najlepsze lata teatru lwowskiego. O wiele mniejsze zainteresowanie towarzyszyło wznowieniu *Balladyny* w 1887 roku.

Nie tak udane okazały się wznowienia *Lilli Wenedy* w 1883 r. i 1884 r. z powodu niewłaściwej obsady głównych ról kobiecych (Lwów miał jeszcze w pamięci świetne wystawienie tego dramatu w 1875 r.). Słabo wy-

padły także fragmenty *Konfederatów barskich* w 1886 r., w rocznicę powstania listopadowego.

Znaczącą premierą była *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego (1884 r.), w trzechsetlecie śmierci poety, w świetnej obsadzie aktorskiej.

Początek działalności Jana Dobrzańskiego zapowiadał odnowienie repertuaru w zakresie dramatu zachodnioeuropejskiego. Rok 1883 rozpoczęły dwie znakomite premiery: V. Sardou *Fedora* i Ibsena *Nora* z Zapolską w roli tytułowej, które zrobiły we Lwowie wielkie wrażenie. Podobnie przedstawiał się początek roku 1884, kiedy wystawiono A. Vacquerie *Formozę* i G. Ohneta *Właściciela kuźnic*. Dobremu wyborowi sztuki towarzyszyła dobra gra aktorska.

Ale i w tym okresie wystawiono szereg utworów drugorzędnych, które nie miały danych na utrzymanie się na scenie, jak np. *Orlica* W. Hillernowej. W następnych latach wzrosła ilość niefortunnie wybranych premier, zwłaszcza gdy wycofała się Celina Dobrzańska, która biegle znała język francuski i miała kontakty z francuskimi ośrodkami teatralnymi. Natomiast W. Barącz, związany swoją przeszłością z teatrem niemieckim, zwiększył udział dramatu niemieckiego w repertuarze lwowskim. Oboje jednak nie znali się zbyt dobrze na artystycznej wartości sztuk teatralnych, a stałe błędy w obsadzie obniżały poziom spektakli. Dlatego też zarówno dobór repertuaru, jak i wykonanie nie były wyrównane. Tak np. w 1886 r. *Noc Bożego Narodzenia*, udana adaptacja sceniczna powieści K. Dickensa pióra Walewskiego, cieszyła się powodzeniem, podczas gdy równie dobra sztuka Dumasa-syna *Francillon* upadła wskutek złej obsady. Podobnie działo się w latach następnych. Ciekawie wystawiono dramat G. Ohneta *Hrabina Sara* z Żelazowską w roli tytułowej, nie wzbudziły natomiast zainteresowania: melodramat d'Ennery'ego *Męczennica*, zdecydowanie słabe premiery sztuk niemieckich — K. Wartenburga *Aktorowie dworu* i E. Wildenbrucha *Menonita* — oraz dramat historyczny Sardou *Teodora*.

Repertuar premierowy komedii zachodnioeuropejskich pozostawał przeważnie w kręgu nazwisk już znanych. Komedia F. Rüssa *Rodzina Furiozów* zasługuje na wzmiankę z uwagi na rosnące zainteresowanie literaturą skandynawską (1883). Do wartościowych należały również premiery komedii Gondineta *Skowronek*, *Klara Soleil*, Dumasa-syna *Dioniza*, a zwłaszcza wielkie wrażenie zrobił *Chamillac* Feuilleta ze znakomitym Romanem Żelazowskim. Obok wymienionych utworów w ciągu tych siedmiu lat wystawiono kilkadziesiąt zupełnie słabych, które upadały po jednorazowej często prezentacji. (Labiche, Schönthan, Meilhac, Bisson, Moser).



W tych latach, bezpośrednio już poprzedzających okres Młodej Polski,

oryginalne premiery zdarzały się rzadko i były literacko słabe. Prasa teatralna oraz Komisja do Spraw Sceny Narodowej wyróżniły tylko dramat K. L. Brzozowskiego *Malek* (1883). Kilkadziesiąt dramatów polskich zeszło ze sceny po jednorazowym często wystawieniu (autorzy: A. Urbański, K. Brzozowski, W. Rapacki, W. Karczewski i in.). Dramat Asnyka *Bracia Lerche* wzbudził protesty sposobem rozwiązania głównego konfliktu. Więcej było udanych polskich premier komediowych, zwłaszcza w 1883 r.: Bałuckiego *Dom otwarty*, S. Dobrzańskiego *Wujaszek Alfonsa* (ostatnia jego sztuka), Zapolskiej *Pierwszy bal*, Zalewskiego *Górą nasi*, A. Urbańskiego i Czerwieńskiego *Nieboszczyk*. Następne lata nie okazały się już tak szczodre. Na scenie pojawiły się sztuki: w 1884 r. Abrahamowicza *Nihiliści*, w 1887 r. Lubowskiego *Osaczony*, Przybylskiego *Panna*, Abrahamowicza *Nowa Francillon*, w 1888 r. Zalewskiego *Małżeństwo Apfel*, Walewskiego *Hulaj dusza* (17 razy). W 1889 r. najlepszymi premierami były Blizińskiego *Dzika różyczka* i Kościelskiego *Dzienniczek Justysi*.

Obok wymienionych wystawiono w tym okresie kilkadziesiąt komedii polskich, które bądź nie wzbudziły zainteresowania widowni, bądź były krytykowane za uproszczone ujęcie problemu i szablonowość akcji. Wśród wymienionych w tej grupie autorów spotykamy nazwiska znaczące: M. Bałuckiego (*Piękna żonka, O Józię*), J. Blizińskiego (*Ciotka na wydaniu*) i T. T. Jeża (*Narzeczona Harambaszy* — przeróbka powieści).

Przedstawiony powyżej opis głównych założeń repertuaru dramatycznego teatru Skarbkowskiego w latach 1864 - 1890 pozwala na wyciągnięcie kilku ogólnych wniosków.

Teatr lwowski, mimo okresowych kryzysów dyrekcyjnych, propagował świadomie wielką sztukę sceniczną, zarówno dawną, jak i współczesną. Poświadcza to przede wszystkim stała obecność na scenie lwowskiej nie tylko dzieł Schillera, Goethego, Lessinga, Hugo, znanych tu już poprzednio, ale także dramatów Szekspira, słusznie uważanych w tym środowisku za potwierdzenie osiągnięcia poziomu. Repertuar premier Szekspirowskich poszerzali wszyscy kolejni dyrektorzy teatru dochodząc w 1890 r. do 18 tytułów. Pamiętano również o Calderonie, Racinie, Molierze, Beaumarchais, chociaż wystawiano ich utwory często tylko pod naciskiem opinii środowiska, szczególnie prasy teatralnej.

Pielęgnowano w teatrze Skarbkowskim wielką tradycję dramatu polskiego, zwłaszcza romantycznego. W kolejnych premierach uwzględniono przede wszystkim dramaty Słowackiego (*Maria Stuart, Balladyna, Fantazy, Beatryks Cenci, Lilla Weneda, Horsztyński, Mindowe*) powtarzając je co pewien czas, m.in. *Mazepę* grano we Lwowie już w 1861 r. W sposób

bardziej skomplikowany przebiegała sceniczna prezentacja dzieł Mickiewicza. *Konfederaci barscy*, znani tylko we fragmentach, byli sztuką narodową, powtarzaną od 1872 r., głównie dla uświetnienia rocznicy wybuchu powstania listopadowego. Inscenizowano II część *Dziadów* w formie widowiska poetycko-muzycznego i III część jako samoistny utwór dramatyczny. Dana była sceniczna adaptacja *Pana Tadeusza*.

Teatr Skarbkowski starannie wyszukiwał dramaty zasługujące na prezentację. Jako premierę wystawiono *Odprawę posłów greckich* Kochanowskiego, przypomniano *Barbarę Radziwiłłównę* A. Felińskiego i *Mnicha* Korzeniowskiego. Stale była obecna w repertuarze dobra polska komedia, zwłaszcza A. Fredry i Korzeniowskiego, pamiętano o Zabłockim, Bogusławskim i Kamińskim. W tych poszukiwaniach repertuaru polskiego posuwano się nieraz zbyt daleko, przypominając utwory słabe, co znowu budziło uzasadnioną krytykę prasy teatralnej.

W środowisku lwowskim dobrze znano repertuary teatru warszawskiego i krakowskiego, a utrzymywanie kontaktu ze współczesnym ogólnopolskim życiem teatralnym było jednym z istotnych punktów programu rozwoju kultury polskiej.

Scena lwowska stała otworem dla współczesnego dramatopisarstwa, również dla debiutów, dlatego też obok pisarzy wybijających się prezentowano tu utwory nieraz bardzo słabe. Uważano bowiem, że pokazanie nawet skromnego debiutu jest najlepszą zachętą dla młodego pisarza i praktyczną szkołą doświadczenia warsztatowego. Widziano w tym jeden ze sposobów ożywienia słabego nurtu polskiej dramaturgii. Dlatego też obok sztuk K. Zalewskiego, W. L. Anczyca, J. Blizińskiego, M. Bałuckiego, J. I. Kraszewskiego, A. Świętochowskiego, Sewera, Z. Sarneckiego wystawiano utwory pisarzy, których nazwiska nie utrwaliły się nawet w pamięci współczesnych widzów. Charakterystyczna dla współczesnego repertuaru teatru lwowskiego tych lat jest znaczna ilość komedii, powielających w sposób epigoński schemat Fredrowski.

Dużym osiągnięciem było wprowadzanie sztuk współczesnych pisarzy zachodnioeuropejskich, zwłaszcza w latach 1864 - 1881. Uwstecznienie repertuaru w tej dziedzinie na początku opisywanej epoki sięgało nieomal okresu jednego pokolenia. Prezentacja Augiera, Feuilleta, Sardou, Dumasa-syna w latach 1864 - 1881 zmierzała przede wszystkim do odrabiania zaległości, odkrywania przed środowiskiem lwowskim nowej, nieznanej problematyki, nowej techniki dramatopisarskiej, poszerzania w zasadniczy sposób dotychczasowej wiedzy o świecie i do zmiany dotychczasowej świadomości literackiej.

W ciągu dwudziestu lat środowisko lwowskie przeszło drogę od sztuk Scribe'a do *Nory* Ibsena, chociaż prezentowano sztuki w innej kolejności aniżeli one powstawały, co prowadziło czasem nawet do różnych nieporozumień. Po 1883 r. ten wyraźny kierunek rozwoju został zahamowany na rzecz tylko ilościowego wzbogacenia repertuaru w zakresie nazwisk już znanych, skonwencjonalizowanych problemów i chwytów artystycznych teatru zachodnioeuropejskiego, zwłaszcza francuskiego. Najnowsze tendencje teatralne zostały na scenie Skarbkowskiej tylko zasygnalizowane w postaci zaledwie dwóch dramatów Ibsena, z jego wczesnego przedsymbolistycznego okresu twórczości, i jednej tylko sztuki Björnsona. W sumie jednak był to repertuar uwspółcześniony, na ogół trafnie dobrany, współmierny do poziomu literackiego teatru warszawskiego i krakowskiego.

## 4. Aktorzy sceny dramatycznej

Dla stałego zespołu dramatycznego teatru Skarbkowskiego początkiem nowej epoki stały się dopiero lata 1871 - 1872. Wówczas nastąpiło rzeczywiste skompletowanie aktorów, a obecność kilku wybitnych indywidualności (B. Ładnowskiego, W. Woleńskiego, M. Zboińskiego, S. Zamojskiego, S. Dobrzańskiego, M. Deryng) podniosła możliwości zespołu i stworzyła warunki systematycznego szkolenia zawodowego.

Natomiast w latach bezpośrednio popowstaniowych, kiedy teatrem kierował Miłaszewski, zespół sceny dramatycznej dysponował z kilku powodów skromnymi możliwościami aktorskimi. W okresie powstania styczniowego odeszło na emeryturę troje wielkich aktorów — J. Nowakowski, W. Smochowski, A. Aszpergerowa, wcześniej zaś zmarli: A. Bensa (1859), L. Rudkiewicz (1855), S. Starzewski (1857); ubyli ci właśnie, którzy decydowali o poziomie artystycznym tej sceny. Zespół lwowski składał się w 1864 r. tylko z 18 osób, z których w rzeczywistości liczyli się: Lech i Teofila Nowakowscy, A. Linkowski i T. Wenclówna [41], był więc niepełny i reprezentował głównie aktorstwo komediowe.

Powiększenie zespołu nie było sprawą łatwą wobec braku dobrych sił również w innych teatrach polskich. Miłaszewski sprowadził na jeden sezon teatralny 1864/65 część trupy krakowskiej (wśród nich: Antonina Hoffmann, F. Benda, S. Zamojski, W. Rapacki, J. German, Karol Królikowski). Zespół lwowski nie mógł się zresztą w tych latach ustabilizować i jego skład stale się zmieniał [42]. W sezonie 1866/67 liczył jednak już

142. Teofila Nowakowska w roli Kleopatry

50 osób; wśród najmłodszych aktorek wyróżniała się Romana Popiel (we Lwowie 1866 - 1870).

W latach bezpośrednio popowstaniowych w zespole tym dominowała stara zasada gry aktorskiej, zwanej tu „niemiecką", chociaż była ona przeżytkiem nie tylko na scenach niemieckich, lecz również we Lwowie, gdzie krytykowano ją już od 1842 r., tj. od pierwszych występów Anieli Aszpergerowej. Jej cechy charakterystyczne, to: nadmiernie żywy gest i mimika, przesadna ruchliwość, afektacja w wypowiedziach, a więc zarówno zbyt głośne mówienie, jak i cedzenie słów, rozbijanie zdań z podkreślaniem ich wagi poprzez podniesioną skalę głosu, deklamacyjność dialogów nawet w komediach. Był to typ gry obliczonej na żywą reakcję

widzów. U niektórych aktorów przybierał cechy kokieterii, pozy teatralnej, rażącej sztucznością. Grano dla oklasków, a gdy się zerwały, przerywano kwestię i dziękowano za owacje. Wybierano przede wszystkim role „wdzięczne", punktując najbardziej efektowne miejsca, natomiast nie umiano interpretować roli z myślą o całości przedstawienia.

Cechy dawnej szkoły występowały w różnych powiązaniach u aktorów starszych wiekiem. Znakomita Aniela Aszpergerowa nigdy nie wyzbyła się nadmiernej deklamacyjności, utrwalonej w młodości (debiutowała w 1835 r.), co jednak nie raziło w rolach tragicznych. Podobnie Teofila Nowakowska (debiutowała w 1857 r.) zachowała afektację słowa i gestu. U aktorów młodych, lecz o mniejszym talencie, utrzymywała się ta szkoła gry jako model łatwy do powielania.

W tym czasie w zespole lwowskim obowiązywała zasada ściśle określonego *emploi*; rozróżniano role „tragika", „pierwszego" i „drugiego amanta", komika „wyższego" i „niższego", „kontuszowca", „intryganta pierwszego" i „drugiego", szlachetnego ojca, wojskowego itp. Podobnie w rolach kobiecych — „tragiczki", „amantki pierwszej" i „drugiej", „pierwszej naiwnej", damy salonowej, kokietki, matrony, subretki itp., co zakładało pewien schematyzm gry. Równocześnie jednak *emploi* wyznaczało miejsce aktora w zespole i wpływało na wysokość gaży.

Zespół lwowski miał w tym okresie obsadę do komedii, zwłaszcza tradycyjnej, natomiast nie posiadał aktorów nadających się do ról tragicznych (Karol Królikowski z małym powodzeniem próbował swych sił w dramatach Szekspirowskich i Schillerowskich), nie dysponował dobrym „amantem" (role te grał Białobrzeski, słaby aktor o pseudonimie Juliusz Cezar). Karol Hubert odtwarzał wszystkie role „kontuszowe" w jednakowy sposób, dobry był tylko w *emploi* „starego wojskowego". Lech Nowakowski — „trzpiot" — z zasady nie umiał roli. Ignacy Kaliciński, reżyser zespołu, grał bez ekspresji i nie potrafił poruszać się na scenie.

Lepiej przedstawiał się zespół żeński. Teofila Nowakowska, aktorka o wielostronnych uzdolnieniach, przechodziła od ról „pierwszej naiwnej" do „pierwszej amantki". Jej karierze scenicznej towarzyszyło życzliwe zainteresowanie prasy, gdyż upatrywano w niej przyszłą wielką tragiczkę, czemu jednak nie sprostała. Z dużym powodzeniem zaczęła pracę sceniczną Romana Popiel w rolach tragicznych, Teodora Wenclówna w rolach młodych mężatek i Joanna German w rolach kokietek i „lirycznych amantek".

Jednakże ten słaby wówczas zespół lwowski miał duże możliwości kształcenia się. Od 1865 r. „gościnnie", ale często, występowała Aszperge-

143. Józef Rychter jako Iwan Groźny

rowa („tragiczna matka"), przekazując młodszym kolegom swoje wieloletnie doświadczenie. Interesował się sceną lwowską stary Witalis Smochowski, mimo podeszłego wieku cieszący się dobrym zdrowiem. Istotne znaczenie miały gościnne występy tak znakomitych aktorów polskich, jak Rychter, Jan Królikowski, Modrzejewska, Bakałowiczowa, którzy umożliwili wprowadzenie wielkiego repertuaru dramatycznego i pokazali aktorom oraz widowni różne możliwości interpretacji trudnych ról [43].

Duże zasługi w podnoszeniu poziomu gry aktorskiej miała prasa lwowska, wnikliwie i kompetentnie towarzysząc kolejom polskiej sceny. Wykazywała spore rozeznanie we współczesnych tendencjach rozwoju teatru i świadomie walczyła o nową szkołę aktorstwa (naturalność gry, zespołowość wykonania). Była sędzią surowym i wymagającym, o szerokim polu

działania. Zwalczała elementarne błędy aktorstwa: wadliwą wymowę, prowincjonalizmy i błędy gramatyczne, które wkradały się przy nieuniknionych zmianach tekstu w czasie gry, oraz przerysowywanie ról. Uwagi te bardzo drażniły aktorów, wywoływały nawet ich repliki, ale osiągały swój cel.

Duży stopień wyrobienia wykazywała widownia lwowska, pamiętająca jeszcze tak znakomitych aktorów stałego zespołu, jak Nowakowski czy Smochowski, gotowa na przyjęcie nowoczesnego aktorstwa. Mniej podobała się wprawdzie w latach 1864 - 1865 młoda i utalentowana Antonina Hoffmann, natomiast zachwycił i porwał widzów kunszt aktorski Jana Królikowskiego. Wysoko oceniano oszczędność gestu scenicznego, naturalność, mimikę i psychiczną głębię kreowanych przez niego postaci, zwłaszcza Franciszka Moora (*Zbójcy*) czy Wojewody (*Mazepa*). Recenzje prasowe z występów Modrzejewskiej dowodziły również, że zachwytom towarzyszyła znajomość rzeczy. Wykazano w nich, nie bez racji, że urzekający urok osobisty Modrzejewskiej jest zarówno jej wielkim atutem aktorskim, jak przeszkodą w wydobyciu pełni tragicznego losu prezentowanych bohaterek scenicznych. Kobieca łagodność i wdzięk przesłaniały bowiem w chwilach kulminacyjnych tragizm sytuacji.

Mając tak świetne wzory aktorstwa przed oczyma, krytyka teatralna bardzo ostro oceniała aktualną sytuację sceny lwowskiej, co nie zawsze pomagało rozwojowi aktorów, zwłaszcza młodych. Jej żądania sprzed roku 1872 były właściwie nie do spełnienia, gdyż zespół grał „intuicyjnie" i nie był przygotowany do analizowania ról.

Ogromny rozwój aktorskich możliwości zespołu lwowskiego dokonał się nagle w latach 1871 - 1873, dzięki pozyskaniu dla teatru Skarbkowskiego kilku wybitnych artystów: Bolesława Ładnowskiego, Władysława Wolańskiego, Marcelego Zboińskiego, Seweryna Zamojskiego, Stanisława Dobrzańskiego, Gustawa Fiszera, Romany Popiel i Marii Deryng (1871 - 1876). Nie tylko dźwigali oni ciężar trudniejszych ról, lecz sama ich obecność była codzienną szkołą dobrej gry aktorskiej. Zespół lwowski stał się wówczas w pełnym znaczeniu tego słowa samodzielny, gdyż miał silną obsadę w najbardziej liczących się *emplois*: w rolach charakterystycznych, zarówno wśród mężczyzn, jak wśród kobiet, bohatera tragicznego, „pierwszego amanta".

Pierwszym aktorem ówczesnej sceny lwowskiej był oczywiście Bolesław Ładnowski, człowiek wielkiej kultury osobistej i pełen życzliwości dla kolegów. Jego kariera sceniczna związana była z trzema teatrami, stąd trudno właściwie wydzielić w rozwoju jego talentu okres lwowski. Do teatru

Skarbkowskiego przyniósł w 1872 r. umiejętność analizowania roli, budowania kreacji jasnej, przejrzystej, konsekwentnej, gry skupionej, spokojnej, ale chyba dopiero we Lwowie osiągnął pełnię swego artyzmu. Znał dobrze obce języki, uczył się przez całe życie i tę atmosferę stałej pracy samokształceniowej zaszczepił w nowym środowisku. Miał szeroki zakres możliwości aktorskich, ale najlepiej grał role dramatyczne, postacie bogate psychicznie i skomplikowane, był jednym z najlepszych w kraju odtwórców ról Szekspirowskich (Hamlet, Romeo, Otello, Antoniusz, Król Lear, Makbet, Ryszard III) [44], Schillerowskich (Franciszek Moor w *Zbójcach*) i polskich romantycznych: Derwid (*Lilla Weneda*), Zbigniew (*Mazepa*),

144. Bolesław Ładnowski jako Derwid w *Lilli Wenedzie* Słowackiego

145. Roman Żelazowski jako Bar-Kochba

Kostryn (*Balladyna*), Botwell (*Maria Stuart* Słowackiego), Ojciec Marek (*Konfederaci barscy* Mickiewicza). Podziwiano go również jako „pierwszego amanta"; gorzej prezentował się w rolach charakterystycznych, zwłaszcza „kontuszowych". Środowisko lwowskie zdawało sobie sprawę z jego wielkiego talentu, był lubiany, w 1877 r. otrzymał od widowni laurowy wieniec.

Okazał się natomiast, nieoczekiwanie zresztą, słabym kierownikiem artystycznym teatru (lata 1872 - 1873) i nie najlepszym reżyserem. Jego wyjazd ze Lwowa w 1881 r., wywołany szkodliwymi dla teatru decyzjami oszczędnościowymi Adama Miłaszewskiego, obniżył poziom wykonania trudniejszych ról dramatycznych aż do przyjazdu Romana Żelazowskiego (1885).

W tym okresie (1872 - 1881) teatr Skarbkowski miał jeszcze dwóch aktorów do ról dramatycznych: Władysława Woleńskiego i Jana Edgara. Woleński (początkowo używał nazwiska Wolański, a właściwie nazywał się Hertrich) był aktorem o wielostronnych możliwościach, chociaż mniejszej rangi niż B. Ładnowski. W zespole lwowskim pracował w latach 1872 - 1907 (z krótkimi przerwami), prezentując unowocześniony styl gry, naturalnej i pełnej temperamentu, ale nie umiał swych ról pogłębiać interpretacyjnie. Dobrze grał Laertesa (mógł wtedy porwać widownię entuzjazmem młodości), ale słabo Makbeta i Rizzia (*Maria Stuart* Słowackiego). Do jego znanych i najbardziej cenionych ról należą Szekspirowskie — Otella i Romea, Schillerowskie — Wilhelma Tella, Karola Moora (*Zbójcy*) i Ferdynanda (*Intryga i miłość*), a także role w sztukach Słowackiego — Kirkora (*Balladyna*), Botwella (*Maria Stuart*) i Mazepy. Był przez dwadzieścia lat „pierwszym amantem" sceny, miał również kilka dobrych ról komediowych, wśród nich Fredrowskie.

Jan Edgar występował we Lwowie tylko kilkanaście miesięcy. Wykształcony w niemieckiej szkole teatralnej, prezentował „naturalistyczny" styl gry, podkreślający pospolitość i brzydotę świata, co przyjmowano bez aprobaty. Do jego dobrych ról należały: Faust (Goethego) i Komtur (*Mindowe* Słowackiego).

W tym okresie zespół lwowski dysponował kilkoma doskonałymi aktorami do ról romantycznych, komediowych, charakterystycznych, z których wyróżnić należy L. Kwiecińskiego, M. Zboińskiego, S. Zamojskiego, G. Fiszera i S. Dobrzańskiego. Lucjan Kwieciński (we Lwowie 1872 - 1878), aktor o wielostronnych możliwościach, grał w sztukach romantycznych (Filona w *Balladynie*, Lelum w *Lilli Wenedzie*, Mazepę), a także cieszył się powodzeniem w rolach amantów salonowych, fałszywych geniuszy, intrygantów. Krytyka teatralna zwracała uwagę na staranne opracowanie wszystkich ról.

Również wielostronne uzdolnienia aktorskie wykazywał Marceli Zboiński, podpora sceny lwowskiej, aktor dramatyczny, operetkowy i operowy (we Lwowie grał w latach 1872 - 1893). Recenzenci zarzucali mu jednak „bezprzykładne rozpraszanie talentu" i powierzchowne ujmowanie ról. Duża kultura osobista, obycie, znajomość języków obcych i świetne warunki zewnętrzne kwalifikowały go do ról „szlachetnych ojców", wymagających dystynkcji i swobody ruchu scenicznego. Słynął również z ról „kontuszowych", bardzo chwalony przez recenzentów teatralnych, wśród których przechowała się pamięć świetnych jego kreacji w tym *emploi* w sztukach J. N. Kamińskiego. Do najlepszych należały: Radziwiłł (*Panie*

*Kochanku* Kraszewskiego), Petryło (*Miód kasztelański* Kraszewskiego), Damazy (*Pan Damazy* Blizińskiego) i Horsztyński (Słowackiego). Zboiński doskonale odtwarzał również typy małych szlachetków, zwłaszcza w rolach Fredrowskich (Cześnik, Rejent, Dyndalski), postacie wojskowych — Major (*Pan Geldhab*), wieśniaków, np. w sztukach Anczyca; niezrównany Szymon Brzostek (*Łobzowianie*) i Matus (*Chłopska emigracja*).

Znakomitym aktorem charakterystycznym był również Seweryn Zamojski. (K. Estreicher mylnie podaje imię Stefan.) We Lwowie grał w latach 1864 - 1868, potem od 1874 r. do końca swego życia. Najpierw występował z powodzeniem w komediach oraz w operetkach, potem także w dramatach romantycznych (np. Lech w *Lilli Wenedzie*). Miał kilka świetnych ról w komediach Fredrowskich, np. Majora (*Damy i huzary*) i w dramatach mieszczańskich, np. Klapkiewicza (*Przed ślubem* Zalewskiego). Najlepszą jego kreacją był Damazy w lwowskiej premierze komedii Blizińskiego (1877), w której stworzył typ wiejskiego szlagona. Pepłowski podkreśla ten fakt jako znaczący. „Szlagun to epigon kontuszowca, który od dawna legł pod cichą mogiłą" [45]. Jego cechami są rubaszność, krzykliwość i serdeczność, już bez tej „zamaszystości kontuszowca", charakterystycznej dla typów Fredrowskich.

Mocną stronę aktorstwa Zamojskiego stanowiły „typy ludowe", przedstawiane z wielką znajomością cech środowiskowych, zwłaszcza jego rola Bartka Kozicy (*Emigracja chłopska* Anczyca).

Stanisław Dobrzański, w latach 1872 - 1879 kierownik artystyczny teatru Skarbkowskiego, niezrównany w rolach „prowincjuszy", odtwarzał wiele doskonałych ról Fredrowskich: Łatki (*Dożywocie*), Kapelana (*Damy i huzary*), Szambelana (*Pan Jowialski*), a także rolę Sędziego w komedii Blizińskiego *Przezorna mama*. Występował również w rolach charakterystycznych oraz zblazowanych światowców. Krytyka teatralna zwracała jednak uwagę na jego skłonności w kierunku satyrycznym, co uważano za cechę starego stylu. Role dramatyczne, np. Gesslera (*Wilhelm Tell* Schillera), grał Dobrzański z mniejszym powodzeniem.

Wspomnieć tu należy również Gustawa Fiszera (chociaż ze Lwowem związany był z dużymi przerwami), aktora charakterystycznego, znakomitego zwłaszcza w rolach bankierów, urzędników, rejentów, karczmarzy. Krytycy teatralni zwracali uwagę na jego wyobraźnię aktorską, pozwalającą mu na indywidualizowanie przedstawianych postaci, dzięki czemu nie powtarzał tych samych typów komediowych.

Wielostronnymi umiejętnościami i sprawnością odznaczał się również w latach 1871 - 1881 zespół kobiecy.

W najtrudniejszych rolach dramatycznych występowały cztery aktorki. Pierwsze miejsce zajmowała Aszpergerowa (stałe *engagement* od 1872 r.), która mimo zaawansowanego wieku nie traciła dawnej formy. Po kilkumiesięcznych studiach w Paryżu (1855) Aszpergerowa doszła do mistrzostwa w rolach dramatycznych w sztukach współczesnych. Świetnie grała również role charakterystyczne: Żebraczkę (*Dwie siostry* d'Ennery'ego), Jenny (*Wariatka* Desnoyera), Amelię (*Jest temu lat szesnaście* Ducange'a), zadziwiając widownię i krytykę swą interpretacją. Dobre były również jej role „salonowe" wielkich dam. Zachwycała serdeczną prostotą, z jaką odegrała np. rolę żony Geriana (*Pan notariusz* Augiera), była demoniczną Katarzyną de Medici (*Noc św. Bartłomieja*). Pamiętne stały się jej kreacje w dramatach romantycznych, np. Wdowy (*Balladyna*), Gwinony (*Lilla Weneda*).

O drugie miejsce w zespole kobiecym walczyła Teofila Nowakowska z młodziutką wówczas Marią Deryng, której talent znalazł na scenie lwowskiej dobre warunki rozwoju. Na tych przykładach poznać można również blaski i cienie ówczesnej kariery scenicznej [40]. Praca w teatrze lwowskim, nawet w jego najlepszym okresie, była bardzo ciężka także dla aktorów wybitnych. Początkująca aktorka musiała dobrze tańczyć, śpiewać, występować w rolach nie tylko młodych dziewcząt, ale również młodych chłopców, w rolach komediowych i dramatycznych.

Derynżanka, dziewczyna zaledwie czternastoletnia (ur. w 1857 r.), musiała przygotować 34 role, w tym większość dużych i trudnych, jak np. Joanny (*Maria Tudor* Hugo), Sylwii (*Czarne diabły* Sardou), Panny d'Angeville (*Adrianna Lecouvreur* Scribe'a), Wacława (*Drahomira* Weilena), Lii (*Czarny lekarz* Bourgeois), Klary (*Zemsta*), Anieli (*Śluby panieńskie*), Helenki (*Radcy pana radcy* Bałuckiego); dała nimi dowód wielkich możliwości aktorskich. Jej dalsza działalność potwierdziła świetne zapowiedzi. Z powodzeniem grała trudne role, dotychczas obsadzane przez rutynowane i sławne aktorki. W piętnastym roku życia Maria Deryng odniosła wielkie sukcesy jako Joanna (*Dziewica Orleańska* Schillera), Goplana (*Balladyna*), w następnym (1873) w rolach Barbary Radziwiłłówny (Felińskiego), Ofelii (*Hamlet*), Luizy (*Intryga i miłość*), Małgorzaty (*Faust* Goethego), co szesnastoletnią aktorkę postawiło w rzędzie takich artystek, jak Antonina Hoffmann czy Modrzejewska.

Środowisko lwowskie zdawało sobie dobrze sprawę z jej ogromnego talentu, a młody wiek wszystkich zadziwiał. Prasa teatralna poświęcała jej grze wiele uwagi, oceniając wysoko zwłaszcza wyobraźnię aktorską, która pozwalała na oryginalną interpretację ról.

Modrzejewska stworzyła Ofelię na wskroś poetyczną, która nie ma nic ziemskiego — pisał ówczesny krytyk teatralny — cała jest snem i marzeniem. Maria Deryng pojmuje Ofelię bardziej po ludzku. Od pierwszej chwili uderza w ten ton naturalny, czuły a swobodny, jedynie uzasadniony. Pojęcie Ofelii, jakie dostrzegłem w grze Marii Deryng, uderzyło mnie nowością i prawdą. [...] Ani jeden ruch, ani jeden pomysł Modrzejewskiej nie powtórzył się w grze Marii Deryng, która była więcej realistyczna, nie przekroczyła jednak nigdzie granic rzetelnego piękna. A tak jej obłąkana Ofelia, chociaż na każdy cal wariatka, jest kreacją na wskroś poetyczną [47].

Maria Deryng prezentowała role samodzielnie, całościowo przemyślane, ujęte logicznie, umożliwiające widzom ponowne odkrycie walorów wielokrotnie oglądanych sztuk. Role Luizy, Małgorzaty, Rozy Wenedy, pokazały różne strony dramatycznego talentu aktorki. W roli Luizy

łączy ona [...] w sposób przedziwnie harmonijny prostotę ludowego dziewczęcia z rozmarzonym sentymentalizmem kochanki. Nie da się skreślić słowami tego cichego wdzięku, tego niewysłowionego upojenia duszy miłością, z jakim wychodzi na scenę Ludwika po powrocie z kościoła. Z drżącego jej głosu i omglonego rozkoszą oka znać, że to dziewczę dotknięte jest powiewem wyższej siły [...] Poetyczniejszej i naturalniejszej zarazem przedstawicielki tej roli nie ma dziś scena polska [48].

Maria Deryng tak szybko doszła do wielkiej perfekcji scenicznej, że jej nowe role z lat 1874 - 1876 były już tylko poszerzeniem repertuaru. Z najważniejszych wyliczyć tu można przykładowo: rolę Berty (*Wilhelm Tell*), Rozy Wenedy, Emilii (*Emilia Galotti* Lessinga), Zofii (*Niewinni* Okońskiego), Heleny (*Przed ślubem* Zalewskiego).

Jako dziewiętnastoletnia aktorka przeniosła się do teatru warszawskiego, co wywołało we Lwowie nie tylko głęboki żal, ale odbiło się w wyraźny sposób na poziomie zespołu kobiecego.

Trzecią aktorką zespołu dramatycznego była Teofila Nowakowska, pracująca we Lwowie w latach 1857 - 1893 (z dwiema krótkimi przerwami), wybitnie uzdolniona, ale obciążona rutyną dawnej szkoły. Najpierw przez kilka lat „pierwsza naiwna", potem „pierwsza amantka", była aktorką o dużej skali możliwości, we Lwowie bardzo lubianą, ale też ocenianą surowo, zwłaszcza po 1872 r., kiedy dyskutowano model nowoczesnej gry aktorskiej. Początkowi jej kariery scenicznej towarzyszyło życzliwe zainteresowanie prasy, gdyż upatrywano w niej przyszłą wielką gwiazdę sceny narodowej, choć w rezultacie okazała się nią Maria Deryng. Mocną stroną aktorstwa Nowakowskiej były role romantyczne, wśród których Balladyna (1872) należała do najlepszych, wyróżniała się też Idalia (*Fantazy*). Natomiast dyskutowano i krytykowano interpretację Nowakowskiej jako Ofelii (*Hamlet*), Desdemony (*Otello*), Lady Makbet, Luizy (*Intryga i miłość*).

146. Joanna German-Chrzanowska w nieznanej roli

Do nieudanych należała Maria Stuart (Słowackiego), Messalina (*Arria i Messalina* Wilbrandta) oraz Kleopatra (*Antoniusz i Kleopatra* Szekspira). Odtwarzała z powodzeniem bohaterki komedii Fredrowskich, natomiast bez sukcesu — role wielkich dam; była w nich bowiem śmieszna i afektowana.

W tym okresie (po 1872 r.) scena lwowska miała jeszcze kilka innych dobrych aktorek do obsadzania łatwiejszych ról dramatycznych. Przykładowo wymienić można Joannę German, Julię Sułkowską i Leontynę

Parżnicką. German (przebywająca we Lwowie stale od 1869 do 1887 r.), aktorka o dobrych warunkach zewnętrznych, grała role amantek, wielkich dam i kokietek. Jej najlepszą rolą była Dolores (*Ojczyzna* Sardou). Od 1878 r. występowała głównie w rolach charakterystycznych wieśniaczek i dewotek; jej możliwości aktorskie wyraźnie się już w tych latach zmniejszały.

Leontyna Parżnicka zaczęła grać we Lwowie od 1877 r. jako dojrzała aktorka, zdobywając od razu dobrą pozycję. Występowała z powodzeniem w trudnych rolach dramatyczno-lirycznych (Ofelia, Desdemona), lecz równie swobodnie i naturalnie grała role salonowe. Prasa lwowska zarzucała jej jednak zbyt mały temperament aktorski.

Zespół sceny lwowskiej miał w tym okresie kilka świetnych aktorek komediowych i charakterystycznych. Największą popularność zdobyła Adolfina Zimajer, artystka o wielkiej skali możliwości. Grała dobrze role charakterystyczne, „pierwszych naiwnych", amantek i młodych chłopców. Jej rzeczywista kariera wiązała się jednak z losami operetki lwowskiej. Jako aktorkę sceny komediowej podziwiano ją za temperament, humor, ale też krytykowano za przerysowanie gry. Chociaż stworzyła nawet modę „à la Zimajer" i dedykowano jej pochwalne wiersze, prasa nie szczędziła krytycznych uwag, gdyż dobrze rozumiano, że komedia problemowa ma wyraźne podteksty dramatyczne, których Zimajerowa nie umiała wydobyć.

Jako artystce zarzucilibyśmy jej czasem, że za wiele „gra", tj. używa zbyt uderzających, widocznych, narzucających się efektów (chociaż zresztą trafnych artystycznie), podczas gdy właśnie najważniejszym triumfem sztuki jest, ażeby w niej nie znać było sztuki. Artysta powinien na scenie żyć (zwłaszcza w komediach), ale żyć artystycznie, tj. formami artystycznymi [49].

Sumując, stwierdzić można, że lata 1872 - 1881 były świetną erą sceny lwowskiej. Po okresie organizacyjnych nieporozumień i przesileń nastąpiły lata spokoju i stabilizacji. Jan Dobrzański był dobrym administratorem teatru, a Stanisław świetnym kierownikiem artystycznym. „Znał scenę jak najdokładniej i miał rzadki dar gromadzenia i najkorzystniejszego użycia zebranych sił artystycznych" [50]. Był człowiekiem bezstronnym, dla teatru zdolnym do największych ofiar. Ufano mu i lubiano go powszechnie.

Był to również okres stabilizacji finansowej i niezłych zarobków, także dla aktorów drugorzędnych, co stwarzało atmosferę pewności i spokoju. Praktyka przedstawień popołudniowych, a w ślad za tym zwiększenie ilości spektakli, likwidowała napięcia wewnątrz zespołu, wynikające z walki o role i gaże.

Dzięki wymienionym czynnikom już od 1875 r. aktorzy sceny lwowskiej

wykazywali się umiejętnością gry zespołowej, co wówczas było nowatorstwem i co wysoko ceniono. Krytyka teatralna wyróżniała najlepiej wystawione pozycje. W repertuarze znajdowały się bowiem nie tylko sztuki dobre, jak *Przed ślubem* Zalewskiego (1875) czy *Emigracja chłopska* Anczyca (wznowienie 1876), lecz również słabsze, jak *Niewinni* Okońskiego (1875) czy *Bez tytułu* Narzymskiego (1879). Krytyka teatralna uważała zresztą, że gra aktorów zatuszowała retoryczność psychologiczną pierwszej i dłużyzny drugiej.

O zmienności poziomu artystycznego gry aktorskiej nie decydowała ani obsada, gdyż w latach 1875 - 1881 grał właściwie ciągle ten sam zespół, ani określony sezon teatralny. W latach 1875 - 1885 w każdym sezonie wymieniano w prasie dwie lub trzy sztuki ze względu na dobrą grę zespołową, w 1877 r. nawet siedem. Nie decydował o tym również typ wystawianych sztuk. Wśród utworów tych były bowiem nie tylko łatwe komedie o wielokrotnie ustalonych schematach gry, ale również sztuki wymagające różnorodnych umiejętności aktorskich, jak współczesne dramaty zachodnioeuropejskie — np. Björnsona *Bankructwo* (1876), polskie dramaty renesansowe i romantyczne — np. *Horsztyński* Słowackiego (1881), *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego (1883), albo dobre sztuki współczesne — np. dramat K. Brzozowskiego *Malek* (1883) czy komedia Blizińskiego *Pan Damazy* (1887).

Być może, decydował o tym czas pozostawiony aktorom na przygotowanie roli. W omawianej epoce dyrekcja teatru nie umiała pokonywać trudności organizacyjnych i wyznaczać repertuaru, nawet w obrębie miesiąca.

Ten okres stabilności zespołu aktorskiego panował mniej więcej do r. 1881. Harmonijny układ wewnętrzny zespołu zmieniały zgony (np. śmierć Stanisława Dobrzańskiego w 1880 r.), przeniesienia na inne miejsce pracy (np. odejście Marii Deryng do teatru warszawskiego) lub całkowite jej porzucenie (np. przez aktorki wychodzące za mąż).

Wyraźne zachwianie równowagi wewnętrznej zespołu nastąpiło w 1881 r., po objęciu dyrekcji teatru przez Miłaszewskiego, którego oszczędnościowa polityka wywołała fatalne skutki. Odszedł z zespołu B. Ładnowski z żoną, zawiadamiając Wydział Krajowy, że scenę lwowską opuszcza z prawdziwym żalem; odeszli A. Lubicz oraz Woleński po nieporozumieniach wywołanych próbami stworzenia osobnej grupy aktorskiej.

Świeżo zaangażowany S. Hierowski (we Lwowie 1882 - 1907) nie mógł udźwignąć ról dramatycznych. Po nieudanych występach jako Jago (*Otello*), Karol Moor (*Zbójcy*) i w rolach „kontuszowych", np. Sędzia (*Pan*

147. Henryka Ładnowska w nieznanej roli

*Tadeusz*), zdobył w zespole pozycję dobrego odtwórcy ról salonowych, zwłaszcza „ojców". Wyróżniał się pięknym głosem i świetnymi warunkami zewnętrznymi.

Zespół lwowski nie miał dobrego tragika aż do 1885 r., kiedy to Jan Dobrzański, w okresie swojej ponownej kadencji dyrektorskiej, zjednał dla sceny bardzo uzdolnionego Romana Żelazowskiego. Wykształcony w krakowskiej szkole Koźmiana, umiał zademonstrować role wykończone aktorsko, pogłębione i starannie zinterpretowane. Pepłowski zarzucał mu jednak niedopracowanie mimiki i monotonną dykcję, do czego widownia musiała się dopiero przyzwyczaić.

Pod dyrekcją Jana Dobrzańskiego zespół ponownie się skompletował. Wrócili Woleński i Lubicz. O cechach aktorstwa Woleńskiego wspomniano już poprzednio, była to mocna pozycja zespołu lwowskiego. Apolla Lubicza, który występował już we Lwowie w latach 1877 - 1881, uważano

za jednego z najlepszych wykonawców ról salonowych. Grał naturalnie i swobodnie. Jego najbardziej udane role, to: Muszkat (*Przed ślubem* Zalewskiego), Chamillac (*Paryżanka* H. Becque'a), Seweryn (*Pan Damazy* Blizińskiego), hrabia de Riverolles (*Francillon* Dumasa-syna). W 1889 r. wszedł do zespołu lwowskiego S. Knake-Zawadzki (ur. 1858), aktor o dużych możliwościach, dobry odtwórca Otella, Uriela Acosty i postaci salonowych. Zarzucano mu jednak niedopracowanie ról, mimiki i brak pogłębienia strony psychologicznej przedstawianych bohaterów, jak również powielanie tych samych typów scenicznych.

Utrzymał się natomiast bez zmian dobry zespół aktorów komediowych i charakterystycznych. Należeli do niego: Zboiński, jeden ze świetniejszych odtwórców ról „kontuszowych", Skalski, Fiszer, Kwieciński, później zaś także Mieczysław Frenkiel (we Lwowie grał w latach 1885 - 1890), jeden z najwybitniejszych polskich aktorów komediowych, bardzo lubiany przez lwowską publiczność, świetny wykonawca ról Fredrowskich, Molierowskich, znakomity recytator i monologista.

W 1883 roku, kiedy Miłaszewski opuszczał teatr Skarbkowski, kobiecy zespół aktorski wymagał zasadniczego uzupełnienia i przede wszystkim odmłodzenia. Aszpergerowa, mimo wieku, była ciągle w swej szczytowej formie. Teofila Nowakowska, ogólnie lubiana, zmieniła *emploi* „pierwszej amantki" na „szlachetną matronę". Po odejściu Marii Deryng nie było jednak młodej tragiczki o podobnych zdolnościach, co odbijało się niekorzystnie na poziomie wystawianych wówczas sztuk. Z przyjętych do zespołu czterech aktorek tylko Gabriela Zapolska (we Lwowie 1883 - 1885) nadawała się do ról dramatycznych, głównie Ibsenowskich, świetna np. jako Nora. Do Lwowa przybyła już po swych petersburskich triumfach. Miała jednak większe ambicje aniżeli możliwości aktorskie, co w pewnym sensie rzutowało na pracę całego zespołu.

Podobny przerost ambicji wykazała Adela Żelazowska, która korzystając z pozycji męża walczyła o role heroin wielkich dramatów, podczas gdy odpowiedniejsze były dla niej role salonowe i kobiet upadłych. Trzecia z przyjętych wówczas do zespołu aktorek, Felicja Stachowicz, szybko przeszła od *emploi* „pierwszej naiwnej" do lirycznej amantki, świetna jako Helenka (*Pan Damazy* Blizińskiego), z konieczności obejmowała jednak również role dramatyczne, nawet Szekspirowskie, np. Desdemony (*Otello*), Schillerowskie, np. Amalii (*Zbójcy*). Grała naturalnie, swobodnie, ale ze zmiennym powodzeniem. Podobał się ogólnie jej wdzięk i prawdziwość uczucia, zwłaszcza w scenach miłosnych. Uważano jednak, że jej Lilla Weneda przesądziła o niepowodzeniu tej sztuki w 1883 roku.

Największe ambicje — i najmniejsze zarazem umiejętności aktorskie — prezentowała Waleria Solecka, popierana jednak bardzo przez Cecylię Dobrzańską. W sezonie 1885/86 grała w wielkich dramatach, przyczyniając się do upadku wystawianych sztuk.

Mocne pozycje ówczesnego zespołu kobiecego stanowiły aktorki komediowe i charakterystyczne, zwłaszcza Anna Gostyńska i Stanisława Pysznik. Gostyńska, uważana za najlepszą w Polsce aktorkę charakterystyczną, grywała potem z równym powodzeniem postacie tragiczne (np. wdowy w *Balladynie*). Stanisława Pysznik (ur. 1863), występująca we Lwowie w latach 1885 - 1890 często w rolach „pierwszych naiwnych", które podniosła do wyższej rangi, prezentowała dobre warunki zewnętrzne, doskonałą dykcję, grała inteligentnie i odznaczała się wielką pracowitością. W szeregu ról wyróżniano wówczas jej Annę (*Francillon* Dumasa-syna) i Klarę (*Zemsta*).

W tych latach aktorski zespół kobiecy miał jeszcze kilka odtwórczyń ról drugorzędnych — komediowych i charakterystycznych: Wandę Urbanowicz, Marię Wisłocką, Pelagię Ruszkowską.

Współczesna lwowska krytyka teatralna wielokrotnie oceniała lata 1872 - 1880 jako okres, w którym zespół odpowiadał stawianym przez nią wymaganiom. Od 1880 roku zaczął się stopniowo obniżać poziom przygotowania poszczególnych sztuk, a krytycy teatralni mieli powody zarzucać aktorom sceny dramatycznej nieopanowanie roli, brak dyscypliny pracy, a także zgłaszanie skarg pod adresem niesprawnej dyrekcji. Z drugiej strony jednak wiadomo, że aktorzy nie byli regularnie wynagradzani, umów nie dotrzymywano, gaże zaś obniżano. Brakowało w teatrze właściwego kierownictwa artystycznego i atmosfery stabilizacji zawodowej. Ratując kasę, zarówno A. Miłaszewski, jak Celina Dobrzańska, a zwłaszcza Barącz, zwiększali ilość nowych tytułów w repertuarze. Wieczny pośpiech nie dawał możliwości przemyślenia roli, reżyserowi zaś nie pozwalał na opracowanie całości spektaklu, a rażące błędy kierownictwa, zwłaszcza w obsadzaniu ról, demobilizowały zespół.

Okres dyrekcji Barącza stanowił rzeczywiście fatalne zakończenie dobrej epoki dla teatru skarbkowskiego. Był to jednak głównie kryzys sposobu administrowania teatrem, a nie upadek kwalifikacji aktorskich. Zespół teatru lwowskiego, stosunkowo dobrze skompletowany, miał bowiem opanowany duży repertuar, odznaczał się umiejętnością gry zespołowej, a po 1896 roku, będąc pod kompetentnym kierownictwem Juliusza Bandrowskiego i Ludwika Hellera, dość szybko powrócił do poprzednio uzyskanego poziomu.

## 5. Opera i operetka

Opera i operetka we Lwowie rozwijały się zgodnie z określonymi tradycjami teatralnymi tego miasta. Od początków stulecia teatr niemiecki pielęgnował z powodzeniem oba te gatunki, skutecznie konkurujące z dawnymi komediooperami i „śpiewogrami", wystawianymi na scenie polskiej. Po zamknięciu sceny niemieckiej środowisko lwowskie oczekiwało kontynuacji opery i operetki w teatrze polskim.

Sprawa ta nie była zresztą łatwa do rozstrzygnięcia z powodów finansowych, jak również z racji prowadzonej polityki kulturalnej. Opera wymagała dużych dotacji finansowych, operetki nie uważano za gatunek sceniczny „szlachetny", jej rozwój na scenie teatru Skarbkowskiego był więc sprzeczny z założeniami wobec teatru narodowego.

Jednakże pod naciskiem upodobań widzów polskich, którzy masowo uczęszczali już wcześniej do teatru niemieckiego, zwłaszcza na „offenbachiady", dyrektorzy Smochowski i Nowakowski dokonali przed 1863 r. wyłomu w ogólnych zasadach, wystawiając szereg spektakli operetkowych. Tą drogą poszedł również po 1863 r. Miłaszewski.

Sprawa opery stanowiła zagadnienie zupełnie innego formatu. Jej rozwój uważano w środowisku lwowskim nie tylko za dowód kulturalnego awansu miasta, ale po 1866 r. również za miarę uzyskanej autonomii. Od 1866 r. Miłaszewski sięgał po opery zachodnioeuropejskie oraz nieznane we Lwowie opery S. Moniuszki: *Halkę* (premiera 1867), *Flisa* (premiera 1868), *Jawnutę* (premiera 1868), *Karmaniolę* (premiera 1871). Najwyżej oceniono wystawienie *Halki*, mniej udała się *Jawnuta* i *Karmaniola* podobnie jak fragmenty *Trubadura* Verdiego i *Afrykanki* Meyerbeera. Pod zarządem Miłaszewskiego opera w ogóle nie rokowała możliwości rozwojowych. Dyrektor nie znał się na sprawach muzyki i nie miał zamiaru inwestować pieniędzy w ten gatunek sceniczny. *Halkę* wystawiono poprawnie, ale tylko dzięki temu, że skreślono najtrudniejsze partie wokalne i chóralne. W tym wczesnym okresie opera miała dwie dobre solistki (Filomenę Kwiecińską i Helenę Rudkiewiczównę), ale gorszych solistów (Bronisław Wojnowski, Aleksander Koncewicz, Władysław Bąkowski). Niewielki chór składał się głównie z sił amatorskich (w 1868 r. liczył tylko 8 osób, w 1871 — 10 osób).

Kształcenie wokalistów było w tych latach we Lwowie sprawą szczególnie trudną. Miasto nie miało instytucji uczącej śpiewu zawodowego, solistów dla teatru niemieckiego przygotowywały wiedeńskie szkoły śpiewu operowego. Istniało jednak Towarzystwo Muzyczne działające od 1858 r.

pod kierunkiem Karola Mikulego, ucznia Szopena, który położył ogromne zasługi jako nauczyciel harmonii, kompozycji, śpiewu chóralnego i zespołów orkiestrowych.

Pierwszym nauczycielem śpiewu zawodowego był chyba dopiero Walery (Walerian) Wysocki, dawny solista opery włoskiej, początkowo nauczyciel w prywatnych szkołach kształcących „talenty" na potrzeby towarzyskie. Jego uczniowie (Marian Alma, Aleksander Myszuga) pojawili się na scenie lwowskiej po 1878 r. Uczono wprawdzie śpiewu w lwowskiej szkole dramatycznej, istniejącej tylko dwa lata (1869 - 1871), ale w bardzo skromnym zakresie. Mimo to jednak wykształciła ona dwóch świetnych śpiewaków operetkowych — Tadeusza Skalskiego i Juliana Zakrzewskiego, którzy nawet występowali jako soliści operowi. Wiadomo również, że znaczną rolę odegrali w przygotowywaniu solistów kolejni kapelmistrze orkiestry teatralnej [51], zwłaszcza Henryk Jarecki (1872 - 1900), któremu zawdzięczają swoją karierę sceniczną — od skromnych chórzystek do dobrych solistek operetkowych — Elżbieta Skalska, Antonina Radwan i Amalia Kasprowiczowa. Skalska była nawet przez wiele lat cenioną śpiewaczką operową.

Pierwszą szkołę śpiewu zawodowego prowadziło we Lwowie od 1885 r. konserwatorium lwowskie, a od 1886 r. małżeństwo Souvestre — August i Adelina, która występowała pod nazwiskiem Paschalis (warszawianka — z domu A. Jakubowicz).

W przedstawionej sytuacji historia opery lwowskiej, zwłaszcza w swoich początkach, jest przede wszystkim historią tworzenia się zespołu śpiewaków operowych, szkolenia orkiestry i chórów oraz zestrajania się całości zespołu.

Od 1872 roku teatr lwowski miał jako dyrygentów dobrych muzyków. Najpierw, krótko, zajmował to stanowisko Józef Schürer, dawny kapelmistrz opery niemieckiej, następnie — też jeszcze w r. 1872 — objął je Henryk Jarecki, uczeń Moniuszki, uzdolniony kompozytor, który (z krótkimi przerwami) pracował w teatrze do 1900 r. Zespół śpiewaków operowych musiano kompletować spośród osób kształconych poza Lwowem. Organizatorzy opery zdawali sobie sprawę z pożytku wyszkolenia wokalnego włoskiego i francuskiego. Starano się rozpocząć sezon operowy w jesieni 1872 r. siłami stałego zespołu. Szczupłe środki finansowe, którymi dysponowano, rokowały wprawdzie małe nadzieje na zdobycie wybitnych solistów, ale energia i przedsiębiorczość organizatora i członka dyrekcji Stanisława Niedzielskiego pozwoliły na zaangażowanie śpiewaków prezentujących odpowiedni poziom zawodowy. W sezonie 1872/73 śpiewali:

Franciszek Cieślewski (tenor); Jan Koehler (baryton), znany zresztą we Lwowie już z lat swej pracy w teatrze niemieckim, Leon Borkowski (bas), Teodozja Jakowicka-Friderici (sopran), primadonna opery, Maria Kwiecińska (drugi sopran), Fryderyka Kramer (alt), Julian Zakrzewski (tenor), wychowanek lwowskiej szkoły dramatycznej. Wyżej wymienieni wraz z solistami znanymi już z lwowskiej premiery *Halki* (Filomena Kwiecińska, W. Borkowski, B. Wojnowski i A. Koncewicz) tworzyli trzon zespołu podejmującego przygotowanie oper na wyższym niż dotychczas poziomie wokalnym.

Powiększono skład orkiestry do 30 osób, zmieniono i rozszerzono skład chórów. Podniesiono gaże najmniej zarabiających, zwłaszcza chórzystów, systematycznie przygotowywano nowy repertuar. W wyniku takiego działania stały zespół opery lwowskiej zdołał dać w ciągu 3 lat 16 premier operowych, prezentujących pierwszoplanowy repertuar europejski: Gounoda *Fausta*, Verdiego *Traviatę*, *Rigoletto*, *Ernaniego*, *Bal maskowy*, Donizettiego *Lukrecję Borgię*, Belliniego *Lunatyczkę*, *Normę*, Halévy'ego *Żydówkę*, Meyerbeera *Hugonotów*, *Roberta Diabła*, *Dinorah*, *Afrykankę*, Aubera *Niemą z Portici*, Flotowa *Martę* i *Stradellę*. Wystawiono również dwie opery polskie: Moniuszki *Verbum nobile* i F. Dopplera *Wandę*. W 1873 r. występujący gościnnie we Lwowie zespół włoski Rosenbergera rozszerzył operowy repertuar zachodnioeuropejski, wprowadzając operę Donizettiego *Don Pasquale* i nie znanego jeszcze we Lwowie Rossiniego *Cyrulika sewilskiego*.

Jednakże zrealizowane w latach 1872 - 1875 opery nie odznaczały się poziomem oczekiwanym przez środowisko lwowskie, mające możliwości porównywania własnej opery z osiągnięciami Pesztu, Wiednia i Paryża. Recenzenci teatralni i stałe komisje oceniające pracę sceny narodowej zwracały zgodnie uwagę na słabe wykonanie wokalne, zwłaszcza partii solowych, i ciągle niedostateczne zgranie orkiestry z solistami i chórem. Uważano również, że wystawianie oper Meyerbeera w ogóle przekracza możliwości zespołu lwowskiego, z uwagi na trudną muzykę tego kompozytora.

Z drugiej strony scena operowa pochłaniała znaczne środki finansowe, co doprowadziło do bankructwa najpierw dyrekcję Komitetu Założycieli, a następnie dyrekcję „spółek aktorskich". W tej sytuacji Wydział Krajowy postanowił rozwiązać zespół operowy, potem wysunięto projekt ograniczenia sezonu operowego — oraz wypłacania gaży śpiewakom — do czterech miesięcy w roku. Te „oszczędnościowe" pomysły wywołały jednak w środowisku lwowskim szeroką dyskusję i pisemny protest „opinii publicznej",

gdyż były one równoznaczne z likwidacją zorganizowanej z takim trudem sceny operowej.

Przeciw tej decyzji zaprotestowali również śpiewacy operowi, przeświadczeni ponadto, że dyrekcje lat 1872 - 1875 faworyzowały operetkę w układzie repertuarowym. Proponowali nawet (pismo z 15 I 1875) oddzielenie opery od teatru Skarbkowskiego i oddanie jej pod zarząd aktorów śpiewaków: primadonny F. Jakowickiej, A. Koncewicza, J. Zakrzewskiego i L. Borkowskiego.

Nowi dyrektorzy — Jan Dobrzański i Jan Tański — nie dopuścili jednak ani do rozwiązania opery, ani do skrócenia sezonu. Rozumowali słusznie, że gatunek operowy cieszył się wówczas we Lwowie wystarczająco dużym zainteresowaniem, by liczyć na wdzięczną widownię, a ćwiczone systematycznie pod kompetentnym kierownictwem (od 1872 r.) chóry, soliści i orkiestra stale w widoczny sposób podnosiły swoje zawodowe kwalifikacje i właśnie około 1875 r. osiągnęły pożądany poziom. Orkiestra liczyła wówczas 38 osób, a chóry nie notowaną poprzednio liczbę 42 osób.

Zespół solistów prezentował się po 1875 r. lepiej aniżeli solistek. Pozostało w nim bowiem nadal kilku dobrych śpiewaków, zaangażowanych przez poprzednich dyrektorów, jak Jan Koehler (we Lwowie 1872 - 1885) czy Leon Borkowski (we Lwowie 1872 - 1879), podnieśli bardzo swoje możliwości zawodowe B. Wojnowski (we Lwowie 1874 - 1887) i A. Koncewicz (we Lwowie 1857 - 1890), umiał sprostać zadaniom stawianym przed pierwszym tenorem operowym J. Zakrzewski, który powrócił z Włoch po rocznych studiach wokalnych (we Lwowie 1875 - 1879). Tytus Mikulski był dobrym drugim tenorem opery (we Lwowie 1873 - 1879). Po 1875 r. przybyło kilku nowych solistów, z których najwybitniejsi okazali się Witold Aleksandrowicz, śpiewak opery warszawskiej (1875 - 1876) i Marian Alma (1878 - 1885), dobry tenor liryczny, wychowanek W. Wysockiego. Sporadycznie występował również w operze Marceli Zboiński, aktor dramatyczny i niezły śpiewak operetkowy.

Gorzej przedstawiała się sytuacja w zespole solistek. Porzuciły bowiem scenę lwowską primadonna T. Jakowicka, obrażona na Wydział Krajowy za odmowę wydzielenia sceny operowej, i powszechnie lubiana Fryderyka Kramer.

W latach 1875 - 1877 Dobrzański pozyskał na primadonnę Marię Juniewicz, solistkę o dużej skali głosu (mezzosopran, alt), jednakże opera musiała polegać na solistkach o mniej znanych nazwiskach, ale uzdolnionych i pracowitych. Wśród nich wymienić należy przede wszystkim Elżbietę Skalską (sopran liryczny i koloraturowy), która szybko wybiła się na czoło

stałego zespołu i z powodzeniem śpiewała partie tytułowe światowego repertuaru operowego. Drugą solistką wykazującą się nieprzeciętną muzykalnością i głosem była Maria Kwiecińska, żona Stanisława Dobrzańskiego, która po dziesięciu latach pracy w operze warszawskiej przeniosła się do zespołu lwowskiego, mając dobrze opracowane partie sopranowe w wielu wybitnych operach. Obok nich znajdowały się w zespole solistki mniejszej klasy, jak np. Emilia Tańska, która zyskała powszechne uznanie zwłaszcza w partii Jadwigi (*Straszny dwór*), śpiewając jednak głównie w operetce.

Zespół solistek był przede wszystkim zbyt szczupły, dlatego też dyrekcja ratować się musiała częstymi występami gościnnymi, które nie zawsze spełniały pokładane w nich nadzieje.

Wysoko oceniono występy Wandy Kleczkowskiej van der Meere, przez cały sezon śpiewały lubiane we Lwowie Włoszki Gabbi i Marco. W 1876 r. wspierały operę lwowską Adelina Paschalis i Poghiagi, sopranistka opery stambulskiej, w 1878 r. również doskonała Désirée-Artot, podobnie jak soliści, zwłaszcza włoscy — np. Souvestre, Raverty, Teruzzi. Ale zdarzały się również nieudane występy gościnne obcokrajowców, które rozczarowywały widownię i dyrekcję.

Premiery operowe lat 1875 - 1879, okresu wielkiego rozwoju opery lwowskiej, stanowiły dowód wysokich ambicji dyrekcji co do wprowadzania najwartościowszego repertuaru, głównie zachodnioeuropejskiego. Repertuar polski prezentował się skromniej.

W tych pięciu latach wystawiono prawdopodobnie tylko 18 premier (brak możliwości sporządzenia pełnej listy). Na pierwszym planie figuruje nadal Verdi: *Trubadur*, *Due Foscari*, *Aida*, *Don Carlos*, pozostałe opery są również dziełami kompozytorów już we Lwowie znanych: Donizettiego *Napój miłosny*, *Faworyta*, Meyerbeera *Prorok*, Belliniego *Purytanie*, Rossiniego *Wilhelm Tell* i wykonany własnymi siłami zespołu lwowskiego *Cyrulik sewilski*, znany z występów grupy włoskiej Rosenbergera. Po raz pierwszy chyba zaprezentowano w polskiej operze lwowskiej Mozarta (*Don Juan*), Marchettiego (*Ruy Blas*) i Wagnera (*Lohengrin*). Z polskich premier operowych na pierwszym planie znalazły się *Straszny dwór* i *Widma* S. Moniuszki, *Hugo* wg Słowackiego z muzyką Henryka Jareckiego, *Duch wojewody* Ludwika Grossmana, *Don Desiderio* Józefa M. Poniatowskiego.

Istotna dla tego okresu jest jednak nie ilość premier operowych ani zestaw tytułów oper, które mógł przygotować cały zespół lwowski, ale wyraźnie wzrastający poziom wykonania. *Prorok* (premiera 12 I 1876) za-

czyna ten znakomity okres sceny operowej, a jego dalsze etapy wyznaczyły premiery *Aidy* (26 X 1876) i *Strasznego dworu* (18 I 1877). Opera lwowska osiągnęła w tym czasie swoje apogeum, które trwało do jesieni 1879 roku.

Repertuar teatralny pierwszego kwartału 1877 r. pokazuje, że opera, zwłaszcza w miesiącach zimowych, zajmowała zdecydowanie pierwsze miejsce. Wśród 84 spektakli wieczorowych były aż 43 operowe, 6 operetkowych, a tylko 35 dramatycznych. Ten układ repertuaru utrzymywał się do 1879 roku.

Nawet najbardziej surowi krytycy, którzy wymarzyli sobie dla opery lwowskiej poziom nie niższy od np. peszteńskiego, przyznawali zgodnie, że wykonanie było bardzo dobre, zgranie solistów, chórów i orkiestry w pełni zadowalające, dekoracje uznano za wspaniałe, podziwiano nowe, bogate kostiumy. Oprawa sceniczna *Proroka*, a następnie *Aidy* przewyższała wszystko, co Lwów mógł kiedykolwiek oglądać na swojej scenie. Chwalono dyrekcję za staranne wystawienie *Strasznego dworu*, udane muzycznie i budzące zamiłowanie do kultury narodowej.

148. Scena duchów z opery *Duch wojewody* Grossmana, drzeworyt A. Zajkowskiego

Temu wspaniałemu rozwojowi opery towarzyszyło ogromne zainteresowanie widowni. *Aidę* wystawiono do końca 1876 r. trzydzieści cztery razy i upominano się o wznowienie w roku następnym. *Straszny dwór* grano w 1877 r. dwadzieścia pięć razy, powtarzając go w następnych latach. *Halka* ukazała się na scenie w roku 1877 aż trzynaście razy, chociaż była operą znaną i wielokrotnie we Lwowie wystawianą od 1868 r. Świetnie wypadło również wznowienie *Fausta* Gounoda. Widzowie przychodzili wielokrotnie na te same opery, obserwując różnice wykonania przez solistów zespołu stałego i zaproszonych gości. Wszystko wskazywało na to, że scena operowa utrzymywała się na dobrym poziomie, a widownia zdobyła znaczne doświadczenie muzyczne i rozsmakowała się w najlepszej europejskiej muzyce.

Z polskich premier najbardziej podobał się i zyskał największą popularność *Straszny dwór*, najbardziej zaś oczekiwane były *Widma*, przyjęte z ogromnym zainteresowaniem (premiera 14 III 1878). Krytyka teatralna zwróciła uwagę na piękną muzykę Stanisława Moniuszki i doskonałe wykonanie wokalne. Wystąpili najlepsi soliści zespołu: Koehler, Koncewicz, Zakrzewski, Skalska, w części deklamacyjnej — Aszpergerowa, Kwieciński, Nowicki, Walewski. *Widma* nie miały jednak powodzenia. Już trzeci spektakl grano przed pustawą widownią, co bardzo zaniepokoiło krytykę teatralną i stało się punktem wyjścia dyskusji o poziomie kultury i świadomości narodowej środowiska lwowskiego. Było rzeczywiście znamienne, że np. premiera opery *Hugo*, mimo nazwiska Słowackiego i muzyki H. Jareckiego, nie przypadła do gustu publiczności, natomiast opera mniejszej wartości, Grossmana *Duch wojewody*, zgromadziła widzów na siedmiu spektaklach w jednym sezonie, podobnie jak *Don Desiderio*, opera słaba, skomponowana w r. 1841.

Publiczność lwowska nie była również przygotowana do odbioru trudnej muzycznie opery Wagnerowskiej. *Lohengrin*, mimo świetnego wystawienia, nie mógł nawet zostać powtórzony.

W jesieni 1879 r. wystąpiły pierwsze wyraźne objawy zachwiania się osiągniętego poziomu opery lwowskiej. Nie udało się wystawienie *Don Juana* Mozarta z powodu słabego wykonania partii solowych. Wywołana tym faktem dłuższa dyskusja zakończyła się wprawdzie uspokajającym stwierdzeniem, że nawet najbardziej renomowane teatry, jak np. wiedeński, nie podołały trudnościom stawianym przed solistami, ale po kilku miesiącach nie powiodła się również premiera trudnego muzycznie oratorium Antoniego Rubinsteina *Wieża Babel*, które przygotował zespół operowy. Wówczas reżyser opery — był nim prawdopodobnie Tytus Mikulski —

zdecydował się wznowić starą operę H. J. Herolda — *Zampę*, która niestety nie mogła zainteresować widowni po Verdim czy Meyerbeerze.

Mniejsza frekwencja na spektaklach operowych, dająca się zauważyć już w 1878 r., katastrofalna dla kasy teatru z końcem roku następnego, wynikała głównie z chwiejności finansowej i złej koniunktury, wywołanej krachem giełdowym w Wiedniu, co odbiło się na finansach przysłowiowo już ubogiej Galicji. Uważano powszechnie, że bilety do opery są zbyt drogie, jednakże koszty spektakli nie pozwalały dyrekcji na obniżanie cen wstępu. Kilka niewłaściwie wybranych premier, a zwłaszcza bardzo kosztowne przygotowania do *Lohengrina*, postawiły dyrektora Jana Dobrzańskiego w obliczu niemalże katastrofy finansowej.

Dlatego też repertuar roku 1880 opierał się głównie na wznowieniach, wśród których zawsze na pełną widownię liczyć mogła *Aida*, *Straszny dwór*, *Marta*, *Trubadur*, *Żydówka*, a dodatkową atrakcję stanowili zaproszeni soliści obcy (np. śpiewaczki Carletti, Donati, Marchetti) i polscy (Dowiakowska, Cieślewski, Chodakowski). Scena operowa korzystała wprawdzie z bogatych doświadczeń, ale już się nie rozwijała. Jan Dobrzański, osamotniony i załamany śmiercią syna, kończył swoją dyrekcję w sposób budzący wiele zastrzeżeń.

Obniżenie poziomu opery lwowskiej trwało zresztą również przez okres dwuletniej dyrekcji Adama Miłaszewskiego, gdyż stosował on swoje dawne zasady oszczędzania na scenografii i gażach aktorskich. Wprawdzie podstawę opery stanowiła nadal zgrana orkiestra i chór, jednak niewłaściwy wybór solistów zapraszanych na gościnne występy doprowadził do protestu ze strony widowni, prasy teatralnej i aktorów. W wyniku zatargów odszedł w 1882 r. i nie powrócił aż do końca dyrekcji Miłaszewskiego dyrygent Jarecki, współtwórca sukcesów opery lwowskiej minionego okresu. Dyrektor Miłaszewski, dopingowany przez opinię publiczną, niezadowoloną z odejścia Jareckiego, zaangażował dobrego kapelmistrza Przibika i przy udziale Koehlera, Borkowskiego i sił operetki wznowił *Halkę*, *Straszny dwór*, *Hrabinę*, *Verbum nobile*, z końcem 1882 r. zaś *Traviatę* i *Fausta*, w których zadebiutował na scenie lwowskiej świeżo przybyły z Włoch, po studiach muzycznych, Aleksander Bandrowski.

Początek 1883 roku (końcowy okres dyrekcji Miłaszewskiego) przyniósł również tylko wznowienia: *Halkę*, *Rigoletto*, *Łucję z Lammermooru* (występy Bandrowskiego oraz gościnnie małżeństwa Sąchockich). Powszechnie jednak uważano, że opera wyraźnie podupadła.

Z powrotem Jana Dobrzańskiego na stanowisko dyrektora teatru (1883 - 1886) wiązano przede wszystkim nadzieje na przywrócenie dawnej świet-

ności operze lwowskiej. I rzeczywiście, jego działalność dała w krótkim czasie dobre, aczkolwiek niezbyt trwałe efekty. Zespół operowy — soliści, chór i orkiestra — był wprawdzie zdekompletowany z powodu oszczędnościowej polityki Miłaszewskiego, ale wiele spraw dało się odrobić. Wrócił Henryk Jarecki, pozostała duża orkiestra zdolna do wykonywania rozległego repertuaru, mógł z łatwością podjąć pracę chór operowy.

Natomiast nie udało się Janowi Dobrzańskiemu skompletować stałego zespołu solistów i doprowadzić do powrotu sytuacji takiej, jak w latach 1875 - 1879. Pozostali z dawnego zespołu śpiewacy byli już w zaawansowanym wieku. Lubiany we Lwowie Koehler odchodził w 1886 r. na emeryturę, A. Koncewicz przekroczył sześćdziesiąt lat, M. Zboiński czterdzieści. Niektórzy soliści, jak np. Marian Alma, opuszczali zespół wskutek nieporozumień z Celiną Dobrzańską, nowi angażowali się tylko na krótkie okresy; tak np. Aleksander Bandrowski, dobrze wyszkolony młody tenor, podobnie jak Marian Fontana, byli w zespole tylko trzy lata i odeszli zaraz po śmierci Jana Dobrzańskiego w 1886 r. Bandrowski, świetny jako Faust, Edgar (*Łucja z Lammermooru*), Pollione (*Norma*), Manrico (*Trubadur*), Don Jose (*Carmen*), zrobił po 1886 r. dużą karierę na scenach europejskich. Marian Fontana, uczeń Wysockiego, śpiewał zarówno w operze (wyróżniająca się partia Witolda w *Konradzie Wallenrodzie*), jak i w operetkach. W 1886 r. zrezygnował z pracy w operze dobry tenor Władysław Florjański (we Lwowie od 1884 r.), wybitny wykonawca tytułowej roli Konrada Wallenroda, Jontka (*Halka*), Radamesa (*Aida*). Po r. 1886 usunął się ze sceny również Julian Jeromin (bas), który śpiewał w sezonie 1885/86, a następnie po 1887 r. Do jego najlepszych partii należał Mefisto (*Faust*), Halban (*Konrad Wallenrod*), Zbigniew (*Straszny dwór*), Marcel (*Hugonoci*). Soliści odchodzili nawet po jednym sezonie; mniej przejmowano się we Lwowie odejściem Franciszka Zawadzkiego (bas), natomiast wyjazd Aleksandra Myszugi-Filippi wzbudził powszechny żal, tym bardziej że przyczyną tej niekorzystnej dla opery lwowskiej decyzji był chuligański napad na śpiewaka, dokonany przez dziennikarza w czasie próby teatralnej.

Jeszcze większe kłopoty nastręczało skompletowanie operowego zespołu kobiecego. Nie pozostała ani jedna solistka z okresu dawniejszego. Niektóre wyjechały (np. Maria Kwiecińska-Dobrzańska), inne, jak Elżbieta Skalska, przeszły do operetki. Zespół ulegał ciągłym zmianom, mimo to w każdym sezonie znalazła się przynajmniej jedna dobra solistka. Wspierała scenę operową zaprzyjaźniona z Dobrzańskim Bronisława Dowiakowska (1883, 1885), wspaniały sopran o rzadko spotykanej skali i brzmieniu.

W latach 1884 - 1886 (z przerwami) w operze śpiewała wybitna sopranistka dramatyczna Teresa Arklowa po włoskich studiach wokalnych, znakomita jako Walentyna (*Hugonoci*), Leonora (*Trubadur*), Seliko (*Afrykanka*), Aldona (*Konrad Wallenrod*), Małgorzata (*Faust*) i odtwórczyni partii tytułowych *Aidy*, *Normy*, *Jadwigi* i *Lukrecji Borgii*. W sezonie 1883/84 (do lutego) śpiewała w operze Helena Herman, po studiach w Mediolanie, świetna Carmen, Rozyna (*Cyrulik sewilski*), Jadwiga (*Straszny dwór*). Lwów zachwycał się jej głosem, urodą i temperamentem, a żegnał ją z prawdziwym żalem.

Od roku 1885 zamieszkała na stałe we Lwowie i występowała na scenie operowej sopranistka Adelina Paschalis, wnosząc do zespołu wysoki kunszt śpiewu operowego. Wspierały operę również solistki lwowskiej operetki: Amalia Kasprowiczowa i Anna Boczkaj.

Jan Dobrzański zdołał przywrócić operze lwowskiej jej dawny dobry poziom, zwłaszcza we wznowieniach. Świadczy o tym przede wszystkim sezon 1883/84, gdy wystawiono *Lunatyczkę* i *Martę* (ze znakomitym My-

149. Scena z opery *Konrad Wallenrod* Żelońskiego (akt IV, sc. 3), wystawionej we Lwowie 5 marca 1885; rys. T. Mikulski

szugą), *Rigoletta* (z F. Zawadzkim), *Ernaniego* (z Victorią Vitali), *Cyrulika sewilskiego* i *Straszny dwór* (z Heleną Herman). Do 1886 r. wprowadzono zaledwie trzy premiery, ale bardzo dobrze przygotowane. *Carmen* Bizeta (z Heleną Herman w roli tytułowej) przypomniała najlepsze czasy opery lwowskiej; w pierwszym tylko sezonie (1884) grano ją czternaście razy. Tę dobrą sytuację opery potwierdziła następna premiera, *Konrad Wallenrod* (1885), z muzyką Władysława Żeleńskiego, oczekiwana z ogromnym zainteresowaniem. Wystawiona siłami stałego zespołu lwowskiego, wzbudziła ogólny podziw poziomem wykonania partii wokalnych (Arklowa, Florjański, Jeromin, Koncewicz, Kasprowiczowa, Kitschman, Boczkaj), bogatą instrumentacją utrzymaną w stylu Wagnerowskim, wspaniałością dekoracji i kostiumów. Ta dobra passa lwowskiej opery zakończyła się w 1886 r. premierą *Jadwigi* H. Jareckiego z librettem według J. Szujskiego.

Śmierć Jana Dobrzańskiego w 1886 r. stanowiła dla opery lwowskiej punkt zwrotny. Odeszło kilku solistów (Florjański, Bandrowski, Fontana), poświęciła się pracy pedagogicznej Adelina Paschalis. Następcy Jana Dobrzańskiego, najpierw Celina Dobrzańska, potem Stanisław Niewiadomski i Władysław Barącz, nie mieli w planie dalszego rozwoju opery. Przejawiło się to zarówno w braku premier (jedyna premiera w ciągu trzech lat — A. Thomasa *Mignon* — marzec 1889), jak w utrzymywaniu niewielkiego zespołu solistów oraz w małym zainteresowaniu dyrekcji teatru dla spraw tego gatunku scenicznego. Angażowanie zagranicznych artystów dawało raczej krótkotrwałe efekty. Rok operowy 1887 okazał się pod tym względem najgorszy. Prawie wszystkie gościnne występy zagranicznych solistów (Neval, Callas, Curti, Giardini, Holmar, Porth) bardzo widownię rozczarowały i zniechęciły. Podstawą opery stali się śpiewacy polskiego zespołu oraz gościnnie występujący znani we Lwowie soliści — Myszuga, Skalska, Mieczysław Kamiński. Wystawiono dzięki nim kilka wznowień operowych (*Halka*, *Marta*, wyjątki *Strasznego dworu* i *Łucji z Lammermooru*).

Podobnie działo się w latach następnych. Soliści zagraniczni nie stanowili mocnej pozycji opery lwowskiej. Do zespołu przyszli nowi śpiewacy, a przede wszystkim uczennice Paschalis-Souvestre, Mira Heller, Michalina Frenkiel-Niwińska, Maria Pawlikow-Nowakowska, Jadwiga Camillowa, Maria Patkiewicz, wokalnie dobrze przygotowane, choć wadą szkoły śpiewu A. Paschalis było narzucanie uczniom włoskiej pretensjonalności gry scenicznej. W r. 1888 opera lwowska wznowiła tylko *Don Juana* i *Carmen* z udanym debiutem scenicznym Miry Heller, która zaprezentowała znako-

mity głos o wielkiej skali, *Trubadura* z debiutem Frenkiel-Niwińskiej, *Fausta* z debiutem Marii Patkiewiczówny (Małgorzata).

Niewiele zmieniło się w 1889 r., pod koniec dyrekcji Władysława Barącza. *Mignon*, grana do końca sezonu piętnaście razy, wykazała, jaki zysk może dać dobrze przygotowana opera, była to jednak spóźniona lekcja. Poza tym ograniczono się do samych wznowień (*Żydówka*, *Aida*).

Ostatnia premiera udowodniła również, że zespół lwowski nadal dysponuje możliwościami wystawiania oper na dobrym poziomie wokalnym i może kształcić we własnym gronie solistów śpiewaków, przygotowanych do podjęcia zawodowej pracy scenicznej. Orkiestra lwowska, mimo tylu nie sprzyjających warunków, zachowała swoje kwalifikacje, podobnie jak lwowski chór operowy. Istniało również we Lwowie duże środowisko widzów zainteresowanych operą i pragnących dobrej muzyki.

*

Wprawdzie współczesna publicystyka sytuowała operetkę na szarym końcu uprawianych aktualnie gatunków scenicznych, w rzeczywistości jednak jej udział w życiu środowiska lwowskiego był duży. Przynosiła nowy typ rozrywki, łatwą i melodyjną muzykę na dobrym poziomie artystycznym, dostępną dla środowisk nie przygotowanych do przyjmowania poważnych współczesnych oper.

Jej rozwój zależał w dużym stopniu od osiągnięć lwowskiej opery, gdyż nie tylko orkiestra i chóry były wspólne, lecz także soliści operowi wpływali na podniesienie poziomu wokalnego solistów operetki. Tu znajdowali również swoje miejsce artyści, którzy nie sprostali ciągle rosnącym po 1872 r. wymaganiom stawianym przed solistami opery (np. Maria Kwiecińska-Dobrzańska).

Stałe zespoły lwowskich śpiewaków opery i operetki ściśle zresztą ze sobą współpracowały. Śpiewacy operowi wspierali operetkę, zdarzało się i odwrotnie; najczęściej jednak były to nagłe zastępstwa, a ambicja śpiewaka zastępującego, staranność i umiejętność szybkiego przygotowania partii solowych, nieraz zdumiewały widownię i recenzentów prasowych. Na przykład w 1884 r. Marian Alma wyuczył się dużej partii wokalnej Don Josego (*Carmen*) w ciągu dwu dni, z powodzeniem zastępując Aleksandra Myszugę.

Operetka podjęła działalność wcześniej niż zespół operowy. Adam Miłaszewski przyjął elastyczną taktykę repertuarową, stosując się bardziej do gustów widowni niż sugestii ze strony prasy. Gdy frekwencja na przedstawieniach dramatycznych i komediowych zmniejszała się, wówczas zwię-

kszał ilość spektakli operetkowych. Zresztą w tym wczesnym okresie, w latach 1864 - 1871, ilościowy udział spektakli operetkowych w ogólnym repertuarze nie był duży. W roku 1865 wyniósł zaledwie około 10%, dopiero w sezonie 1868/69 doszedł do 30%, co wywołało natychmiast atak prasy lwowskiej, zaniepokojonej zmianą roli teatru w życiu środowiska polskiego. Miłaszewski najpierw ograniczył ilość operetek, głównie z uwagi na zmniejszone zainteresowanie widowni tym rodzajem scenicznym, prawdopodobnie zaś w 1870 r. w ogóle rozwiązał chóry operetkowe jako nieopłacalne. Pozostała natomiast orkiestra w dotychczasowym składzie, gdyż jej utrzymywanie zawarowane było w kontrakcie dzierżawnym, z uwagi na tradycję wprowadzania muzyki rozrywkowej w antraktach przedstawień dramatycznych. Brak jednak kompetentnych ocen jej poziomu. Miała ona wprawdzie w tym okresie dobrych dyrygentów, jednakże częste zmiany na tym stanowisku (sześciu dyrygentów w ciągu siedmiu lat) nie stwarzały możliwości systematycznej pracy, podobnie jak niskie gaże członków zespołu orkiestry.

Utrzymywanie proporcji między ilością polskich komediooper i obcych operetek nie było sprawą łatwą. Podstawą polskiego repertuaru mogły być głównie sztuki powstałe na przełomie stuleci, wielokrotnie grane, dobrze znane, z uproszczonym, przestarzałym librettem, jak np. Dmuszewskiego *Wiśliczanki* czy J. N. Kamińskiego *Diabeł w zalotach*. Nieliczne późniejsze sztuki tego typu — W. L. Anczyca *Łobzowianie* (z 1850 r.), *Chłopi arystokraci* (z 1854), S. Dunieckiego *Paziowie Królowej Marysieńki* (z 1864), *Tajemnica* (z 1868) — nie zmieniały ogólnej sytuacji.

Znacznie większą możliwość wyboru dawała operetka obca, zwłaszcza „offenbachiady". Tytuły wskazują jednak, że wprowadzano ją bez większego rozeznania. Wystawiono bowiem obok *Orfeusza w piekle* — *Czarodziejskie skrzypce*, *Wesele przy latarniach*, *Dafnis i Chloe*, grane zresztą w każdym sezonie. Włączono również do repertuaru w r. 1866 *Męża za drzwiami*, *Pensjonarki* i *Dziesięć cór na wydaniu*, w 1867 *Piękną Galateę* i *Zaślubiny Joasi*, a w 1868 *Straganiarki* i *Śpiewkę pana Fortunata*.

Przed 1872 rokiem, za czasów dyrekcji Miłaszewskiego, operetka rozwijała się w sposób prawie amatorski, co wynikało z ówczesnej praktyki wykorzystywania aktorów o innych specjalnościach. Zespół operetkowy nie był wyodrębniony. Jak wskazują początki kariery scenicznej Marii Deryng czy Heleny Rudkiewiczówny, młoda aktorka musiała nie tylko dawać sobie radę z właściwym jej *emploi*, ale również śpiewać i tańczyć, na poziomie wymaganym do „śpiewogry" i operetki. Chóry operetkowe składały się głównie z sił amatorskich.

Gdyby dalszy rozwój operetki zależał tylko od polityki repertuarowej kolejnych, często zmieniających się w latach 1872 - 1881 dyrekcji, pozostawałaby ona stale na szarym końcu. Tymczasem wtedy właśnie skompletował się dobry zespół operetkowy, a rozwój opery, który nastąpił w latach 1875 - 1879, dał mocne podstawy muzyczne orkiestrze i chórowi.

Kiedy dyrekcje w miesiącach zmniejszonych dochodów odwoływały się do operetki, jej podnoszący się stale poziom łatwo dostrzegali nawet przeciwnicy lekkiej muzy. Mimo nie sprzyjającego klimatu (operetce ciągle zarzucano, że wymaga kosztownej oprawy, a nic nie wnosi pod względem moralno-wychowawczym) na scenie lwowskiej pojawiły się pierwszoplanowe pozycje operetkowe. Jako najlepsze osiągnięcia wymienić należy Offenbacha *Wielką księżnę Gerolstein* (1873), która cieszyła się ogromnym powodzeniem dzięki dobrej wystawie i aktualnym aluzjom politycznym, *Piękną Helenę* (1874), *Perichol*ę (1875) i *Kreolkę* (1876). Chętnie oglądano również operetki Lecocqa, zwłaszcza *Angôt, córkę straganiarzy* (1874), *Giroflé-Girofla* (1875), *Książątko* (1880), Jana Straussa *Indygo* (1876) — gdzie dekoracje zwróciły uwagę prasy — i *Zemstę nietoperza* (1879), Suppégo *Fatinicę* (1879) i *Boccaccia* (1880), Boullarda *Niniche* (1879), cieszącą się ogromnym powodzeniem ze względu na akcenty aktualności politycznej i przez wiele miesięcy ściągającą do teatru tłumy publiczności.

Pozycje te stały się żelazną podstawą repertuaru operetkowego i wznawiano je praktycznie w każdym sezonie.

Oryginalna współczesna twórczość operetkowo-wodewilowa, nie tak świetna jak Offenbacha czy Straussa, przyjmowana była jednak przez widownię z wielkim zainteresowaniem. Należy tu wymienić przede wszystkim Stanisława Dobrzańskiego, zwłaszcza jego *Żaków* wznawianych prawie co rok, i *Żołnierza królowej Madagaskaru* (1879), wystawianego początkowo w wersji komediowej.

O rozwoju operetki lwowskiej — niezależnie od poziomu tekstów — decydował poziom wykonania. Po 1875 r. ustalił się dobry zespół operetkowy, którego podstawę stanowili: Elżbieta i Tadeusz Skalscy, Maria Kwiecińska-Dobrzańska, Adolfina Zimajer, Julia Wajc (Weitz), Marceli Zboiński i Amalia Kasprowiczowa. W 1876 r. przybyli: Emilia Tańska i Wysocka, w 1879 r. Anna Boczkaj i Ryszard Ruszkowski. Primadonną operetki została Adolfina Zimajer (grała stale we Lwowie od 1874 do 1880 r.), aktorka o rozległej skali możliwości scenicznych, która szybko osiągnęła poziom europejski. Dobrze śpiewała, tańczyła, wykazywała wiele temperamentu scenicznego. Cechy te zachowała do późnych lat życia. Na lwowskim debiucie „śpiewała swą partię głosikiem nieledwie dzie-

cięcym, który oburzył surowych recenzentów muzycznych. Także nikła figurka i nazbyt regularne rysy twarzy debiutantki niezupełnie licowały z pojęciem rozpasanej heroiny Offenbacha" [52]. Mimo to od razu zachwyciła publiczność wesołością, temperamentem i oryginalną grą, dostrzeżono w niej przyszłą gwiazdę lwowskiej operetki. W ciągu krótkiego czasu stała się jedną z najbardziej popularnych aktorek. Była zresztą o wiele lepsza w rolach operetkowych aniżeli komediowych, do których wprowadzała najbliższe swojemu temperamentowi aktorskiemu elementy przesadnego komizmu, charakterystycznego dla stylu operetki. Nawet w rolach operetkowych szarżowała, nie przekraczając jednak, jak to jej przyznawał stateczny K. Estreicher, granicy przyzwoitości [53]. W r. 1888, gdy Zimajerowa znalazła się znowu, okresowo zresztą, w zespole lwowskim (grała w latach 1886, 1888, 1889, 1890), Estreicher, przyglądając się gościnnym występom operetki lwowskiej w Krakowie, uznał ją za aktorkę rzadko spotykanego talentu: „tego rodzaju aktorki nie było na scenie polskiej, równej nie spotykamy na scenach wiedeńskich" [54].

Występy Zimajerowej na scenie lwowskiej — najpierw stałe, potem okresowe — nadawały kierunek zespołowi aktorskiemu. Obok niej szybko dorastały dobre aktorki, z których najbardziej wybijały się: Maria Kwiecińska, Elżbieta Skalska, Julia Wajc i Anna Boczkaj. Maria Kwiecińska, żona S. Dobrzańskiego (we Lwowie od 1874 do 1881 r.), jak już wspomniano, zaczynała jako śpiewaczka operowa (w Warszawie 1862 - 1871), potem jednak przeszła na stałe do operetki, gdzie odnosiła duże sukcesy w partiach tytułowych (*Piękna Helena*, *Wielka księżna Gerolstein*). Kariera Elżbiety Skalskiej zaczęła się w 1875 r. od skromnej chórzystki, a już w sezonie operowym 1876/77 artystka wyróżniała się jako sopran koloraturowy. Zarówno dyrygent H. Jarecki, jak S. Dobrzański orientowali się w uzdolnieniach członków zespołu i umożliwiali im systematyczną naukę śpiewu solowego. Skalska wybijała się w operetkach (partie tytułowe w *Pięknej Helenie*, *Galatei*, rola Rozalindy w *Zemście nietoperza*) i w trudnych partiach operowych Małgorzaty (*Faust*), Leonory (*Trubadur*) czy Halki. Julia Wajc, występująca w zespole od 1868 r., przed przybyciem Skalskiej i Zimajerowej podpora operetki w jej wczesnych latach, była śpiewaczką o pięknym głosie (partie tytułowe w *Pericholi* i *Giroflé-Girofla*). Anna Boczkaj przybyła do zespołu stosunkowo późno, a udany debiut w operetce Suppégo *Fatinica* (1879) pozwolił jej sądzić, że może rywalizować z „Zimajerką". Była aktorką cenioną, podobała się jej gra pełna temperamentu, świetne możliwości taneczne, swoboda poruszania się w męskim kostiumie.

Operetka ówczesna miała również kilku znakomitych aktorów, z których przede wszystkim wymienić należy Tadeusza Skalskiego, Marcelego Zboińskiego i Tytusa Mikulskiego. Grę Skalskiego (we Lwowie od 1875 r.) cechowały naturalność i komizm. Do jego najlepszych ról należały: Menelaus (*Piękna Helena*), Wójt (*Dzwony w Corneville*), Frosch (*Zemsta nietoperza*), Kwik (*Skalbmierzanki*). Był również znakomitym kuplecistą operetkowym, pomysłowym i dowcipnym. Stał się tak popularny we Lwowie, jak Żółkowski (ojciec) w Warszawie i Nestroy w Wiedniu, równie znakomity w rolach komediowych. Podobnie Marceli Zboiński należał do artystów o wielostronnych możliwościach jako aktor komediowy, operetkowy i operowy. Recenzenci teatralni patrzyli z troską na jego „bezprzykładne rozpraszanie talentu". Tytus Mikulski śpiewał w operetce w latach 1872 - 1878, miał w dorobku 17 partii wokalnych.

Mimo zmiany dyrekcji i powrotu Miłaszewskiego w 1881 r., zespół operetki zachował właściwie pełne dyspozycje artystyczne. Prawie w tym samym składzie pozostała dobrze grająca orkiestra i chór, niekorzystne natomiast było czasowe odejście dyrygenta Jareckiego. Zespół aktorski, orkiestra i chóry miały opanowany i przećwiczony duży repertuar. Działalność Miłaszewskiego zaznaczyła się natomiast w historii operetki lwowskiej niefortunnym doborem premier, z których tylko dwie zasługują na wyróżnienie: Suppégo *Lekka kawaleria* i Millöckera *Palestrant*.

Powrót Jana Dobrzańskiego i Henryka Jareckiego przyniósł lepszy dobór sztuk i kompetentnie opracowane nowe inscenizacje granych już dawniej pozycji, m.in. opery J. Offenbacha *Opowieści Hoffmana*, operetek J. Straussa *Karnawał rzymski*, *Noc w Wenecji*, *Baron cygański*, Audrana *Pierścień rodzinny* (libretto oparte na *Dekameronie*); przygotowano też kilka innych premier operetek Suppégo, Offenbacha i J. Straussa.

Wysoki poziom operetki lwowskiej lat 1883 - 1888 utrzymywał się mimo odejścia niektórych dobrych śpiewaków, np. Mariana Almy (wskutek nieporozumień z Celiną Dobrzańską) czy Elżbiety Skalskiej i niezależnie od następnych zmian dyrekcji po śmierci Jana Dobrzańskiego. Zadecydował o tym zgrany zespół sceny operetkowej, odpowiednio przygotowany do wykonywania zawodu. Przykładowo wymienić można nazwisko Antoniny Radwan, najpierw chórzystki, a w latach 1885 - 1894 primadonny operetki, prezentującej wielkie możliwości wokalne. Występowała w rolach Pięknej Heleny, Saffi (*Baron cygański*), Krysi (*Ptasznik z Tyrolu*) i miała kilka udanych partii operowych, np. Jadwigi (*Straszny dwór*), co świadczyło o jej warunkach głosowych. Podobnie przebiegała kariera sceniczna Amalii Kasprowiczowej, która zaczynała również jako uzdolniona chó-

rzystka. Jako solistka operetkowa od 1884 r. zyskała duże uznanie, reprezentując rodzaj „lekkiego komizmu". Chwalono ją za poziom wykonania wokalnego i staranne przygotowanie roli.

Z dużej grupy aktorów, którzy zostali zaangażowani po 1881 r., wybijali się Adolf Kitschman, Julian Myszkowski, Julian Bandrowski, Ksawery Laskowski. Zwłaszcza Myszkowski (baryton) miał dobre warunki aktora operetkowego (we Lwowie w latach 1881 - 1893). Estreicher uważał, że „mógłby ozdabiać każdą zagraniczną scenę" [55]. Do jego najlepszych ról zaliczyć można Kalchasa (*Piękna Helena*), Midasa (*Piękna Galatea*), Bobèche (*Sinobrody*). Natomiast Kitschman miał wprawdzie duży talent aktorski, zwłaszcza do ról charakterystycznych, ale — zdaniem recenzentów teatralnych — nie dorównywał Skalskiemu.

Wysoki poziom operetki lwowskiej potwierdziły w 1888 r. recenzje krakowskie. Oczywiście, liczyły się wówczas występy gościnne „Zimajerki", która wróciła właśnie z pełnego sukcesów zagranicznego *tournée*. Dobry aktorsko był również cały skład operetki. „Ta kompania, gdyby ukazała się w Warszawie, byłaby przedmiotem szczerego zajęcia stolicy, mimo że tam istnieje opera wcale wytworna" — pisał K. Estreicher [56], zresztą przeciwnik lekkiej muzy. Miała wówczas operetka lwowska ogromne powodzenie i chociaż na gruncie krakowskim w 1889 r. już tego sukcesu nie powtórzyła, zachowała nadal swoją rangę artystyczną.

Mimo osiągniętego poziomu znalazła się jednak operetka w latach 1889 - 1892 w ogniu bardzo ostrych zarzutów krytyki teatralnej, jak również administracji samorządowej, zaniepokojonej dobrym jej funkcjonowaniem wobec wyraźnego upadku sceny dramatycznej. W ówczesnych dyskusjach powiązano te zjawiska przyczynowo i uważano, bez uzasadnień, że operetka rozwijała się kosztem dramatu.

Jej dalszy los stał się wówczas przedmiotem dłuższych debat, ale rozstrzygnąć się miał dopiero po dokonaniu całościowej reorganizacji teatru lwowskiego, przewidzianej na rok 1892.

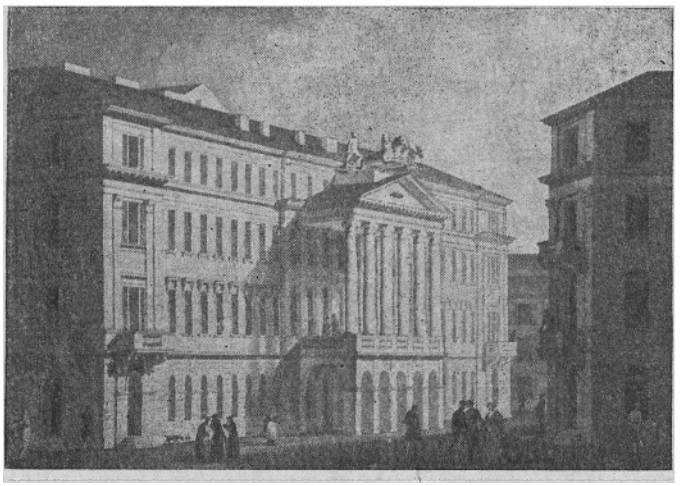
## 6. Budynki teatralne. Organizacja. Scenografia i reżyseria

Wobec braku podstawowych tek archiwalnych teatru lwowskiego i egzemplarzy reżyserskich granych sztuk wiadomości o scenografii są skąpe.

Najwięcej zachowało się danych o budynku teatralnym, chociaż i tu szereg spraw pozostało nie wyjaśnionych.

 Teatr lwowski drugiej połowy XIX wieku korzystał z budynku wznie-

150. Teatr im. Skarbka, akwarela J. Hallera



sionego w 1842 r. przez S. Skarbka. Forsownie eksploatowany, nie remontowany i nie modernizowany, w drugiej połowie XIX wieku zaliczał się do obiektów teatralnych o przestarzałej architekturze i mało funkcjonalnych technicznie rozwiązaniach.

Jak na stosunki lwowskie, gmach teatru był reprezentacyjny i pojemny (1460 miejsc) [57], aczkolwiek jego kształt architektoniczny — koszarowy czworobok — dawno przestał się lwowianom podobać. Poza tym budynek nie zapewniał podstawowych wygód widzom i aktorom. Nie miał foyer, garderoby teatralne były ciasne, urządzenia sanitarne staroświeckie i w złym stanie, wnętrza nie do ogrzania. Widzowie siedzieli w płaszczach i czapkach, aktorzy marzli i chorowali. Ostre, dokuczliwe przeciągi, o czym pisano w prasie, nie chroniły przed zaduchem na widowni, pochodzącym od lamp oliwnych i gazowych. W okresie upałów przerywano nawet z tego powodu spektakle lub przenoszono je do teatru letniego [58].

W 1874 roku Stanisław Dobrzański obliczał koszty niezbędnej modernizacji teatru na 100 tys. zł. Maszyny teatralne były wówczas kompletnie zużyte i już za czasów dyrekcji Miłaszewskiego (od 1864 r.) ciężkie dekoracje przesuwano i ustawiano ręcznie, co powodowało długie przerwy w przedstawieniach [59]. W 1877 r. podłoga sceny groziła zawaleniem, a wnętrze widowni wymagało zasadniczych zmian.

Przeprowadzony w 1877 r. remont tylko częściowo mógł zmienić sytuację. Jakkolwiek opanowano wówczas klęskę przeciągów, nie umiano usprawnić wentylacji na widowni. Poprawiło się ogrzewanie budynku. Zmniejszono loże, powiększając ilość miejsc numerowanych. Zlikwidowa-

no miejsca stojące na parterze, gdzie umieszczono 298 foteli, oraz ustawiono na galerii ławki, zyskując 100 miejsc siedzących [60].

Po raz drugi modernizowano budynek w lecie 1882 r. Przebudowano widownię według nowych zarządzeń o bezpieczeństwie przeciwpożarowym, m.in. założono żelazną kurtynę. W starym budynku teatralnym (klasztor pofranciszkański) podstawowe oświetlenie było gazowe. Natomiast w sprawozdaniach z otwarcia nowego teatru Skarbkowskiego pisano o ogromnym, pochodzącym z renomowanej wiedeńskiej fabryki Demutha, żyrandolu olejnym, który bardzo się podobał, i o lampionach olejnych. Brak jest potwierdzeń na temat równoczesnego funkcjonowania oświetlenia gazowego. Rocznik teatru polskiego za rok 1868 wymienia jednak wśród personelu technicznego nie tylko „lampiarza", ale osobno „lampiarza gazowego". W dyskusjach Wydziału Krajowego w 1876 r., poświęconych sprawom budynku teatralnego, znajduje się również uwaga o niemożności zwiększenia liczby lamp gazowych z powodu słabego ciśnienia [61].

W każdym razie oświetlenie sceny i widowni było w teatrze Skarbkowskim niewystarczające. Stanisław Dobrzański określił je nawet w 1874 r. jako „haniebne" i obliczył, że ilość punktów oświetleniowych była trzykrotnie mniejsza aniżeli w teatrze wiedeńskim, chociaż scena lwowska odznaczała się znacznie większymi wymiarami. Pod naciskiem publicznej krytyki już w 1875 r. oświetlenie widowni zostało wzmocnione, światło elektryczne wprowadzono jednak dopiero w 1892 r. W omawianym okresie nie było więc technicznych możliwości gaszenia lamp na widowni dla uzyskania pełniejszej iluzji. Lampion olejny służył teatrowi do późnych lat, mimo iż od 1881 r. żądano usunięcia go z widowni, jako instalacji mało funkcjonalnej, i wprowadzenia nowocześniejszego rozwiązania.

Budowa teatru letniego stała się jednym z warunków utrzymania całorocznej działalności sceny lwowskiej. Od czasów Bogusławskiego istniała tu tradycja takiego teatru, świetnie urządzonego i usytuowanego wówczas w centrum miasta, w ogrodach ks. Jabłonowskiego. W drugiej połowie XIX wieku lokalizacja ta nie była już możliwa. Próbowano założyć teatr letni w ogrodzie pojezuickim (projekt z r. 1872, nieudany). W 1874 r. poza miastem, na Pohulance, zbudowano tymczasową scenę pod gołym niebem, ocenianą zresztą krytycznie przez B. Zawadzkiego ze względu na prymitywne urządzenia i słaby poziom gry aktorskiej. W latach 1875 - 1876 powstał tymczasowy teatr letni w ogrodzie pojezuickim w nie używanych pomieszczeniach cyrku Sidolego, nie miał on jednak szans dłuższej egzystencji, gdyż znajdował się na terenie przewidzianym pod budynek Sejmu Galicyjskiego (obecnie stoi tu budynek Uniwersytetu). W 1876 r.

występ Modrzejewskiej w tym teatrze oglądało 1500 osób, aczkolwiek obliczono go tylko na 1000 miejsc. W 1878 r. próbowano wskrzesić teatr letni na Pohulance, ale bez powodzenia, z uwagi na deszczową pogodę. W latach 1881 - 1883 zapobiegliwy Miłaszewski zorganizował tymczasowy teatr letni w pomieszczeniach po cyrku Kremsera, świetnie prosperujący ze względu na dobrą lokalizację i głównie rozrywkowy program.

W 1877 r. czynny był „teatrzyk letni ogródkowy", prowadzony przez dyrektora teatru objazdowego — Miłosza Stengla, utrzymany jednak na niskim poziomie (farsy i jednoaktówki). Stała scena teatru letniego zbudowana została dopiero w r. 1891 przez ówczesną dyrekcję teatru lwowskiego.

Brak teatru letniego był jednym z głównych powodów częstych wyjazdów zespołu dramatyczno-komediowego i operowo-operetkowego na gościnne występy w miesiącach letnich, co w rezultacie niekorzystnie odbijało się na przygotowaniu repertuaru jesiennego.

Nie zachowały się zdjęcia, rysunki ani projekty dekoracji teatralnych wykonanych dla sceny lwowskiej w drugiej połowie XIX wieku. Wiemy o nich tylko z ogólnikowych ocen (nawet nie opisów) recenzentów teatralnych.

Stanisław Skarbek rozbudował w swoim teatrze aparat iluzji teatralnej, stosując najnowsze wynalazki zachodnioeuropejskie pierwszej połowy stulecia, np. dioramę, wprowadził też świetne nastrojowe dekoracje Fryderyka Pohlmana. Tym samym przeciwstawił się koncepcjom Schillera czy Tiecka, którzy byli rzecznikami ograniczania iluzji na rzecz wartości słowa scenicznego.

W latach 1848 - 1863 teatr lwowski korzystał z zasobów Skarbka, doprowadzając dekoracje teatralne do stanu zupełnego zużycia. Miłaszewski musiał właściwie zaczynać w tej dziedzinie od początku. Krytyka teatralna często podkreślała troskę nowego dyrektora o sprawy dekoracji i kostiumu. Staranne wyekwipowanie teatru objazdowego, występującego w miasteczkach Galicji wschodniej, zwracało już dawniej uwagę. W r. 1868 współpracował z nim Pohlman, w 1870 r. Józef Baranowski, aktor i malarz-amator. Z nielicznych wzmianek prasowych można wysnuć wnioski, że Miłaszewski stosował dekoracje powtarzające się, utrzymane w konwencji naiwnego realizmu, zrobione „porządnie", ale bez artystycznego polotu. Widownia odczuwała ich niedostatek wobec zmieniającej się tematyki sztuk. W 1865 r. wskutek braku dekoracji wnętrza chłopskiej chaty zastąpiono ją wnętrzem kuźni, co spotkało się z krytyką.

Od roku 1872 teatr lwowski zaczyna stosować dekoracje przygotowy-

wane dla określonych spektakli. Stale współpracują z tą sceną wybitni dekoratorzy, których nazwiska liczą się w historii malarstwa i dekoratorstwa, jak np. od 1872 r. Erazm Fabjański, po studiach malarskich w Petersburgu i Paryżu (emigrował jako powstaniec), w latach 1861 - 1863 współpracownik warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego". Wielkie uznanie zyskały jego dekoracje do *Balladyny* (1872) i *Fausta* (1873), namalował też zapasową kurtynę. W latach 1875 - 1901 stałym dekoratorem teatralnym był Jan Düll, malarz po studiach wiedeńskich, który współpracował również z teatrem krakowskim.

Recenzenci teatralni pilnie śledzili związki między treścią sztuk dramatycznych, oper i operetek a ich oprawą plastyczną. Specjalnie zwracano uwagę na wierność historyczną. Recenzent opery *Straszny dwór* uważał, że nie wykonano ich zgodnie z intencjami libretta: „chata w II odsłonie wydaje nam się zbyt skromna. Prócz jednej Matki Boskiej na ścianie choćby jednego portretu starożytnego, a przecież to dworek Stolnikiewiczów, którzy są potomkami dostojnej, dawnej rodziny. Sam autor żąda [...] stołu, krzeseł, kantorku i innych sprzętów dawnego kształtu" [62].

Od scenografii oczekiwano pomysłowości, malowniczości i bogactwa barw. Upamiętniły się głównie dekoracje do następujących oper i operetek: *Faust* Gounoda (1873), *Aida* (1875), która miała wystawę tak bogatą, jakiej Lwów nigdy przedtem nie oglądał, *Orfeusz w piekle* (1876), *Straszny dwór*, *Lohengrin* (1877), *Don Carlos* (Verdiego), *Halka*, *Dziady* (1878), *Indygo* (1879), *Boccaccio*, *Kadet okrętowy*, *Zielona wyspa* (1880), *Opowieści Hoffmanna* (1884), *Baron cygański* (1886).

Szereg inscenizacji: *Balladynę* (1872), *Dymitra Samozwańca* Schillera-Laubego (1873), *Marca Foscariniego* K. Zalewskiego (1876), *Horsztyńskiego* i *Kościuszkę pod Racławicami* (1881) wyróżniono za dekoracje wybitne i dostosowane do treści utworów. Specjalnie jednak podziwiano przepych dekoracji *Aidy* i autentyzm historyczny dekoracji do *Dymitra Samozwańca*. Zainteresowanie dramatem Schillera było we Lwowie ogromne. Dwa przedstawienia, po dwa tysiące widzów każde, odniosły w ówczesnych warunkach rekord powodzenia. Zachwycano się dekoracjami wnętrza zamkowego, jak również pejzażu miasta [63]. Rzecz charakterystyczna, że recenzenci zwracali uwagę tylko na realia dekoracji, nie czyniąc żadnych uwag na temat organizacji przestrzeni scenicznej.

W latach 1875 - 1881 teatr lwowski miał najlepsze dekoracje, które skompletowali obaj Dobrzańscy. Ich wartość określano na sumę co najmniej 30 tys. zł. Ustępujący z dyrekcji w 1883 r. Miłaszewski sprzedał je teatrom prowincjonalnym, co wywołało we Lwowie wielkie oburzenie,

a powracający na stanowisko Jan Dobrzański musiał zaczynać niemal od nowa. Jak stwierdzają recenzje z gościnnych występów operetki lwowskiej w Krakowie, w latach 1886 - 1888 dekoracje wykonywano w sposób zadowalający [64], według starych konwencji.

Kostiumy historyczne w sztukach tego wymagających stosowano we Lwowie od dawna. Gdy zdarzyło się, iż debiutująca w 1862 r. na scenie lwowskiej Helena Modrzejewska rolę dziewczęcia polskiego z XVII wieku zagrała w modnej, współczesnej sukni i takiejże fryzurze, ostro ją skrytykowano w prasie [65].

Precyzyjne wykonanie kostiumów historycznych napotykało jednak w tym okresie duże trudności z powodu braku materiałów ikonograficznych. Wiadomości o cechach charakterystycznych strojów polskich czerpano głównie z opisów, zwłaszcza z prac Karola Szajnochy (np. opis kostiumu do roli Klementyny Sobieskiej w 1886 r.[66]). W późniejszych latach uczono się na obrazach Matejki, czego przykładem jest przygotowany w 1873 r. kostium cara rosyjskiego do roli Dymitra Samozwańca [67]. W r. 1877 w dramacie A. Tołstoja *Śmierć Iwana Groźnego* Rychter w roli tytułowej „miał kostium jak na obrazie Matejki" [68]. W 1877 r. w *Strasznym dworze* pojawili się na scenie huzarzy ze skrzydłami [69].

W związku z premierą *Lohengrina* pisano, że „kostiumy były przepyszne, a srebrzysta zbroja samego Lohengrina olśniewała prawdziwie blaskiem i budziła podziw, który znalazł doraźny wyraz w oklaskach. Także piękny łabędź [...] budził niekłamany interes" [70]. Również od kostiumów operetkowych oczekiwano ścisłości historycznej [71].

Od czasu do czasu reżyserom zdarzały się omyłki, które wzbogacały zasób anegdot teatralnych, np. w dramacie Calderona *Książę Niezłomny* „wojska mauretańskie i hiszpańskie występowały w szafirowych pantalonach jak piechota austriacka i w butach czarnych [...] nie historycznej konstrukcji" [72].

Brak informacji, jak wyglądały kostiumy do sztuk współczesnych i ról charakterystycznych. Wiadomo, że komedie Fredrowskie grano wówczas w zwykłych, współczesnych ubraniach.

Świadomość, że suknia winna być również elementem interpretacji roli, rodziła się długo i z oporami, zwłaszcza wśród aktorek. Występowały one w toaletach nieodpowiednich do roli, najczęściej jednak zbyt bogatych, na co utyskiwano stale i co jeszcze jako grzech główny wytykał S. Pepłowski w 1887 r.[73].

Kostium aktorski i elementy charakteryzacji odgrywały zasadniczą rolę w szybkim określeniu *emploi* kreowanej postaci. Z tej praktyki we Lwo-

wie pozostało najdłużej (do 1880 r.) użycie peruki jasnoblond do ról „pierwszej naiwnej" [74]. Chłopi występowali, jak można przypuszczać z zupełnie marginalnych wzmianek, w strojach ludowych, chyba głównie krakowskich. Królikowski w 1866 r. ukazał się w pełnej charakteryzacji jako Murzyn w scenicznej adaptacji powieści *Chata Wuja Toma* Beecher Stove [75].

Ograniczona była swoboda wprowadzania niektórych kostiumów charakterystycznych. Przepisy cenzury zabraniały np. noszenia na scenie mundurów wojskowych armii austriackiej oraz szat kościelnych wszystkich wyznań.

Poziom reżyserii w teatrze lwowskim był przed 1863 r. niski, na co wskazuje chociażby znana anegdota, związana z debiutem Modrzejewskiej w sztuce *Domy polskie w XVII wieku* (1862):

> W trzecim akcie, gdy Maria strzela dwa razy do zgrai, z którą ją napadł koniuszy, zaszło na scenie małe intermezzo, które u żywszego parteru śmiech wywołało. Maria strzeliła, a zastęp koniuszego, przynajmniej z dwunastu ludzi złożony, pada zaraz z łoskotem na ziemię, wszyscy zabici [...] Wprawdzie zabici poznali wkrótce swój błąd i popodnosiwszy się z ziemi wynieśli się za drzwi cichaczem, ale zawsze była to niezręczność z ich strony, którą lepszym informowaniem figurantów łatwo by można było usunąć [76].

Taka sytuacja nie była już do pomyślenia po 1863 r. O sposobach wystawiania i nowym stylu gry aktorskiej wiele się wówczas dyskutowało na łamach prasy, scena pozostała terenem gwiazd i gwiazdorów (chociaż drugiej wielkości), którzy sami swoje role opracowywali i grali, jak umieli. Do reżysera należała sprawa dekoracji, rekwizytów, kostiumów historycznych, ustalania szczegółów i kolejności wejścia na scenę. Od reżysera wymagano „energii i staranności".

Dopiero po r. 1874 lwowska publicystyka teatralna raz po raz formułowała uwagi o konieczności zwiększenia uprawnień i obowiązków reżysera w przygotowaniu spektaklu i jego całościowej koncepcji. Są to jednak uwagi luźne, na marginesach recenzji teatralnych (B. Zawadzki, M. Dzieduszycki), wytyczające tylko kierunek wymaganych zmian. Rodziły się one, jak można sądzić, pod wpływem wieści dochodzących z Niemiec o awangardowym teatrze Meiningeńczyków. Kontakty środowiska lwowskiego z teatrami niemieckimi były bowiem wcześniejsze aniżeli np. teatru warszawskiego.

Teatr Skarbkowski już od 1875 r. może się wykazać wprowadzeniem nowego zakresu działalności reżysera. Projektodawcą i wykonawcą tych przeobrażeń był Stanisław Dobrzański, aktor pełniący wówczas obowiąz-

ki nie tylko kierownika artystycznego, ale i reżysera operetki, inspiratora nowych sposobów wystawiania sztuk na scenie dramatycznej.

Brak reżyserskich egzemplarzy sztuk granych w tym okresie w teatrze lwowskim nie pozwala na szczegółowsze opracowanie tej sprawy. Z różnych drobnych uwag rozsianych w recenzjach wynikało jednak wyraźnie, że w ciągu krótkiego czasu nastąpiły duże i korzystne zmiany w sposobie reżyserowania. Dobrzańskiego te osiągnięcia nie zadowalały, chciał bowiem wpoić aktorom lwowskim sztukę nowoczesnej interpretacji ról, opierając się na wzorach Jana Królikowskiego i na zasadach gry zespołowej, które w latach 1875 - 1879 stosowano w wielu spektaklach.

Oczywiście, zdarzały się przedstawienia lepiej i gorzej wyreżyserowane, ale wszelkie przeoczenia i niedokładności ostro wytykano. Widownia i recenzenci teatralni byli w tych sprawach bardzo wymagający. Żądano nie tylko wnikliwego przemyślenia wejść aktorów, ale również starannego przygotowania statystów, dobrego scenicznego manipulowania grupami, co było ważne zwłaszcza w operach (chóry, statyści). Domagano się przeanalizowania wszystkich szczegółów. „Filip II zamiast już siedzieć w IV akcie przy stole, gdzie noc na dumaniu spędził, dopiero wchodzi na scenę [...] szkatułki królowej nie było na stole, dopiero ją później przyniesiono" [77].

Domagano się też efektów scenicznych dla uzyskania mocniejszego wrażenia, np. proponowano, aby w scenie, kiedy Halka klęka w kościele, odrzuca łuczywo i zaczyna swoją arię, „reżyseria nie zapomniała o wschodzącym księżycu, co scenę tę o wiele czyni piękniejszą" [78]. We Lwowie przechowywała się pamięć o dioramie stosowanej jeszcze przez S. Skarbka.

Chwalono niektórych reżyserów za pracę dobrą i „rozważną" — np. Edgara jako reżysera dramatu *Krok, ostatni Arkony książę* (1875) — jednak bez bliższych wyjaśnień, na czym ona polegała.

Do kłopotów reżyserskich należało ukazywanie na scenie duchów w dramatach Szekspirowskich, romantycznych i w operach. W recenzji *Dziadów* krytykowano np. sposób poruszania się widma Chłopca, który obchodził katafalk, podczas gdy oczekiwano raczej, że widmo zostanie przesunięte, aby zwiększyć iluzję. Sugerowano również, aby Dzieci zjawiały się w głębi sceny [79].

Wyśmiewano reżysera za sposób ukazania ducha Karola Wielkiego w operze *Don Carlos*, „który po spadnięciu zasłony nagrobka swego wyłazi z niego i dziarsko maszeruje na przód sceny. Efektowniej jest, jak to robią w Paryżu, ducha przedstawiać nieruchomego, za górą lub w półcieniu" (1878) [80].

*

Na zakończenie należałoby odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu teatr Skarbkowski spełnił w latach 1863 - 1890 oczekiwania najbardziej dojrzałej politycznie i kulturalnie opinii Lwowa.

W drugiej połowie XIX wieku osiągnął on dobry ogólnopolski poziom i — mimo okresowych załamań — był liczącym się partnerem teatrów warszawskiego i krakowskiego w szerzeniu kultury i świadomości narodowej, aczkolwiek nie wypełnił swych zadań w sposób całkowicie zgodny z założeniami. Nie została bowiem w teatrze Skarbkowskim utrzymana dominacja sceny dramatycznej, czego domagała się lwowska publicystyka i Wydział Krajowy. Wielki rozwój opery i operetki, który dokonał się na scenie lwowskiej, odpowiadał jednak ogólnoeuropejskim tendencjom w tej dziedzinie.

Sceny dramatyczna, komediowa, operowa i operetkowa nie wykazywały w omawianej epoce równomiernego rozwoju. Najsilniejszą stroną zespołu była scena komediowa, a od 1875 r. również operetkowa — i te możliwości teatr utrzymał do lat dziewięćdziesiątych. Scena dramatyczna osiągnęła swoje apogeum w latach 1872 - 1879, opera w latach 1875 - 1879, potem obie przeżywały wyraźny renesans w latach 1884 - 1885 pod drugą dyrekcją Jana Dobrzańskiego. Repertuar dramatyczny i komediowy wykazywał cechy większego uwspółcześnienia aniżeli repertuar operetkowy i operowy. Zasygnalizowane zostały bowiem najnowsze tendencje teatru europejskiego w twórczości Ibsena, Zoli, Björnsona i pokazane najważniejsze pozycje współczesnej komedii problemowej. Repertuar operowy i operetkowy był opóźniony nie tyle w zakresie nazwisk kompozytorów, ile — liczących się pozycji.

Do zadań stawianych przed teatrem należało również wychowanie widowni. We Lwowie istniało zawsze spore środowisko entuzjastów (trzonem jego stała się pracująca inteligencja), które uważało go za szkołę edukacji społecznej i narodowej. Krąg odbiorców został w latach 1875 - 1881 poszerzony dzięki umiejętnej akcji popularyzatorskiej (przedstawienia popołudniowe) o środowiska „nowe" drobnych kupców i ich rodzin, urzędników, rzemieślników i młodzież szkolną. W tym zakresie teatr lwowski wypełnił niezwykle ważne zadanie. Dla nowych widzów, nie obytych na co dzień z książką, przedstawienie dramatu czy też komedii problemowej stwarzało często jedyną okazję do zapoznania się z nową problematyką, poszerzenia wiedzy o świecie, jedyną okazję do humanistycznej refleksji i zadumy nad życiem. Farsa i komedia uczyły kulturalniejszej

rozrywki i poczucia humoru, operetka zapoznawała z dobrą muzyką świecką, rozrywkową, a dekoracje — z laicką plastyką.

Ówczesny skład widowni był jednak niestały, publiczność chętnie porzucała teatr dla pokazów cyrkowych.

Dla publicystyki lwowskiej sprawdzian stopnia świadomości narodowej stanowiła frekwencja na wielkich dramatach narodowych, stale porównywana z frekwencją w teatrze krakowskim. Widownia lwowska rzeczywiście nie zawsze dopisywała, co stawało się przedmiotem długich i żałosnych rozpamiętywań, jak np. wtedy, gdy już trzeci spektakl *Horsztyńskiego* szedł przy pustawej widowni, podczas gdy w Krakowie w 1874 r. dano pięć spektakli tej sztuki.

Z faktów tych należy jednak wysnuć ostrożniejsze wnioski, gdyż dziewięćdziesięciotysięczne społeczeństwo Lwowa, składające się z różnych narodowości, miało teatr na 1460 miejsc, a Kraków, liczący 61 tysięcy głównie Polaków — widownię tylko na 900 miejsc. Tym samym sytuacja w obu miastach przedstawiała się w zasadzie podobnie, chociaż środowisko inteligenckie Krakowa było procentowo liczniejsze aniżeli lwowskie. Dla widzów nie mających literackiego wyrobienia dramaty romantyczne były spektaklami bardzo trudnymi. Cieszyły się natomiast ogromnym zainteresowaniem „narodowe" sztuki typu *Kościuszko pod Racławicami* Anczyca, *Trzeci Maja* Kraszewskiego, *Obrona Częstochowy* (*Przeor paulinów*) Bośniackiej-Tuszowskiej — i wiadomo, że były przez tych samych widzów wielokrotnie oglądane.

Okres dyrekcji Władysława Barącza, niefortunne zakończenie epoki rozwoju sceny Skarbkowskiej, przyczynił się do kryzysu w sposobie administrowania tą instytucją, nie wpłynął jednak na obniżenie poziomu życia teatralnego we Lwowie. Żywotność zachowały bowiem najważniejsze czynniki, decydujące o możliwościach dalszego szybkiego rozwoju sceny. Przede wszystkim zespół aktorski, wyrobiony, zgrany, mający za sobą dłuższe tradycje nowoczesnej gry i umiejętność pracy zespołowej, pod kompetentnym kierownictwem mógł łatwo nawiązać do już osiągniętego poziomu. Ponadto istniało we Lwowie duże i wyrobione środowisko teatralne — widownia, przygotowana do odbioru trudnego współczesnego repertuaru, oraz grupa krytyków teatralnych, kompetentnie i gorliwie współdziałająca w osiągnięciach polskiej sceny.

W uzupełnieniu dziejów teatru lwowskiego warto podać kilka informacji o sytuacji teatrów amatorskich i objazdowych działających na terenie Galicji wschodniej, którymi teatr Skarbkowski interesował się bardzo żywo nie tylko ze względów polityczno-narodowych, ale również z uwagi

na kadrowe potrzeby własnej sceny. Teatry prowincjonalne były bowiem pierwszym miejscem pracy początkujących aktorów, a scena teatru Skarbkowskiego przyczyniała się do ich awansu zawodowego.

Na zespołach teatrów objazdowych i amatorskich spoczywał zresztą główny ciężar szerzenia kultury teatralnej na prowincji. Kontakty zawodowego teatru ze środowiskami małych miasteczek galicyjskich były wprawdzie zawsze żywe i systematyczne, ale ograniczały się zaledwie do kilku czy kilkunastu występów rocznie, najczęściej tylko w okresie letnim, kiedy we Lwowie zawieszano działalność sceny ze względu na nieprzystosowanie budynku do upałów. Od 1864 r. zespół dramatu i komedii odwiedzał nie tylko miejscowości kuracyjne: Krynicę, Szczawnicę, Truskawiec, ale również Czerniowce i małe miasteczka galicyjskie, jak Brody, Sanok, Sambor, Przemyśl, Jarosław, Kołomyję, Stanisławów, Drohobycz, Stryj, Tarnów. Jego zasługi nie umniejsza fakt, że wyjazdy dyktowane były względami finansowymi. Od 1872 r. zaczęły się gościnne wyjazdy operetki i opery, głównie do Krakowa, w latach 1872, 1875, 1877, 1879 - 1889 (z wyjątkiem 1881 i 1887), ale również do Przemyśla, Stanisławowa, Czerniowiec, Brodów, Tarnowa. Natomiast dramatyczne teatry objazdowe docierały do takich małych miasteczek, jak Brzeżany, Czortków, Rohatyn, Podwołoczyska, Skarłat, Złoczów, Zbaraż, Żółkiew, powtarzając często swoje występy. Ilość tych zespołów, ich osobowy skład i repertuar nie zostały dotychczas ujęte dokumentacyjnie. Można jedynie przykładowo podać nazwiska najbardziej znanych dyrektorów zespołów [81]: Axelrad, Władysław Antoniewski, Józef Benda, Emilian Baczyński, Władysław Czajkowski, Jan Czapski, Ludwik Reinberg-Czystogórski, Fabiński, Astolf Grafczyński, Amelia Jarszewska, Henryk Lasocki, Barbara Linkowska, Konstanty Łobojko, Piotr Woźniakowski, Zenon Zenowicz. Ich repertuary trudno dziś ustalić. Jak jednak wynika z różnych drobnych wzmianek w prasie lwowskiej i istniejącej tradycji, teatry objazdowe Galicji wschodniej miały ambicje wystawiania również wielkiego repertuaru światowego, nie wyłączając Szekspira. Ten zakres repertuarowy był przez publicystów teatralnych Lwowa mocno krytykowany [82], gdyż mało sprawne zespoły nie mogły podołać trudnościom ambitnej dramaturgii.

Spektakle teatrów objazdowych cieszyły się ogromnym powodzeniem [83]. W licznych wspomnieniach i biografiach ludzi nauki, teatru i literatury znajdujemy potwierdzenie, że w środowiskach oddalonych od źródeł kultury budziły pierwsze wielkie przeżycia artystyczne.

Ważną rolę odgrywały na tych terenach również teatry amatorskie, których rozwój stał się właściwie dopiero możliwy po r. 1869, kiedy na-

danie tzw. Ustawy Zasadniczej stworzyło dla narodów Austro-Węgier przychylny klimat do działalności kulturalnej. Z teatrów amatorskich wyróżniał się dobrym poziomem aktorskim teatr w Przemyślu, założony w r. 1869 przez Leopolda Hausera, działający najpierw jako Towarzystwo Dramatyczne, w latach następnych jako Przemyskie Koło Dramatyczne, a od r. 1910 pod nazwą Fredreum, którą objęto zresztą *ex post* cały okres działalności [84]. Środowisko to, o wielkich ambicjach kulturalnych, patronowało również amatorskim zespołom „Gwiazdy", w latach późniejszych również scenkom „Sokoła", Towarzystwa im. T. Kościuszki, amatorskiemu zespołowi ukraińskiemu i żydowskiemu.

W latach 1869 - 1890 zespół Fredreum wystawił 123 premiery [85], głównie komedii polskich i obcych oraz współczesne „dramaty mieszczańskie" następujących autorów: Fredro-ojciec i Fredro-syn, Bliziński, Bałucki, Kraszewski, Korzeniowski, Zalewski, Lubowski, Scribe, Sardou, Labiche, Thiboust. Zespół nie podjął jednak do 1890 r. prób wystawienia wielkiego repertuaru europejskiego. Z polskich wybitnych dramatów pokazano jedynie fragmenty *Kordiana* Słowackiego i *Konfederatów barskich* Mickiewicza.

---

[1] Por. Ważniejsze pozycje bibliograficzne, s. 700.

[2] K. Estreicher, [rec.] S. Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie 1881 - 1890*, „Kwartalnik Historyczny" 1892, s. 144 - 145; por. również B. Czernik, S. Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie 1780 - 1881*, „Kwartalnik Historyczny" 1890, s. 328.

[3] J. Stella-Sawicki, *Galicja w powstaniu styczniowym*, Lwów 1909.

[4] *Stulecie „Gazety Lwowskiej" 1811 - 1911*, cz. 1 - 2, s. 183.

[5] S. Koźmian, *Listy o Galicji*, Kraków 1877, s. 145.

[6] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, pod red. F. Sulimierskiego, B. Chlebowskiego, t. V, Warszawa 1884, s. 508.

[7] K. Poklewska, *Recepcja Słowackiego we Lwowie w latach 1852 - 1870*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczne" 1960. z. 16.

[8] E. Warzenica, *Pozytywistyczny „obóz młodych" wobec wielkiej poezji romantycznej*, Warszawa 1968, s. 81 - 90.

[9] S. Kieniewicz, wstęp w: *Galicja w dobie autonomicznej (1850 - 1914). Wybór tekstów*, Wrocław 1952.

[10] S. Koźmian, op. cit., s. 145 - 146.

[11] Centralnyj Deržavnyj Istoričeskij Archiv USRR, Lwów, F. 165, OP. 5, oddz. zb. 12, t. 13, s. 7 - 10.

[12] K. Ujejski, *Ponieważ pisma publiczne umieściły mnie w spisie członków...*, „Gazeta Narodowa" 1873, nr 97.

[13] S. Dobrzański, *Komedie, z życiorysem autora, skreślonym przez A. Urbańskiego*, Lwów 1886.

[14] Centr. ... Archiv, jw., oddz. zb. 14, t. 7, s. 74. Sprawa omawiana była bez podania nazwiska.

[15] *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865 - 1885. Repertuar*, oprac. J. Got, Wrocław 1962, s. 173, poz. 1074.

[16] S. Dobrzański, *Kilka słów o teatrze*, Lwów 1874, s. 3.

[17] Ibidem; por. też W. Łoziński, *Pogadanki teatralne*, Lwów 1866.

[18] [Anonim; B. Zawadzki?], *W sprawie teatru lwowskiego*, „Ruch Literacki" 1875, nr 17.

[19] Centr. ... Archiv, jw., oddz. zb. 13, t. 13, s. 83 - 86.

[20] F. Bujak, *Galicja*, t. 1 (*Kraj, ludność, społeczeństwo, rolnictwo*), Lwów 1908, s. 178 - 182.

[21] Centr. ... Archiv, jw., F. 165, OP. 5, oddz. zb. 14, t. 7.

[22] Ibidem, oddz. zb. 18, t. 11, s. 50.

[23] A. Miłaszewski, *Sprawozdanie dyrekcji teatru polskiego za lata 1865 - 1869*, Lwów 1869.

[24] Por. spis ważniejszych źródeł.

[25] Repertuar lat 1864 - 1869 w zestawieniach rocznych, uwzględniających ilość spektakli polskich i tłumaczonych:

| 1864/65 | Spektakli 120 | Polskich 47 | Tłumaczonych 73 | Ilość premier 49 | Ilość wznowień |
|---|---|---|---|---|---|
| 1865/66 | ,, 120 | ,, 48 | ,, 72 | ,, 31 | ,, |
| 1866/67 | ,, 119 | ,, 43 | ,, 76 | ,, 25 | ,, |
| 1867/68 | ,, 96 | ,, 48 | ,, 48 | ,, 19 | ,, |
| 1868/69 | ,, 111 | ,, 55 | ,, 56 | ,, 43 | ,, |

[26] Zestawienie zgodne z podziałem ówczesnym:

| Rok | Tragedie | | | | Dramaty | | | | Komedie | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | łącznie | polskie | obce | premiery | łącznie | polskie | obce | premiery | łącznie | polskie | obce | premiery |
| 1864/65 | 11 | 4 | 7 | 5 | 26 | 6 | 20 | 15 | 58 | 25 | 33 | 22 |
| 1865/66 | 5 | 2 | 3 | — | 33 | 12 | 21 | 9 | 60 | 29 | 31 | 18 |
| 1866/67 | 6 | 4 | 2 | — | 35 | 11 | 24 | 6 | 51 | 20 | 32 | 11 |
| 1867/68 | 5 | 1 | 4 | — | 29 | 9 | 20 | 6 | 41 | 18 | 23 | 11 |
| 1868/69 | 3 | 1 | 2 | — | 27 | 8 | 19 | 12 | 53 | 27 | 26 | 24 |

[27] Chodzi o następujące farsy grane w 1867 r.: R. Bénédixa: *Czuli krewni*, *Duch niezgody*, *Kopciuszek*, słabe literacko i problemowo, chociaż ciągle jeszcze wystawiane w teatrach niemieckich; w 1868 r. Bourgeois'a *Marynarz gwardii*; w 1869 r. Belota *Systematyczni małżonkowie*; w 1870 r. Jalina *Syn chrzestny*, L. B. Picarda *Wielki świat małego miasteczka*, komedia zupełnie przestarzała w treści i formie.

[28] W latach 1864 - 1869 wystawiono 13 komedii A. Fredry: *Pan Jowialski*, *Zemsta*, *Śluby panieńskie*, *Cudzoziemczyzna*, *Odludki i poeta* (wystawiane po trzy razy w całym okresie), *Pan Geldhab*, *Mąż i żona*, *Damy i huzary*, *Zrzędność i przekora* (po dwa razy), *Nocleg w Apeninach*, *Przyjaciele*, *Ciotunia*, *Nikt mnie nie zna* (jeden raz).

[29] Z komedii J. Korzeniowskiego tylko *Qui pro quo* wystawiono trzykrotnie, pozostałe przypominane były po dwa razy: *Narzeczone*, *Podróżomania*, *Konkurent i mąż*, *Okrężne*, *Panna mężatka*, jeden raz: *Wąsy i peruka*, *Stacja pocztowa*, *Stara elegantka*, *Majster i czeladnik*, *Doktor medycyny*, *Pierwej mama*, *Żydzi*.

[30] Centr. ... Archiv, jw., F. 165, Op. 5, oddz. zb. 18, t. 11, s. 51.

[31] Ibidem, F. 165, OP. 5, oddz. zb. 18, t. 11, s. 51.

[32] *Wielka Encyklopedia Powszechna* (1967) błędnie podaje rok 1896 jako premierę polską *Komedii omyłek* (t. X, s. 479).

[33] W Krakowie dla wystawienia tego dramatu wykonano kilka nowych dekoracji (np. wnętrza kopalni). W prasie lwowskiej nie zauważyłam recenzji z krakowskiej premiery tego dramatu.

[34] Centr. ... Archiv, jw., F. 165, OP. 5, oddz. zb. 20, t. 13, s. 33 - 37.

[35] Ibidem, oddz. zb. 19, t. 12, s. 3.

[36] Lubin Ilasiewicz, *Artykuł 264*, „Ruch Literacki" 1878, nr 12.

[37] [Anonim], *Sewera „Pojedynek szlachetnych"*, „Ruch Literacki" 1878, nr 9, s. 142.

[38] Centr. ... Archiv, jw., F. 165, oddz. zb. 18, t. 11, s. 11.

[39] S. Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie (1780 - 1881)*, Lwów 1889, s. 385.

[40] Centr. ... Archiv, jw., F. 165, oddz. zb. 29, t. 22, s. 3 - 4.

[41] Nazwiska pozostałych aktorów: Ignacy Kaliciński, Karol Hubert, Julian Wilkoszewski, Maciej K. Galasiewicz, Aleksander Koncewicz, Karol Doroszyński, Karol Brodowski, Zygmunt Dzierzkowski, Barbara Linkowska, Józefa Hubertowa, Teofila Kalicińska, Michalina Zalewska, Filomena Kwiecińska, Maria Urbańska. Kaliciński i Hubert byli w wieku przedemerytalnym.

[42] W zespole lwowskim pozostali z grupy krakowskiej: K. Królikowski, J. German, w 1866 r. przybyli: Romana Popiel, Honorata Majeranowska (śpiewaczka), Helena Rudkiewicz, w 1868: Bolesław Leszczyński, Józef Teksel, Józefa Czapska; odeszli: w 1865 r. W. Rapacki, w 1868 oboje Nowakowscy, Sobolewska.

[43] W latach 1864 - 1871 występowali gościnnie (w nawiasach podana ilość występów): w 1864 r. A. Aszpergerowa (4), J. Rychter (6), Jan Królikowski (9); w 1865/66 r. Marcelina Ekerowa (3), Albert Eker (3), Jan Królikowski (6), Ludwika Laskowska (1), Maria Safir (2); 1866/67 r. Emil Deryng (3), A. Aszpergerowa (1); w 1867/68 r. Helena Modrzejewska (7), Wiktoryna Bakałowiczowa (4); H. Modrzejewska występowała we Lwowie również w latach 1869, 1870 i 1871.

[44] K. Zawadzka, *Szekspirowskie role Bolesława Ładnowskiego*, „Pamiętnik Teatralny" 1974, z. 3 - 4.

[45] S. Pepłowski, op. cit., s. 385. Pepłowski zapisał lwowską wymowę tego wyrazu.

[46] J. Pini-Suchodolska, *Maria Deryng*, Warszawa 1974.

[47] B. Zawadzki, *Kilka słów o „Hamlecie" na scenie lwowskiej*, „Gazeta Narodowa" 1873, nr 18.

[48] Ibidem.

[49] [Anonim], *Teatr. Obecny stan teatru*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1875, nr 5, s. 316.

[50] S. Pepłowski, op. cit., s. 367.

[51] Kapelmistrzami w tym początkowym okresie byli: Wojciech Smacierzyński (1864 - 1865), Stanisław Duniecki (1865 - 1866), Franciszek Guniewicz (1866), Jakub Hössly (1866 - 1868), Józef Schürer (1869 - 1872).

[52] S. Pepłowski, op. cit., s. 361.

[53] K. Estreicher, *50 przedstawień operetki lwowskiej*, „Czas" 1888, nr 178.

[54] Ibidem.

[55] Ibidem.

[56] Ibidem.

[57] S. Pepłowski, op. cit., s. 174 - 175.

[58] S. Dobrzański, *Kilka słów o teatrze*, jw.

[59] Ibidem.

[60] Por. teczka archiwalna z planem teatru podpisanym przez S. Pepłowskiego, z datą 19 IX 1877. Lvivska Deržavna Naukova Biblioteka. Akademia Nauk USRR. Sygn. 94702.

[61] Centr. ... Archiv, jw., F. 165, OP. 5, t. 17, s. 61 - 63.

[62] S. Wegner, *„Straszny dwór", opera w 4 aktach, muzyka Stanisława Moniuszki, słowa Jana Chęcińskiego*, „Ruch Literacki" 1877, nr 5, s. 79.

[63] Zawadzki, *Przegląd teatralny*, „Gazeta Narodowa" 1873, nr 258.

[64] K. Estreicher, *50 przedstawień operetki lwowskiej*, jw.

[65] A. G., *We środę, dnia 1 października, występowała...*, „Dziennik Literacki" 1862, nr 78, s. 624.

[66] [Anonim], *W ubiegłą niedzielę...*, „Dziennik Literacki" 1866, nr 7, s. 111.

[67] B. Zawadzki, op. cit.

[68] [Anonim], *Występy gościnne Józefa Rychtera w teatrze lwowskim*, „Ruch Literacki" 1877, nr 26, s. 383.

[69] S. Wegner, op. cit.

[70] [Anonim], *W sobotę przedstawiono po raz pierwszy*, „Gazeta Lwowska" 1877, nr 93, s. 4.

[71] S. Pepłowski, op. cit., s. 354.

[72] [Anonim], *Teatr*, „Tydzień Literacki" 1875, nr 5, s. 316.

[73] S. Pepłowski, *Siły sceny lwowskiej*, Lwów 1887, s. 16.

[74] Ibidem.

[75] S. J., *Córy barona le Coq (!)*, „Dziennik Literacki" 1866, nr 18, s. 287.

[76] A. G., *We środę, dnia 1 października, występowała...*, jw.

[77] [Anonim], *Opera: „Don Carlos"*, „Ruch Literacki" 1878, nr 2, s. 29.

[78] [Anonim], *Opera: Pan Marziali, baryton i „Halka"*, „Ruch Literacki" 1878, nr 11, s. 175.

[79] [Anonim], *„Dziady" z muzyką Stanisława Moniuszki na scenie lwowskiej*, „Ruch Literacki" 1878, nr 12, s. 190.

[80] [Anonim], *Opera: „Don Carlos"*, jw.

[81] Nazwiska dyrektorów teatrów objazdowych zestawiono na podstawie następujących materiałów: K. Estreicher, *Drużyny teatralne*, Kraków 1899; *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 - 1965*, Warszawa 1973 i drobne wzmianki w prasie lwowskiej.

[82] W. Łoziński, *Pogadanki teatralne*, Lwów 1866.

[83] E. Szeliga, *Ach, ten teatr. Ze wspomnień artystki*, Kraków 1914.

[84] Z. Felczyński, *100 lat Fredreum, 1869 - 1969*, Kraków 1969.

[85] Ibidem, s. 81 - 83.

część trzecia

# Pod zaborem pruskim

# Teatr w Poznaniu 1863-1896

*Michał Witkowski*

## 1. Krakowska „lekcja teatru"

Kiedy zaczynała się druga połowa XIX stulecia, życie teatralne w Poznaniu tętniło znacznie słabiej niż w Warszawie, Krakowie czy Lwowie. Tam i po upadku powstania styczniowego czynne były stałe polskie sceny mimo rosnących ograniczeń ze strony władz. Nad Wartą występy polskiego teatru należały nadal do wydarzeń sporadycznych, które zawdzięczano zarówno przyjezdnym aktorom, jak gorliwym miejscowym amatorom. Niemiecka zaś scena — Stadttheater — całymi latami ledwie wegetowała mimo protekcji pruskich władz i subwencji wypłacanej z kasy magistratu, gdyż publiczność polska nie popierała, rzecz jasna, teatru wroga. Podobnie mało ożywiony ruch teatralny dostrzega się także na prowincji Wielkiego Księstwa Poznańskiego.

Z biegiem lat zaznaczają się wyraźne zmiany, ponieważ społeczeństwo wielkopolskie bez ustanku broni się przed zastojem w tej dziedzinie. Już od czasu gościnnych występów warszawskiego zespołu Bogusławskiego w Poznaniu w początkach XIX stulecia upowszechnia się i w tych stronach przekonanie, że teatr jest jednym z ważnych ośrodków polskości. Jego potrzebę dla społeczeństwa, które żyło w niewoli pod obcym panowaniem, ciągle odczuwano i coraz lepiej rozumiano w różnych środowiskach. Z doświadczeń teatru doby Oświecenia pozostała nauka, że przedstawienia mogą wpływać na świadomość widzów, urabiać ich zapatrywania czy to słowami dramatów, czy też obrazem scenicznym, utrwalać i wzniecać uczucia rodaków.

Jak jednak pokazał rozwój wypadków w pierwszej połowie stulecia, starania o polski teatr w Poznaniu okazywały się dalej bezskuteczne, a w najlepszym razie dawały krótkotrwały efekt. Starsi pamiętali niefor-

tunne koleje teatru, który działał tu przez siedem miesięcy 1843 roku, kiedy ożywił się ruch kulturalny w stolicy Wielkopolski. Później, wobec coraz bardziej nieprzychylnej Polakom polityki Berlina, za rządów Bismarcka systematycznie usztywnianej nowymi zarządzeniami, nie udawało się znów otworzyć stałego teatru polskiego. Ugruntowywało się jednak przekonanie, iż jest to ważny cel dążeń społeczeństwa. Szło bowiem o teatr, który by dawał coś więcej niż zabawę, który by brał na siebie także zadania ideowo-polityczne.

W pierwszym okresie niewoli spadły one w Poznaniu, jak i w innych miastach Księstwa, na zawodowe teatry przyjezdne — stałe (wpierw warszawski, a po nim przez dłuższy czas krakowski) i wędrowne. Miejscowe władze coraz więcej jednak okazywały niechęci wobec języka polskiego na scenie. Wszyscy kolejni naczelni prezesi „dusili polską narodowość", jak się wyrażano o Boninie [1]. Nie tylko nie zezwalali oni na osadzenie stałego zespołu polskiego w tutejszym teatrze, ale nawet nie dawali niemieckiemu dyrektorowi pozwoleń na dzierżawę sali teatru na występy gościnne, mimo że godziło to w jego interes finansowy. Przed powstaniem styczniowym aktorzy krakowscy pod dyrekcją Józefa Pfeiffra grali tu po raz ostatni w r. 1859.

W początkach więc drugiej połowy XIX stulecia do urządzania przedstawień coraz częściej zabierały się w Poznaniu różne grupy amatorów. Teatr amatorski zaczął się nawet całkiem silnie krzewić, dobre oparcie znajdując zwłaszcza w coraz ruchliwszych działaniach organizacyjnych, zmierzających do skupienia w aktywnych stowarzyszeniach polskich kupców, przemysłowców, rolników, oświatowców, filantropów i młodzieży. Ten rozdział historii życia teatralnego w Poznaniu inicjowała młodzież rzemieślnicza [2] i Towarzystwo Przemysłowców [3] obok rozmaitych kółek towarzyskich. Także to pole ówczesnej pracy organicznej Wielkopolan — bo i na prowincji dawano przedstawienia — uprawiano nie bez trudu w dobie wynaradawiania Polaków. Działano jednak, trzeba przyznać, zdumiewająco wytrwale i często z ambicją dokonania w amatorskim teatrze rzeczy nie tylko pożytecznych, lecz i wartościowych artystycznie. Wzorem była scena zawodowa, ale ideologom ruchu wystarczało już, jeśli dzięki wysiłkom amatorów, udało się „przepędzić wieczór na miłej, krzepiącej rozrywce", jak to się często zaznaczało w prasowych sprawozdaniach.

Rozwojowi teatralnych zainteresowań poznaniaków sprzyjało istnienie korzystnych warunków lokalowych dla urządzania przedstawień. W Poznaniu znajdowało się bowiem wtedy kilka sal teatralnych. Przede wszyst-

kim stał wciąż na placu Wilhelmowskim (dziś Wolności) gmach starego teatru[4] z r. 1804, dość już wysłużony, lecz od 1858 oświetlany gazem. Budynek ten można było w szczęśliwszej chwili wynająć na gościnne przedstawienia od grających w nim Niemców. Aktorom krakowskim mogła się tam dawać we znaki zardzewiała maszyneria, na którą narzekać nie uchodziło jednak amatorom, kiedy i oni dostawali się czasem na scenę z prawdziwego zdarzenia. W słabo jeszcze zabudowanej zachodniej części ówczesnego miasta ul. Królewską (dziś Libelta) docierało się do dwóch sąsiednich nowszych teatrów: Letniego[5] w ogrodzie Hildebrandta i Ludowego w ogrodzie Zakrzewskiego. Nadto rozporządzano w Poznaniu kilkoma salami zbudowanymi z myślą o przedstawieniach teatralnych albo też do nich przystosowanymi.

Sale pierwszego rodzaju były dwie: bardzo stara, dość obszerna przy ul. Gołębiej w dawnym kolegium jezuickim (później gimnazjum Marii Magdaleny) i sala widowiskowo-koncertowa oraz redutowa w lewym skrzydle podwórzowym Hotelu Saskiego przy ul. Wrocławskiej 15[6]. W obu grywał przed laty Bogusławski, a i w drugiej połowie wieku raz po raz używano ich na spektakle. Sale przystosowane znajdowały się najówczas w Bazarze[7], w Pałacu Działyńskich przy Starym Rynku i w Hotelu Wiedeńskim przy zbiegu ul. Św. Marcina i placu Piotrowego (dziś Wiosny Ludów). Znacznie później, bo od r. 1893, podobne usługi będzie oddawać teatrowi poznańskiemu sala Wendlanda przy rynku rozbudowującej się wówczas wsi — dziś dzielnicy miasta — Jeżyce. Natomiast wcześniej rozłożyły się na południe od miasta, wzdłuż Warty przy drodze do Dębiny, dość liczne ogrody rozrywkowe, w których również urządzano przedstawienia. Letnią porą korzystali z nich amatorzy, ale odpowiadały one także aktorom zawodowym, występującym np. w ogrodzie Kolumbia Marcelego Zienkowicza. W samym śródmieściu od dawna czekał na zespoły i aktorów ogród Odeum Lamberta ze scenką pod gołym niebem i salą obok[8]. Niektóre przedstawienia amatorskie, zwłaszcza zorganizowanej młodzieży, urządzano podczas wycieczek za miasto, np. w niedalekim Kobylempolu, gdzie w domu Mycielskich zajmowano dawny teatr pałacowy, a niekiedy grano po prostu na estradzie umyślnie w tym celu wzniesionej na łące, dziedzińcu, w parku itp. Amatorzy na prowincji, a także wędrowne zespoły aktorów zawodowych, wynajmowali na przedstawienia zazwyczaj sale restauracji, zajazdów (gospód), hoteli, korzystali też z sal gimnastycznych.

Przedstawienia amatorów, w początkowym okresie organizowane najczęściej jako jedna z rozrywek karnawałowych, składały się z utworów

komediowych — zwykle jednoaktówek — i krotochwil. Grywano sztuki znane ze sceny zawodowej (Chęciński, Fredro, Korzeniowski, Ładnowski) lub też pisane specjalnie dla amatorów, jak np. *Emancypantka* Władysława Bełzy [9]. Działalność zespołów amatorskich potrafiła też natchnąć miejscowych, dziś już zapomnianych autorów, którzy oddawali swe pióra w doraźną służbę teatrowi, jak np. Jan Motty [10]. Program wieczoru nie ograniczał się do spektaklu, wplatano weń deklamacje wierszy, występy muzyków i śpiewaków, tańce polskie — mazura, poloneza — a niekiedy nawet popisy gimnastyczne. Zwykle jednak końcowy mocny akcent stanowił „żywy obraz", którego temat umiejętnie dostosowywano do „narodowego" charakteru całego wieczoru. Bez słów, jedynie wyrazistą plastyką i symboliką rekwizytów, swym odniesieniem do spraw znanych widzowi spoza teatru, budził on zadumę nad tym, czego w przedstawieniu nie można było powiedzieć wprost. Od samego bowiem początku teatr amatorski nie działał dla samej rozrywki, a swą funkcję podtrzymywania uczuć zbiorowych, poruszania aktywności społeczeństwa, wzmacniał z upływem czasu, kiedy ruch ten rozwijał się w Wielkim Księstwie niebywale i kiedy Poznań zdołał już uzyskać stały teatr zawodowy.

Przed powstaniem styczniowym wszelkie starania o polską scenę rozbijały się o zakazy pruskie, odwołujące się do obowiązującego prawa. Żadnego skutku nie odnosiły też wystąpienia na forum parlamentu w Berlinie. W początkowym okresie po powstaniu sytuacja nie uległa zmianie i nadal nie było w Poznaniu polskich przedstawień granych przez aktorów zawodowych. Dopiero latem 1866 r. udało się podjąć tradycję gościnnych występów krakowskiego Teatru Miejskiego jeszcze z czasów dyrekcji Adama Skorupki. Przez cztery lata z rzędu mogli więc poznańscy widzowie w ciągu trzech letnich miesięcy — od maja do sierpnia — przeżywać chwile wzruszeń, jakich mimo wszystko nie dawały przedstawienia amatorskie. Co więcej: przekonywali się, na jaki poziom może się wznieść teatr, jeśli nim kieruje sprawna ręka i poważna koncepcja.

A właśnie pod artystycznym kierunkiem Stanisława Koźmiana teatr krakowski, bez wątpienia najlepsza wówczas scena polska, dopiero co zaczął okres zasadniczej, płodnej w następstwa reformy. Jej osiągnięcia, frapujące cechy nowego stylu inscenizacji, pokazywali aktorzy krakowscy w Poznaniu zaraz po zamknięciu u siebie sezonu. Nieraz nawet premiery dawali właśnie nad Wartą. Widzowie poznańscy byli zatem rychło wprowadzani w nowości teatralne, co nie tylko wywierało duże wrażenie, lecz także dawało rozeznanie w nowym repertuarze i nowej twórczości dramatycznej. Nie widziany jeszcze w tych stronach sposób scenicznej realizacji

sztuk nie tylko przez aktorów, ale i przez scenografa oraz reżysera, nie mógł pozostać bez wpływu na wrażliwość estetyczną widzów i niewątpliwie musiał podsycać „teatromanię" w Poznaniu. Coraz silniej nurtowała w społeczeństwie myśl założenia stałego teatru zawodowego nad Wartą, kiedy tylko pojawią się sprzyjające okoliczności.

Należałoby uprzytomnić sobie charakter „lekcji teatru", dawanej Wielkopolanom w ciągu czterech lat przez zespół z Krakowa. Otóż latem r. 1866 (9 VI - 23 VII) Koźmian pokazał im aż 8 komedii Fredry, którym wyznaczał czołowe miejsce w polskiej części repertuaru: *Śluby panieńskie, Zemstę, Pana Jowialskiego, Nikt mnie nie zna, Dożywocie, Damy i huzarów, Gwałtu, co się dzieje* [11] oraz *Zrzędność i przekorę*. Przesunął tedy na dalszy plan pisarzy faworyzowanych przez swoich poprzedników podczas ich poznańskich występów przed powstaniem. Dodał też dzieła nowych autorów: Fredry-syna, Ładnowskiego, Szujskiego. Z dramatu obcego odegrano wtedy w Poznaniu uznane pozycje popularnego komediopisarstwa francuskiego, np. sztuki Scribe'a i Labiche'a, a po raz pierwszy w polskiej wersji dano jedną operetkę Offenbacha [12] oraz dwa utwory głośnego już twórcy francuskiej komedii społeczno-satyrycznej Wiktoryna Sardou [13].

Dopiero w roku 1867 (28 V - 24 VIII) obok Fredry stanął Słowacki ze znanym już w Poznaniu *Mazepą* (13 VI) i nie znaną tu *Marią Stuart* (20 VII, premiera). Tego też roku obejrzeli Wielkopolanie również dzieła Szekspira [14] oraz prawdziwy festiwal utworów Schillera [15], czołowego autora w repertuarze tutejszego teatru niemieckiego. Koźmian wyróżniał jednak dramat francuski, pierwszeństwo dając romantycznym sztukom Wiktora Hugo [16]. Na poznańskie afisze także tym razem weszło kilku nowych autorów rodzimych, m.in. Małecki i Kubala, a wśród komedii Fredry trzy obejrzano po raz pierwszy: *Ciotunię, Pana Geldhaba* oraz *Odludków i poetę*.

W roku 1868 (16 V - 6 VIII) Koźmian dalej rozwijał linię repertuarową w obranym kierunku, choć nie wystawiał Fredry. Podjął natomiast próbę ożywienia komedii stanisławowskiej dając *Szkołę obmowy* Sheridana-Bogusławskiego (17 V). Repertuar dramatów Słowackiego wzbogacił *Balladyną* (11 VI), a oprócz *Fieska* Schillera (20 VI) wystawił tragedię Goethego *Egmont* (3 VII); w ogóle dramaturgia niemiecka była tego roku reprezentowana obficiej niż w poprzednich latach, m.in. sztukami Gutzkowa. Laubego, Nestroya, Brachvogla. Z obcych autorów najokazalej wypadł tego roku Szekspir, z którego sławnych tragedii odegrano na poznańskiej scenie *Hamleta* (18 VI), *Życie i śmierć Ryszarda III* (25 VI) oraz *Romea i Julię* (11 VII); warto przypomnieć, że po raz pierwszy wtedy tekst sceny

Krakowski Teatr Polski w Poznaniu.

No. Porządkowy 25.

We Wtorek dnia 10 Lipca 1866 r.

Na dochód Antoniny Hoffman.

WIESŁAW

czyli

Wesele w Krakowskiém.

Opera narodowa z tańcami w 3 Odsłonach, przerobiona z Sielanki Bredzińskiego przez Krystyna Ostrowskiego z muzyką Solagórskiego.

OSOBY:

DAMY I HUZARY.

Komedya w 3 Aktach prozą przez Alexandra hr. Fredrę (ojca).

OSOBY:

Zakończy:

MAZUR w 6 par w Kostiumach Krakowskich.

Porządek reprezentacyi:

Cena miejsc jak zwykle.

Biletów dostać można w księgarni p. J. K. Żupańskiego; bi-letów zaś do loż 1go piętra w handlu p. Ludwika Kurnatowskiego przy ulicy Rycerskiej do godziny 5, od 6 zaś w kasie Teatralnej.

Początek o godzinie wpół do ósmej.

151. Afisz zapowiadający występy aktorów krakowskich w Poznaniu latem 1866 r.

balkonowej wypowiedziany został w przekładzie Mickiewicza! Ale poruszenie na widowni wywołały również sztuki dramatopisarzy realistów z doby Drugiego Cesarstwa: Augiera i Dumasa-syna. Już w poprzednim roku Koźmian wystawił w Poznaniu głośnego *Zięcia pana Poirier* Augiera (26 VI 1867), teraz zaś pokazał jego *Bezczelnych* (15 VI), a następnie *Pojęcia pani Aubray* Dumasa (27 VI). Nowatorski import dramatu społeczno-obyczajowego skojarzył Koźmian w Poznaniu z pierwszymi zapowiedziami naszej komedii pozytywistycznej, dając m.in. *Polowanie na męża* Bałuckiego (28 V).

Podczas pobytu w Poznaniu w roku 1869 (29 V - 29 VIII) zespół krakowski pokazał dalsze dzieła polskich autorów: Dobrzańskiego, Narzymskiego, Sabowskiego, Starzeńskiego i Bałuckiego [17], przypomniał też kla-

sycystyczną tragedię Felińskiego — *Barbarę Radziwiłłównę* (17 VI). Jak i poprzednio, wystawił znów szereg wartościowych dramatów obcych: był wśród nich *Kaprys* Musseta (22 VIII) i *Angelo Malipieri, tyran Padwy* Wiktora Hugo (17 VII, premiera!), a także *Rewizor petersburski* Gogola (29 V). Z klasyki niemieckiej dano *Fausta* Goethego (8 VIII) i inscenizację *Pieśni o dzwonie* Schillera (13 VII, premiera!). Tegoż roku odbyły się w Poznaniu dwie premiery Szekspirowskie: *Makbeta* (13 VII) oraz pierwsze przedstawienie sławnego melodramatu Dumasa *Dama kameliowa* (14 VIII). Komedia francuska nadal dominowała; odegrano utwory Feuilleta i ósmą z kolei sztukę Sardou, *Serafinę* (12 VI) [18]. Rozrywki dostarczały Wielkopolanom operetki Suppégo i krotochwile w rodzaju umiejscowionej tym razem w okolicy Poznania *Majówki w Dębinie, czyli Miłości i polędwicy*, pióra aktora Aleksandra Ładnowskiego (5 VIII).

Zwróćmy jeszcze uwagę na fakt, że w inscenizacjach Koźmiana nacisk był położony na obsadę aktorską, na wykonanie ról. Koźmian rozporządzał wybornymi siłami i gra aktorów w dużej mierze decydowała o entuzjastycznym przyjęciu przedstawień przez publiczność poznańską. Do zespołu teatru krakowskiego wchodziły w owym czasie tak wybitne aktorki, jak Helena Modrzejewska [19], jak równie wtedy popularna Antonina Hoffmann, jak Aniela Aszpergerowa, Wilhelmina Bauman, Weronika Bendowa, Bronisława Wolska, a z aktorów Feliks Benda, Albert Eker, Gustaw Fiszer, Aleksander i Bolesław Ładnowscy oraz Wincenty Rapacki. Tym twórcom znakomitych kreacji z wszechstronnego i z troską o wysoki poziom sceny dobranego repertuaru Koźmiana poznaniacy zawdzięczali nie tylko na długo utrwalone przeżycia, lecz także ważkie inspiracje. Występy teatru krakowskiego zadecydowały o tym, że obudzona wcześniej dążność do założenia stałej sceny polskiej w Poznaniu zaczęła wreszcie wkraczać w stadium realizacji upragnionego celu. Wzmógł się wyraźnie zapał Poznaniaków do teatru, zwłaszcza iż coraz bardziej oczywista stawała się jego niezbędność w walce z germanizacją. Jesienią 1869 roku poznańska „Sobótka" pisała pod wymownym tytułem *O teatrze narodowym*: „Że w Warszawie, we Lwowie, a nawet w Krakowie istnieją stałe teatra polskie, gdy Poznań nań zdobyć się nie może, to jeszcze da się do pewnego stopnia usprawiedliwić", ale jeśli można było utrzymać sceny polskie w zaborze rosyjskim, i to nawet dobre, „to już wobec tych przykładów Wielkopolska stoi bez wymówki i odpowiedzi". Wkrótce okazało się, że pewne przemiany polityczne w Niemczech umożliwią Polakom w Wielkim Księstwie danie odpowiedzi, jakiej tu od dawna oczekiwano.

Stosowny moment do zorganizowania polskiego stałego teatru zawo-

dowego, pod własną dyrekcją, nadszedł — według powszechnej opinii — z chwilą uchylenia przez nową tzw. procederową ordynację dla Związku Północnoniemieckiego obowiązku uzyskiwania zgody władz na przedstawienia w języku obcym. Stało się to 26 VI 1869 roku, a po miesiącu Franciszek Rakowicz, nie tając nadarzającej się okazji wezwał w „Gazecie Toruńskiej" z 24 VII do wzniesienia budynku teatralnego w Poznaniu. Postulat od razu trafiał w sedno sprawy, uzmysławiano sobie bowiem, że przyszły teatr polski nieodzownie wymaga uniezależnienia się od rządzonego przez Niemców Teatru Miejskiego. W praktyce oznaczało to, że polski teatr powinien mieć swój budynek. Do urzeczywistnienia tego postulatu było jeszcze daleko, dalej nawet, niż to sobie z początku wyobrażano, jednak w życiu teatralnym Poznania zaszło wydarzenie przełomowe: hasło rzucone społeczeństwu w pięć lat po upadku kolejnego zrywu powstańczego rozpoczynało niewątpliwie nowy okres w dziejach teatru polskiego na tych ziemiach.

Dla realizacji zamierzeń utworzono w Poznaniu 25 XI 1869 Komisję Tymczasową, do której weszli: Teodor Jarnatowski, Władysław Kosiński, Roman Szymański, Leon Śmitkowski i Teodor Żychliński. Niebawem, bo już 1 XII, Komisja owa została przekształcona w Komitet Teatralny z Adolfem Bnińskim jako prezesem, Żychlińskim — sekretarzem i Jarnatowskim — skarbnikiem. Zadaniem Komitetu było doprowadzenie do grania przedstawień polskich w wykonaniu aktorów zawodowych i podjęcie budowy gmachu teatralnego. Nie było to możliwe bez najszerszego poparcia społeczeństwa, od razu więc zaczęto je mobilizować do działania. Należało przede wszystkim dla osiągnięcia celu zgromadzić potrzebne i to niemałe środki finansowe. Od samego początku starania te poparła prasa miejscowa, wysuwając dla przekonania opinii szereg ważnych korzyści, jakie dawałaby stała — jak ją wtedy określano — „scena narodowa". Znaczenie jej upatrywano zwłaszcza w roli pozaartystycznej, co łatwo zrozumieć na tle ówczesnych stosunków politycznych i położenia społeczeństwa w zaborze pruskim. Sztuka teatralna miała mieć w Poznaniu — czego nie tajono — charakter, by tak rzec, użytkowy, miała po prostu stać się środkiem w walce narodowej i społecznej. Mieściła się w ramach programu wielkopolskich organiczników i swymi funkcjami mogła sobie zjednać przychylność patriotycznie usposobionego widza. Wśród tych funkcji na czoło wysunęła się oczywiście obrona języka polskiego, coraz mocniej wypieranego z życia publicznego, z urzędów, sądów i ze szkół. Po wtóre obiecywano sobie po teatrze skuteczne oddziaływanie na poziom moralny społeczeństwa, a krąg widzów zakreślano od razu szeroko, skoro

szło zwłaszcza o warstwy średnie, a nawet i niższe, czyli dotychczasowych widzów przedstawień amatorskich. Sądzono przy tym, że teatr ożywi też warstwy wyższe, inteligencję i ziemiaństwo, które odciągnie od snobistycznych wojaży zagranicznych. Dla młodzieży przedstawienia na scenie polskiej były łatwo dostępną lekcją dziejów ojczystych i swojskich obyczajów, czego nie uczono w szkołach pruskich. Zakładano wreszcie, że stały teatr w Poznaniu przyniesie korzyść środowiskom na prowincji, ponieważ przewidywano, iż będzie on dawać przedstawienia również w objeździe.

Wszystko to w owym czasie miało rzeczywiście poważne znaczenie dla społeczeństwa w Wielkim Księstwie i stawiało teatr na wysuniętej pozycji jako placówkę, którą w zmaganiach z uciskiem zaborców należało otoczyć szczególną troską i szacunkiem niczym świątynię zbiorowego kultu. To nastawienie ukształtowane przez wymogi czasu i poczucie patriotycznego obowiązku wycisnęło piętno — zresztą nie tylko w Poznańskiem — na stosunku społeczeństwa do teatru, na charakterze jego niebawem podjętego działania, na stylu i tonie poruszania opinii publicznej w sprawach teatru.

## 2. Początki stałej sceny

U początków stałej sceny w Poznaniu oprócz odezw i stosownych artykułów publicystycznych, pojawiały się też w miejscowych czasopismach informacje, które naświetlały polskie tradycje teatralne. Dramatopisarz Józef Narzymski dał nawet wtedy we wspomnianej już „Sobótce" [20] opis *Dziejów sceny polskiej w Wielkopolsce*, czyli pierwszy w ogóle osobny zarys historii naszego teatru w tej części kraju. Zadbano od razu o szerszy rozgłos przedsięwzięcia poznaniaków i nawet poza kordonem prasa polska zaczęła tej sprawie poświęcać dużo uwagi. Tym sposobem zamanifestowała się owa znamienna łączność ziem rozdartej Polski znowu poprzez teatr, czego wcześniej dowodziły występy aktorów krakowskich nad Wartą. Obecnie i teatr poznański stawał się jednym z ogniw tych zdumiewających więzów.

Nieco później znaleziono w Poznaniu jeszcze jedną formę aktywizacji społeczeństwa dla sprawy teatru, mianowicie tzw. wiece teatralne. Przez cały okres niewoli stał odtąd teatr narodowy w centrum wszelkich zbiorowych akcji Polaków w zaborze pruskim. I nie tylko poprzez składki pieniężne wyrażano swój stosunek do własnej sceny, której utrzymanie uważano za miernik postawy patriotycznej i wyraz oporu wobec germanizacji.

U schyłku roku 1869 myśl budowy teatru oblekła się jeszcze zresztą nie definitywnie w kształty organizacyjne. Był to ważny krok naprzód, ale musiało upłynąć kilka lat, nim doprowadziło się w końcu do wzniesienia własnego gmachu. Jednakże działalność polskiej sceny rozpoczęła się wcześniej, ponieważ w rozpędzie podjętej inicjatywy nie czekano, aż stanie budynek. Jako organizatorów przedstawień udało się pozyskać — zapewne nie bez udziału przybyłego nad Wartę Władysława Bełzy — dwóch ludzi spoza Księstwa. Byli to Miłosz Stengel, kierownik zespołu objazdowego w Galicji, i Lech Nowakowski, aktor sceny krakowskiej, znany widzom poznańskim z występów teatru Koźmiana. Obaj oni 18 XII 1869 podjęli się prowadzenia teatru w Poznaniu i to bez żadnego wsparcia finansowego, gdyż ledwie powstały Komitet Teatralny nie zdołał jeszcze zebrać pieniędzy. Uzyskawszy teraz łatwiej zgodę Naczelnego Prezydium, ustalili z dyrektorem teatru niemieckiego Friedrichem Schwermerem, iż przez 4 dni w tygodniu będą dawać polskie przedstawienia — w Teatrze Miej-

152. Afisz prapremiery utworu Fredry i pierwszej inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza w Teatrze Polskim w Poznaniu, 21 lipca 1870

153. Stanisław Dobrzański, dyrektor teatru poznańskiego w sezonie 1871/72

skim i Letnim na przemian. Z początkiem r. 1870 zatem Stengel i Nowakowski otworzyli pierwszy sezon stałego teatru w Poznaniu. Zaczęli w dziejach polskiej sceny nad Wartą tę epokę, która — z jedną tylko krótką przerwą — trwać będzie do r. 1918, do czasu odzyskania przez Polskę niepodległości.

Pod koniec XIX stulecia zamknie się działalność teatru poznańskiego w 26 sezonach, pod rządami 10 kolejnych dyrektorów. Tak oto w najprostszym zestawieniu można ująć ich udział w życiu teatralnym Poznania owych czasów:

| | | Sezony i ich liczba |
|---|---|---|
| 1870 | Miłosz Stengel i Lech Nowakowski | 1 (1) |
| 1870/71 | Lech Nowakowski | 2 (1) |
| 1871/72 | Stanisław Dobrzański | 3 (1) |
| 1872/73 | Zygmunt Sarnecki | 4 (1) |
| 1873/74 | Zygmunt Jaraczewski | 5 (1) |

W latach 1874 - 1875 nie było stałego teatru z braku sali, którą teatr polski uzyskał dopiero we własnym gmachu.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1875/76 - 1876/77 | Karol Doroszyński i Władysław Terenkoczy | 6 - 7 | (2) |
| 1877/78 - 1880/81 | Karol Doroszyński . . . . . | 8 - 11 | (4) |
| 1881/82 | Łucjan Kościelecki . . . . . | 12 | (1) |
| 1882/83 | Aleksander Podwyszyński . . . . . | 13 | (1) |
| 1883/84 - 1895/96 | Franciszek Dobrowolski . . . . | 14 - 26 | (13) |

Historycznym dniem był dla polskiego teatru w Poznaniu czwartek 13 stycznia 1870 roku. Jak to coraz wyraźniej wchodziło w zwyczaj, aktorzy Stengla i Nowakowskiego otworzyli i tutaj pierwszy sezon stałego teatru sztuką, która urosła już do symbolu narodowej kultury i tradycji — *Zemstą* Fredry. Okolicznościowy prolog poetycki Władysława Bełzy wygłosił sam autor przed popiersiami Bogusławskiego (Poznaniaka!) i Kraszewskiego, który — sam niegdyś kierownik teatru — mocno zabiegał o polską scenę w Poznaniu. Wiersz w charakterystycznym stylu określał ją jako „nową świątynię przymierza" i nawoływał:

> Niech ta świątynia nie szału przybytkiem,
> Lecz gwiazdą będzie, co ma błędnych wieść.

Wedle wiersza teatr miał strzec ojczystej mowy i „rodzinnych pamiątek", przypominanych przez wystawiane sztuki. Widzowie znajdą w nich wzory „pracy, cierpienia i życia". W końcu nawiązując do aktualnych starań Komitetu Teatralnego inauguracyjny wiersz wyrażał przekonanie, że:

> Tylko narodu podparci ramieniem
> Pochodnię światła będziem z wiarą nieść!

Krótki pierwszy sezon skończył się 30 lipca; na czele teatru stał już wtedy sam Nowakowski, albowiem Stengel opuścił go w połowie maja po powrocie z dwutygodniowych występów gościnnych w Gnieźnie (1 - 15 V).

W pierwszym zespole aktorskim znalazło się około 40 osób, z czego 2/3 stanowili zawodowi aktorzy. W gronie aktorek były m.in. Aniela Aszpergerowa, Maria Doroszyńska, Teofila Nowakowska, a wśród aktorów — Stanisław Dobrzański, Karol Doroszyński, Jan Kanty Galasiewicz, Ignacy Kaliciński, Emilian Konarski, Edward Tkaczopolski, Edward Wolski i Marceli Zboiński. Na trzy gościnne występy udało się nowej scenie pozyskać Józefa Rychtera (21 - 26 V), który pokazał się Poznaniakom jako odtwórca ról Fredrowskich: Łatki w *Dożywociu* i Cześnika w *Zemście*. Zwyczajem innych teatrów zawodowych już w pierwszym sezonie dyrekcja zgodziła się na benefisy; mieli je Dobrzański, Kaliciński, Konarski i Tkaczopolski. Do końca sezonu dano blisko 80 przedstawień.

154. Aleksander Podwyszyński, aktor poznański od r. 1871, dyrektor Teatru Polskiego w sezonie 1882/83

Repertuar „organizującej się stałej sceny poznańskiej" — jak ją określał afisz — składał się w połowie ze sztuk polskich, w połowie z obcych. Przeważały komedie w różnych odmianach, poważnych utworów grano niewiele, m.in. *Karpackich górali* Korzeniowskiego, dwa dramaty Słowackiego: *Mazepę* i *Niepoprawnych*, tj. *Fantazego*, a także dwa dramaty Schillera: *Zbójców* oraz *Intrygę i miłość*. W doborze sztuk można się dopatrywać ech repertuaru krakowskiego, choć początkujący teatr potrafił się zdobyć na wyróżniającą go decyzję artystyczną: 21 lipca 1870 r. wystawił „ustępy" z „poematu" Mickiewicza *Dziady*, w układzie Nowakowskiego, w wykonaniu Nowakowskiej i Kalicińskiego, dodając „obrazy z żywych osób": *Sen więźnia* i *Poświęcenie się Tomasza Zana!* Ten sam wieczór przyniósł jeszcze jedną rewelację: prapremierę utworu Fredry, obrazu dramatycznego w jednej odsłonie pt. *Obrona Olsztyna* [21].

Rodzimy dramat, zwłaszcza komedię obyczajową i historyczną, czerpał nowy teatr z twórczości dawnych i znanych autorów, jak Dmuszewski (*Barbara Zapolska*, *Szkoda wąsów*), Fredro (oprócz wspomnianych komedii *Pan Jowialski*), Kraszewski (*Miód kasztelański*, *Równy wojewodzie*),

155. Teofila Nowakowska. Recytowała wiersz Bełzy na otwarcie stałej sceny

Chęciński (*Cicha woda brzegi rwie*), S. Bogusławski (*Opieka wojskowa*), Małecki (*Grochowy wieniec*). Najwięcej grano utworów Korzeniowskiego: *Dziewczynę i damę*, *Majstra i czeladnika*, *Okrężne*, *Starego kawalera*, *Starego męża*, *Wojnę z kobietą* i *Złote kajdany*; stanowiło to zapowiedź przyszłego powodzenia tego autora również na scenie poznańskiej. Z nowszego dramatopisarstwa pokazano kilka komedii Fredry-syna — *Piosnkę wujaszka*, *Posażną jedynaczkę*, *Przed śniadaniem*, fraszkę sceniczną Stanisława Dobrzańskiego *Tajemnica* i kilka dramatów Leopolda Starzeńskiego, znanego z repertuaru krakowskiego: *Syna Bohdana*, *Legat hetmana* i *Starostę wieluńskiego*. Wśród nowych autorów znaleźli się też Walery Łoziński (*Wspomnienie o księciu Józefie*) i Stanisław Pilat (*Zofia Morsztynówna*), obaj ze Lwowa, z którym teatr poznański w swych początkach silniej

156. Aniela Aszpergerowa, aktorka pierwszego sezonu stałej sceny poznańskiej

się związał. Przedstawiono również utwór miejscowej autorki, mianowicie Pauliny Wilkońskiej: komedię pt. *Posądzenia*. Pojawiały się także na afiszach sztuki z zakresu coraz liczniej reprezentowanego dramatu ludowego, jak *Berek zapieczętowany* Ładnowskiego i *Łobzowianie* Anczyca, *Werbel domowy* Gregorowicza, *Chłop* Szajerowicza, *Szwaczka warszawska* Wieniarskiego i *Zagroda Sobkowa* Błotnickiego.

Z dramaturgii obcej najczęściej wystawiano Scribe'a i popularne melodramaty. Odegrano też dwie komedie Sardou: *Motylomanię* i *Naszych najserdeczniejszych*, dwa dramaty Dumasa oraz adaptację sceniczną *Dzwonnika z Notre Dame* Wiktora Hugo. Realistycznych komedii Augiera, które wystawiał już Koźmian, nie pokazywano jednak poznaniakom.

Tak zaczął kształtować swój repertuar trzeci już stały teatr w Pozna- 

niu [22]. Jeszcze w połowie r. 1870 stanął on wobec pierwszych trudności: kasa teatralna wykazała niedobory; wpływami z biletów nie można było opędzić wydatków. Miejsca w lożach kosztowały od 1 do 5 talarów, jedynie w lożach balkonu drugiego piętra były tańsze, po 12 i pół srebrnych groszy. Za krzesło na parterze płaciło się 20 groszy, miejsca stojące na parterze, amfiteatrze i galerii kosztowały od 2 i pół do 7 i pół groszy. Uczniów wpuszczano na stojący parter za 5 groszy; wprowadzono też abonamenty. Słabe zyski zaczęły budzić obawę, że bez subwencji nie da się zespołu utrzymać i teatr będzie skazany na byt „na pół stały, na pół wędrowny".

Współdyrektor Stengel, zostawiając Nowakowskiego, zabrał kilkoro aktorów do swego nowego zespołu. Jego inicjatywa zorganizowania wędrownego teatru dla prowincji, w oparciu o świeżo utworzoną scenę stałą w Poznaniu, powiodła się. Zespół, objeżdżający oprócz Księstwa także Pomorze, przetrwał do 4 XI 1872 roku [23]. Stengel dobrze czuł się w mniejszych miejscowościach, a jego aktorzy niewątpliwie budzili ducha narodowego wśród mieszkańców prowincji. Początkowo dawał przedstawienia w Gnieźnie, potem kolejno w Trzemesznie, Wągrowcu, Chełmnie, Toruniu (od 21 VII po miesięcznym zawieszeniu występów), w Inowrocławiu, ponownie w Trzemesznie i Gnieźnie, dalej w Śremie (25 spektakli jesienią i zimą 1870), Gostyniu, Pleszewie (50 sztuk odegranych od stycznia do marca 1871), Ostrowie, Wrześni i znów w Inowrocławiu, Bydgoszczy i Toruniu.

Stamtąd podążył z powrotem do Poznania z zamiarem objęcia, jak poprzednio, dyrekcji teatru stałego. Starania te okazały się bezowocne, upadły też rychło dalsze występy aktorów Stengla. Zabrakło mu umiejętności realizowania popularnego dramatu, którym by przyciągał widzów. Wystawiał sztuki bądź już ograne, bądź też tłumaczone, choć przyznać trzeba, że starał się upodobania teatralne prowincjonalnej widowni wznieść na wyższy poziom. Dał więc *Mazepę* (Brodnica 15 XI 1871), *Jawnutę* Moniuszki, pięć komedii Fredry, osiem Korzeniowskiego, a także nowości, jak *Polowanie na męża* Bałuckiego i komedię Bełzy na modny temat pt. *Emancypantka*. Byt zespołu na prowincji planował oprzeć o Kółka Przyjaciół Sceny Narodowej, które mogłyby powstać na gruncie rozwiniętego już w Wielkopolsce przez ruch amatorski zamiłowania do teatru. Zastanawia dzisiaj, jak wielkie ożywienie w sprawach teatralnych powstało w promieniach działalności jeszcze nie okrzepłej sceny poznańskiej. Warto zaznaczyć, że te wczesne prowincjonalne tournées grupki jej aktorów w niełatwych przecież warunkach stanowiły zalążek akcji, która na-

brała później szerszego rozmachu i stała się charakterystyczna dla programu działania teatru zawodowego w zaborze pruskim.

Tymczasem w Poznaniu Nowakowski objął teatr na drugi już sezon [24] w sytuacji korzystniejszej. Wynikło to stąd, że obecnie dawał przedstawienia z ramienia Komitetu Teatralnego, który wziął zespół pod swą opiekę. Jak wiemy, Komitet zajmował się głównie budową nowego gmachu teatralnego, teraz jednak sam ugodził się z nowym dyrektorem sceny niemieckiej Carlem Schäferem i wypłacał odtąd aktorom tak potrzebną subwencję. Z wolna Komitet osiągał też pierwszy ze swych głównych celów, a wydana 11 VI 1870 ustawa, zwalniająca towarzystwa akcyjne od koncesji rządowej, ułatwiła mu zadanie, gdy 22 IV 1871 przekształcił się w Spółkę Akcyjną. Do wspierania teatru Komitet energicznie wciągał całe społeczeństwo Wielkopolski, a także z innych zaborów. Pieniądze były niezbędne przede wszystkim na budowę gmachu. Do zabiegów Komitetu żywo włączyła się miejscowa prasa — „Dziennik Poznański", a także świeżo powstały „Tygodnik Wielkopolski". Stale stwarzano wokół teatru atmosferę szczególnego zainteresowania, nalegając na publiczność, aby pamiętała też o teatrze z obowiązku patriotycznego, aby nie ustawało zrozumienie potrzeby własnej sceny narodowej i aby zapełniała się widownia na polskich przedstawieniach. Zdecydowanie ganiono zatem wszelką opieszałość czy to w działalności samego Komitetu, czy to w ofiarności i dowodach przywiązania społeczeństwa do polskiej sceny. W kręgu tej propagandy i nacisku na opinię powstały w Poznaniu w r. 1871 pierwsze publikacje specjalnie poświęcone teatrowi: *Goplana* Bełzy (widomy dowód inspiracji znanego ze sceny Słowackiego) i dający oprócz rysu historycznego pierwsze podsumowanie dotychczasowych starań i osiągnięć *Rocznik sceny polskiej w W. Ks. Poznańskim i Prusach Zachodnich* W. Koryzny (R. Fijałkowskiego).

Linię repertuaru w drugim sezonie Nowakowski wytyczył już w roku poprzednim, lecz starał się nowymi sztukami przyciągnąć widzów oraz zadowolić krytyków młodej sceny. Nalegano, aby dawać więcej sztuk polskich niż obcych, aby na scenie przeważały utwory poważne. Nowakowski próbował te wymagania, stale podtrzymywane wobec groźby germanizacji, godzić ze zwykłymi potrzebami egzystencji teatru. Grał zatem i klasyków: Szekspira (*Kupiec z Wenecji*), Calderona (*Lekarz swojego honoru*), Moliera (*Skąpiec*), Schillera (*Zbójcy*), nie zapomniał o Słowackim (*Maria Stuart* i *Mazepa*), zachował w repertuarze Fredrę (*Damy i huzary, Zrzędność i przekora*). Starał się pogłębić znajomość widzów z Korzeniowskim aż czterema nowymi pozycjami: *Mnichem, Dymitrem i Marią, Podróżomanią*

i *Figlami wiarusa*. Wśród aktorów znalazł tłumaczy — Dobrzańskiego i Konarskiego — dostarczających obcych sztuk „dla sceny tutejszej", przekładów dokonywała też Wilkońska. Ale poza tym rzeczy świeżych wprowadził niewiele: komedyjkę Koziebrodzkiego *Po ślubie, Podejrzaną osobę* Dobrzańskiego [25] i dopiero pod koniec sezonu dwie pozycje rodzimego dramatu społecznego: *Febris aurea* Sarneckiego (10 VI) i *Epidemię* Narzymskiego (13 VI 1871).

Aby pełnić postulowane przez krytykę polityczne zadania teatru, Nowakowski dawał częste premiery widowisk historycznych w rodzaju „anegdot dramatycznych" Kraszewskiego *Panie Kochanku* lub *Radziwiłła w gościnie* [26]; wystawił więc *Halszkę z Ostroga* Szujskiego, *Marię Leszczyńską* (przekład z francuskiego), *Reja z Nagłowic* Majeranowskiego, *Wyrok Jana Kazimierza* Syrokomli, *Żółkiewskiego pod Cecorą* Humnickiego i *Zgon Czarnieckiego* Odyńca, dany 14 I 1871 „w rocznicę otwarcia stałej sceny w Poznaniu". Motywów napoleońskich wzruszających widzów (w dobie wojny Prus z Francją!) dostarczyło kilka sztuk tłumaczonych, np. *Było to pod Wagram, Napoleończyk*. Umiał też Nowakowski działać na wyobraźnię „żywymi obrazami" o tematyce historycznej, jak np. *Pochód na Sybir* lub *Znalezienie zwłok królowej Wandy* (20 II 1871). Z repertuaru obcego pozostali na scenie poznańskiej Sardou (*Czarne diabły, Samoluby, Ojczyzna*) i Scribe (*Dziesięć lat życia kobiety, Oskar* i *Szklanka wody*). Znowu pojawił się Augier (*Lwy i lwice*) obok *Frou-Frou* Meilhaca-Halévy'ego. Jeden raz odegrano też ponownie *Rewizora* Gogola [27]. Część swego repertuaru pokazał Nowakowski mniej wyrobionej teatralnie publiczności w Gnieźnie w czasie dorocznego jarmarku, na przełomie kwietnia i maja 1871 r. Latem wywiózł aktorów na występy do Kalisza (16 VI - 10 IX) i tym sposobem nowy teatr poznański po raz pierwszy wziął udział w życiu teatralnym innego zaboru. Ale Nowakowski już nie powrócił stamtąd do Poznania, gdzie mu się finansowo nie wiodło.

Na sytuacji teatru odbijało się zarówno kłopotliwe, bo niepewne położenie materialne, jak i wzmożenie akcji germanizacyjnej po podjęciu przez Niemców „kulturkampfu". Usilnie zabiegano o podtrzymanie istnienia sceny polskiej, z każdym następnym sezonem wydawało się ono jednak bardziej zagrożone. Całą nadzieję pokładano we własnym budynku, tym bardziej że niebawem stało się wiadome, iż podupadający gmach przy placu Wilhelmowskim będzie w niedalekiej przyszłości zburzony. Spodziewano się, że posiadanie własnej siedziby uwolni od wysokiej dzierżawy płaconej Niemcom i da możliwość staranniejszego opracowywania spek-
 takli, skoro np. grać się będzie już we własnych, a nie pożyczonych tan-

157. Afisz przedstawienia w drugim sezonie działalności Teatru Polskiego w Poznaniu

detnych dekoracjach niemieckich. Na szczęście wiosną 1873 roku nadeszła chwila położenia kamienia węgielnego pod nowy budynek teatralny.

Widomym świadectwem borykania się z trudnym losem były ciągłe zmiany na stanowisku dyrektora teatru. Po odejściu Nowakowskiego przez następne trzy sezony obejmował je każdego roku kto inny. Najpierw powierzyła je spółka zadomowionemu w Poznaniu aktorowi i autorowi dramatycznemu Stanisławowi Dobrzańskiemu, następnie innemu dramatopisarzowi — Zygmuntowi Sarneckiemu, a wreszcie — właścicielowi ziemskiemu Zygmuntowi Jaraczewskiemu, który lubił teatr, a przede wszystkim... miał pieniądze. Rzecz jasna, iż częste zmiany kierowników sceny nie przyczyniały się do jej stabilizacji w czasach nader uciążliwych dla społeczeństwa. Z dyrektorami odchodzili nie tylko aktorzy, ale tracono też wyposażenie — garderobę i zasoby biblioteki teatralnej. Ze strony widowni

teatr także nie otrzymywał dostatecznego wsparcia. Tutejszej publiczności wciąż jeszcze nie dostawało głębszej kultury teatralnej, stąd powodzenie lekkiego i błahego repertuaru, tzw. niedzielnego.

Pełniejszy obraz położenia teatru poznańskiego w początkowym stadium jego rozwoju ukaże się nam wówczas, gdy przypomnimy sobie, że działał on zawsze pod naciskiem orientacji polityczno-ideowych, jakie rządziły społeczeństwem. Nie można zapominać, iż stały teatr w Poznaniu powstał z inicjatywy grona ludzi, którzy już wcześniej działali dla sprawy narodowej. W większości byli to przecież dawni powstańcy i spiskowcy, a zatem znajdowało się też w tym gronie kilku dawnych więźniów politycznych. Od samego początku teatr pozostawał w rękach narodowych liberałów, którzy głosili hasła klasowego solidaryzmu i liczyli na poparcie rozwijającego się w Wielkopolsce mieszczaństwa, w którym widzieli zwłaszcza finansowego sprzymierzeńca. Ponieważ wiązali się też z ziemiaństwem, łatwo narażali się na konflikty z różnymi ośrodkami opinii, przede wszystkim na ataki ultramontanów na łamach założonego w r. 1872 „Kuriera Poznańskiego" i „Warty". Po tej stronie okazywano przesadną wrażliwość na moralny aspekt widowisk, często lekceważących etyczne hasła silnego w Poznaniu katolicyzmu, również silnie nękanego przez ucisk pruski. W tych też kręgach nierzadko podnosiły się głosy, że teatr jest albo zbytkiem w ciężkich czasach, albo źródłem cynizmu i zepsucia. Nic zatem dziwnego, że u dużej części krytyki i publiczności, hołdującej szlacheckiemu tradycjonalizmowi, aprobatę zyskiwały np. sztuki historyczne, a potępienie — utwory nowego realizmu, dające niekiedy jaskrawy obraz życia i walki sił społecznych. Tak więc poznański teatr i jego repertuar ulegał wpływom ścierających się poglądów.

Krótki sezon pod kierunkiem Dobrzańskiego (30 IX 1871 - 23 III 1872) wyróżnił się doborem sztuk, wynosząc teatr poznański na wyższy poziom. Dyrektor usiłował przeszczepić na poznańską scenę program Koźmiana i zdecydowanie unarodowić repertuar, opierając go o wybitny dramat rodzimy — od komedii stanisławowskiej i jej kontynuacji po dramat romantyczny. Szedł w tym zresztą za wskazówkami krytyki, np. Józefa Narzymskiego, który u początku nowego sezonu w drukowanych w „Tygodniku Wielkopolskim" [28] rozważaniach radził mu stworzyć coś w rodzaju repertuaru „żelaznego":

> Po tej czci geniuszowi oddanej, po odbyciu tej wędrówki na szczyt Olimpu dramatycznego, którą każda wykształcona publiczność parę razy do roku orzeźwić się powinna, staje zaraz inny obowiązek. Należy i naszym arcydziełom nie pozwolić w kurzu leżeć, należy wiązać tradycję dramatyczną. Jest np. kilka sztuk Fredrow-

skich, jeden lub dwa utwory Korzeniowskiego, które należy w każdym sezonie powtarzać, bo one zawsze świeżymi zostaną, bo one są wzorem, są tym, co dla Francuzów Molière. Obok tego nie zaszkodziłoby sięgnąć i głębiej, poprosić o pomoc Krasickiego, Zabłockiego, nawet Bohomolca. Nie nadużywać tych prób rodzącej się sztuki, ale je z wolna pokazywać, bo są w nich rzeczy cenne.

Dobrzański wysnuł wnioski z mądrej rady krytyka. Otworzył sezon 30 IX *Ślubami panieńskimi*, a po nich nastąpiły dwie inne komedie Fredrowskie: 1 X *Zrzędność i przekora* oraz 20 XI *Pan Geldhab*; dnia 25 XI wystawił *Fircyka w zalotach* Zabłockiego, 10 I 1872 dał premierę *Beatryks Cenci* Słowackiego. Dwukrotnie jeszcze powracał do Fredry: 26 XII 1871 pokazał poznaniakom *Nikt mnie nie zna*, a 1 I 1872 *Gwałtu, co się dzieje*. By zaś w pełni zrealizować swą koncepcję, sięgnął po Mickiewicza: 10 III 1872 odbyła się poznańska premiera *Konfederatów barskich*, właśnie niedawno wystawionych w Krakowie przez Koźmiana. Nad Wartą odegrano na razie tylko fragment tego dramatu, w ramach spektaklu na benefis Aleksandra Podwyszyńskiego, który grał Księdza Marka. To nawiązanie do tradycji objęło też utwory Kamińskiego (*Krakowiacy i Górale*, *Skalmierzanki*), Skarbka (*Z siedmiu najbrzydsza*, *Zosia Przybylanka*) i Stanisława Bogusławskiego (*Złoty młodzieniec*).

Do sztuk rodzimych dodał Dobrzański obcą klasykę: Szekspira (*Otello*, *Hamlet*, *Romeo i Julia*), Schillera (*Don Carlos*, *Wilhelm Tell*, *Intryga i miłość*), Beaumarchais'go (*Wesele Figara* w dawnym przekładzie Zabłockiego), Wiktora Hugo (*Angelo, tyran Padwy*, *Maria Tudor*). I u Dobrzańskiego dominowały komedie — bo to w ówczesnym teatrze była rzecz zwykła — polskie: Fredry-syna, Chęcińskiego, Bełcikowskiego, Koziebrodzkiego, stale niezwykle popularnego Korzeniowskiego (m.in. *Majątek albo imię*, *Wąsy i peruka*) i coraz głośniejszego Bałuckiego (*Pracowici próżniacy*, *Radcy pana radcy*) — jak również obce: Scribe'a, Sandeau, Sardou i Barrière'a (*Ludzie nerwowi*, tłumaczenie W. Ordona „dla sceny poznańskiej") i Augiera (*Filiberta*), a także Nestroya (*Chcę sobie pohulać*, *Gałganduch*) i Raimunda (sławny niegdyś melodramat *Chłop milionowy*).

Zgodnie z ustaloną już praktyką Dobrzański zwrócił uwagę na dramat ludowy (*Błażek opętany*, *Chłopi arystokraci*, *Łobzowianie* Anczyca, *Stefan z Pokucia* Ładnowskiego) oraz nadal wystawiał dramaty o tematyce historyczno-narodowej (*Dwaj Radziwiłłowie* Adama Bełcikowskiego, *Anna Oświęcimówna* Bołoz-Antoniewicza, *List żelazny* Małeckiego, *Ostatnie chwile Kopernika* Szymanowskiego, *Pan prezydent miasta Krakowa w kłopotach* Narzymskiego), do których sprawiał nowe kosztowne kostiumy. Dawał też widowiska muzyczne, m.in. operetki Suppégo czy *Córkę pułku*

158. Kazimierz Królikowski, aktor i reżyser teatru poznańskiego w latach 1871 - 1896

Donizettiego. Z poważniejszych nowości pokazano zaraz na początku sezonu dramaty Lubowskiego (*Żyd* 21 X 1871) i Narzymskiego (*Niekomiczna komedia* 25 X). Prócz Słowackiego doczekał się też prapremiery August Wilkoński, którego komedia *Emancypacja Sabiny ze stanowiska absolutnego* została wystawiona 7 I 1872.

Za dyrekcji Dobrzańskiego zespół aktorski w przeważającej części był ten sam, co w poprzednich sezonach, ale zjawiło się też kilku nowych artystów. Przybyli do Poznania tacy aktorzy, jak Józefa i Władysław Wolańscy, Adolf Walewski, Edgar Roger, Leon Leonowicz (Stępowski), Kazimierz Królikowski i Aleksander Podwyszyński. Niektórzy z nich zapisali się nawet poważniej w dziejach poznańskiej sceny.

Kiedy po jednym sezonie dyrekcji Dobrzański opuścił Poznań, zjechał tu jeszcze raz teatr krakowski, prowadzony przez Koźmiana. Jego gościnne występy od 6 VI do 21 VII 1872 zamykają serię długoletnich odwiedzin przodującego zespołu u poznańskiej publiczności, tak ważnych dla

tutejszej kultury teatralnej. Wtedy już inaczej patrzało się na dobór przywiezionych sztuk, gdyż Dobrzański umiał przynajmniej pod tym względem doprowadzić scenę poznańską do osiągnięć podobnych jak w Krakowie. Pozostawała jedynie do oceny różnica wykonania aktorskiego i odmienność inscenizacji. Koźmian w ciągu 30 wieczorów pokazał 38 sztuk z rodzimej i obcej klasyki. Zaczął pełną inscenizacją *Konfederatów barskich* Mickiewicza, dał swą wersję *Beatryks Cenci* Słowackiego i *Wesela Figara* Beaumarchais'go. Również niektóre inne utwory znane tu były z własnych przedstawień, co uświadamiało widzom, że Poznań nie pozostaje zbytnio w tyle za innymi ośrodkami teatralnymi. Koźmian odegrał według swojej koncepcji *Spazmy modne* Bogusławskiego, *Sen nocy letniej* i *Otella* Szek-

159. Władysław Terenkoczy, jeden z dyrektorów teatru poznańskiego w latach 1875 - 1877

W teatrze miejskim.

Benefis I. Cezara i A. Podwyszyńskiego.

W Środę dnia 10. Stycznia 1872.

Po raz pierwszy.

Beatrix Cenci

OSOBY:

Ceny miejsc w teatrze miejskim:

Początek punktualnie o godzinie 7.

160. Afisz poznańskiej prapremiery dramatu Słowackiego, 10 stycznia 1872

spira, *Lekarza mimo woli* i *Skąpca* Moliera oraz *Zbójców* Schillera. Oglądano też nowszą komedię francuską (Dumasa-syna, Feuilleta i Sardou) oraz po dwie pozycje mistrzów operetki: Suppégo i Offenbacha; wszystkich ich zadomowili już w Poznaniu pierwsi dyrektorzy stałego teatru. Ale spektakle krakowskie miały wyborną obsadę. Grał m.in. Bolesław Leszczyński, w zespole dostrzegano dawnych znajomych, np. Rychtera, Zboińskiego, czy też poznawano aktorów, którzy później zwiążą się ze sceną poznańską, jak Wilhelmina Bauman, Julia Kwiatyńska, Władysław Terenkoczy. Samego Koźmiana namawiano, aby objął dyrekcję w Poznaniu, lecz odmówił. Ograniczył się do pokazania swego zespołu i dał szkołę krytyki teatralnej, opartej o własne poglądy na społeczne i artystyczne zadania teatru. Widać uznał, że teatr nad Wartą pójdzie dalej o własnych siłach.

Ambitny repertuar tego sezonu nie dał przykładu Sarneckiemu, który prowadząc teatr od 2 X 1872 do 15 VI 1873 nie wykazał już tej, co poprzednik, umiejętności i powagi w doborze sztuk. Oczywiście wprowadzał nowości: komedie (Wielkopolan: Kościelskiego i Kaplińskiego; *Poświęcenia* Narzymskiego 9 X 1872, *Złote runo* Mellerowej 12 X, *Króla Don Juana* Bełcikowskiego 19 X i — jako prapremierę — jego *Protegujących i protegowanych* 15 IV 1873), a także dramaty, wśród nich własne (*Kalekich* 16 XI 1872 i *Nad ranem* 12 III 1873) oraz Szymanowskiego (*Salomon* 26 III) i Sabowskiego (*Samobójca* 14 IV 1873). Przeważały jednak sztuki obce, przede wszystkim komedie (Bénédixa, Bayarda, Bertona, Dumanoira, Labiche'a, Rosena i innych), chociaż wchodziły też na afisz dramaty (Mosenthala *Deborah* Galattiego *Joanna* oraz utwory Barrière'a i innych). Dla dawniejszej twórczości rodzimej Sarnecki nie miał tyle uznania, co Dobrzański: odegrał pięć komedii Fredry (w tym *Cudzoziemczyznę*), dwie tragedie Słowackiego (*Maria Stuart* i *Mazepa*), wygrzebał starą komedyjkę Godebskiego *Miłostki ułańskie*, dawał też sztuki Kamińskiego (*Zabobon*), S. Bogusławskiego, Chęcińskiego [29], Ładnowskiego i Starzeńskiego. Z obcej klasyki został wystawiony jedynie *Cyrulik sewilski* Beaumarchais'go i *Zbójcy* Schillera. Tłumaczy — Karola Chłapowskiego (męża Modrzejewskiej) i Stanisława Sczanieckiego — znajdował Sarnecki w kręgu swego teatru. Umiał przyciągać publiczność lżejszym repertuarem, osiągał też duże powodzenie inscenizacjami utworów operowych Moniuszki: premierami *Halki* (8 III) i *Flisa* (14 VI 1873).

To ostatnie przedstawienie odbyło się już w wielkiej sali Bazaru, dokąd zespół przeniósł się po zamknięciu starego Teatru Miejskiego. Ponieważ coraz bardziej popadał on w ruinę, korzystano często w ciągu całego tego sezonu ze sceny Teatru Hildebrandta w ogrodzie przy Królewskiej. W takich warunkach trudno było prowadzić teatr, zwłaszcza iż Sarnecki obserwował u widzów poznańskich „odrętwienie moralne, brak zupełny owego delikatnego zmysłu chwytania już to dowcipnych, już to psychologicznie rozmyślonych odcieni w utworze poety lub w grze artystów" [30]. Także wyprawa do Gniezna (27 - 28 IV) ze spektaklami *Mazepy*, jednej krotochwili i jednej operetki przyniosła teatrowi mierny zysk. Na lato udał się więc Sarnecki poza kordon, jak poprzednicy, do Kalisza, by bawić tamtejszych widzów farsą i komedią francuską, ale również *Poskromieniem złośnicy* Szekspira (3 VIII) i *Śniadaniem u marszałka* Turgieniewa.

Powodzenie *Halki* sprawiło, że w teatrze poznańskim zwiększyło się zainteresowanie repertuarem muzycznym, zwłaszcza iż na scenie niemieckiej, w tym względzie konkurencyjnej, ten rodzaj sztuk od dawna zajmo-

wał dużo miejsca. Wprawdzie od samego początku muzyka miała dostęp do teatru poznańskiego (orkiestra grywała w przerwach, występowali śpiewacy), w czym najbardziej zasłużyli się dyrygenci i kompozytorzy: Bolesław Dembiński, Michał Hertz i Henryk Jarecki, lecz dopiero za dyrekcji ziemianina Jaraczewskiego dramat muzyczny, tj. opera i operetka, prawdziwie się rozwinęły. W pewnej mierze tkwił w tym symptom kryzysu wciąż młodej sceny. Ponieważ Sarnecki uwiózł przeszło połowę zespołu, konieczne było skompletowanie nowego. Jaraczewski ze swymi pieniędzmi mógł liczyć na zebranie dobrych sił, lecz nie szczególnie mu się to powiodło. Nie udało się też nakłonić do objęcia reżyserii Chęcińskiego, który był już w podeszłym wieku. W sezonie Jaraczewskiego, otwartym *Halką* 8 X 1873, zamkniętym *Balladyną* 17 V 1874, reżyserowali więc aktorzy: najczęściej Seweryn Zamojski, rzadziej Józef Cybulski, wyjątkowo Teodor Werner. Ale najczynniejszy był w tym zakresie Stefan Krzyszkowski, dyrektor opery. Bo też oprócz dzieł Moniuszki wystawiano wówczas utwory kompozytorów obcych: Webera (*Precjoza*), Donizettiego (*Faworyta*), Halévy'ego (*Żydówka*) i Verdiego (*Rigoletto* i *Violetta*). Inscenizacje operowe były kosztowne, wzrosły zatem ceny biletów. Płacono obecnie od 3 srebrnych groszy do 7 talarów 15 groszy za miejsce w lożach parterowych i pierwszego piętra, zniżki mieli członkowie Towarzystwa Przemysłowego; abonament na 25 przedstawień w czteroosobowych lożach drugiego piętra kosztował 80 talarów. Mimo to sezon znów przyniósł straty.

Wynikło to przede wszystkim z faktu, że teatr powtarzał utwory znane, dość już nawet w krótkim czasie istnienia sceny ograne. Nie zdobył się na ilość nowości potrzebną dla dobrej kasy, bo tej nie mogły zrobić przestarzałe już *Domy polskie XVII wieku* Majeranowskiego ani też *Listopad* Kamińskiego. Ciekawsze premiery sezonu Jaraczewskiego to komedie Blizińskiego (*Marcowy kawaler* 11 X 1873, *Przezorna mama* 28 II 1874) i Bałuckiego (*Emancypowane* 6 XI 1873, *Polowanie na męża* 18 IV). Odegrano też po raz pierwszy (17 XI 1873) *Kosę i kamień* Kraszewskiego, stale protegującego teatr, *Bezinteresownych* Sarneckiego (10 I), *Obce żywioły* J. A. Fredry (30 I) i *Żart królewicza* Starzeńskiego (11 III 1874). Komedię obcą reprezentował *Akrobata* Feuilleta (28 II 1874), zresztą przeważały sztuki w rodzaju *Broni niewieściej*, *Figli siostrzenicy*, *Żon płaczących*, *Przebudzenia się lwa* czy jednoaktówki *Takie one wszystkie*.

Niepowodzenie teatru zostało przypieczętowane zamknięciem przez władze w maju 1874 roku starego budynku przy placu Wilhelma. Jego stan techniczny, postępująca ruina, zahamowały rozwój stałej polskiej sceny w Poznaniu: przerwała swą działalność na cały rok, ponieważ gmach

dla niej był jeszcze w budowie. Rozproszyli się aktorzy, a część z nich stworzyła zespół objazdowy i pod kierunkiem Zamojskiego wyjechała, jak to czynili poprzednicy, do Królestwa. Tam poznańscy rozbitkowie występowali przez pewien czas w Kaliszu (24 V - 2 VII), Sieradzu (1 - 26 VII), Łodzi i Wieluniu (1 VIII - 6 X) i znów w Sieradzu (8 - 16 X 1874). Nic dziwnego, iż pisało się wtedy, że teatr poznański „zaledwie może być zaliczony do liczby stałych teatrów, tak w nim wszystko jeszcze jest tymczasowym i tymczasowym pozostać musi, dopóki własny gmach dla niego zbudowanym nie będzie" [31].

## 3. We własnym budynku

Na tę własną siedzibę polski zespół czekał dość długo. Od chwili zawiązania przez Komitet Teatralny osobnej „spółki na akcje", nazwanej Teatr Polski w Ogrodzie Potockiego w Poznaniu — do chwili oddania budynku aktorom upłynęło z górą 5 lat. Wynikłe jednak podczas budowy sprawy finansowe będą się wlokły jeszcze pewien czas.

Spółkę akcyjną, która w swe wydane drukiem *Ustawy* wpisała, iż zmierza do „wzniesienia w Poznaniu odpowiedniego budynku dla stałego teatru polskiego i wyposażenia go w niezbędne potrzeby i przybory, tak iżby go przedsiębiorcom teatralnym do użycia wynająć można" (§ 1), postanowiono założyć na zebraniu Komitetu 12 kwietnia 1870 roku, lecz ostatecznie zawiązano dopiero 22 kwietnia 1871.

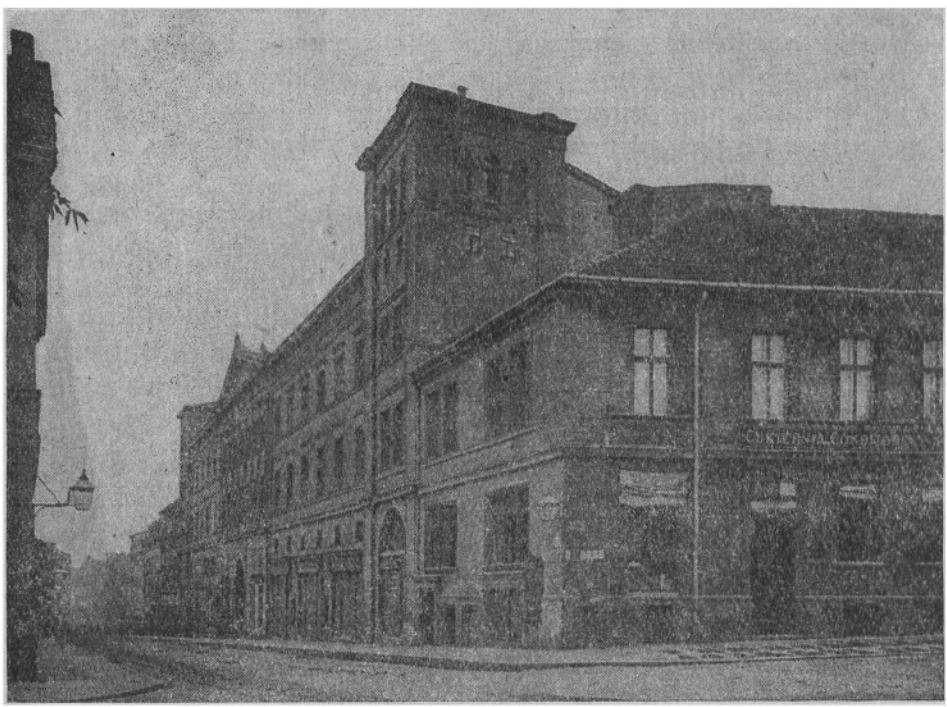
Dla ruszenia budowy gmachu teatralnego uchwalono po dyskusji sprzedanie 1200 akcji po 50 talarów, wobec czego kapitał zakładowy Spółki miał wynieść 60 000 talarów. W r. 1872 zwiększono go do 2000 akcji, czyli 100 000 talarów i zaczęto szukać akcjonariuszy także poza Poznańskiem. W tym celu Władysław Bełza udał się do Lwowa, a Teodor Żychliński odwiedził Kraków, Warszawę i Petersburg. Mimo wielu wysiłków nie udało się jednak nigdy Spółce sprzedać wszystkich akcji — kasa pustoszała już w czasie budowy gmachu, a również później. Nic dziwnego, że w rozmaity sposób starano się pozbyć długów i przez lata stawiano kwestię finansową na czele wszystkich spraw, do których mobilizowano społeczeństwo. Akcja przybrała na sile, kiedy w r. 1871 Prusacy podjęli tzw. walkę kulturalną z Polakami, ciągnącą się aż po rok 1880.

Trudności napotkała Spółka również przy ustalaniu miejsca pod budynek, aczkolwiek mogła tę sprawę rozstrzygnąć darowizna Bolesława Potockiego, właściciela ziemskiego z Będlewa. Odstąpił on bowiem Spółce

swą poznańską posiadłość -- dom z ogrodem przy ul. Królewskiej 5 (dziś Libelta). Gest ten uhonorowano w nazwie Spółki, która wszakże rychło postanowiła sama rozporządzić uzyskaną nieruchomością i terenem. Chociaż był on położony w miejscu uczęszczanym przez teatralną publiczność ze względu na istniejące nie opodal od dawna dwa teatry letnie (Hildebrandta i Zakrzewskiego), to jednak Spółka doszła do wniosku, iż korzystniej będzie wznieść teatr bliżej centrum miasta, czyli w okolicy placu Wilhelmowskiego.

By przeprowadzić zamiar, najpierw sprzedano całą darowiznę za 12 000 talarów, obdarzając Potockiego 240 akcjami, a od r. 1884 — przewodnictwem w radzie nadzorczej Spółki. Następnie podjęto starania o kupno wielkiego ogrodu Laury Czapskiej przy wybiegającej ze wspomnianego placu ul. Berlińskiej (dziś 27 Grudnia). Ogród ten, rozciągający się aż do ul. Św. Marcina (dziś Czerwonej Armii), pełen ładnych drzew i rzadkich roślin, udostępniano na zabawy towarzyskie i koncerty, teatr

161. Hotel Bazar w Poznaniu (przy ul. Nowej, dziś Paderewskiego) z salą dla przedstawień teatralnych



więc stanąłby w miejscu lubianym przez mieszkańców miasta. Ale transakcja się nie powiodła, wobec czego Spółka nabyła dnia 9 grudnia 1871 roku posiadłość po przeciwnej stronie ulicy Berlińskiej pod numerem 31 [32], należącą do radcy miejskiego i budowniczego Hebanowskiego, który kupił ją 20 czerwca 1870 od Roberta i Berty Aschów. Na tej niewielkiej posiadłości o powierzchni ca 2000 m² stał przy ulicy piętrowy dom mieszkalny, przez który można się było dostać na podwórze zabudowane w tylnej części domkiem, gdzie mieścił się urząd miar, i remizą. Mieszkania mogły z najmu przynieść 2500 talarów rocznego dochodu, jednakże dom chylił się ku ruinie.

Za cały ten nie najlepszej jakości nabytek Spółka zapłaciła Hebanowskiemu aż 44 700 talarów. Upatrzony już na projektanta teatru, zrzekł się wprawdzie wszelkiego wynagrodzenia, lecz mimo to wielu od razu sądziło, a nawet jak Władysław Chotomski w r. 1874, opinię tę wyrażało w druku, że przedsiębiorczy budowniczy zyskał na transakcji, sprytnie dlań przez Spółkę zaaranżowanej. Jeszcze zatem nie położono fundamentów pod oczekiwany tak niecierpliwie gmach teatru, a już nasuwał się domysł, iż patriotyczne przedsięwzięcie stało się okazją do zyskownego interesu dla osób w nie wmieszanych.

Projekt teatru, dzieło Stanisława Hebanowskiego (1820 - 1898), który pracował nad nim do wiosny 1872 roku, poleciła Spółka w kwietniu 1872 swemu dyrektorowi Ignacemu Grabowskiemu zawieźć do Wiednia i tam poddać ekspertyzie architekta Gottfryda Sempera. Semper, wtedy już człowiek siedemdziesięcioletni, uchodził za wypróbowanego fachowca w zakresie budowli teatralnych, za wyróżniającego się ich twórcę — miał już m.in. na swym koncie operę w Dreźnie i rozbudowę wiedeńskiego Burgtheatru — a zarazem za powagę w dziedzinie teorii sztuki. Poznański projekt Semper uznał za dobry, wobec czego po powrocie Grabowskiego można było budowę wreszcie rozpocząć. Szła jednak wolno, bo i władze miejskie były temu teatrowi niechętne w dobie walki kulturalnej; żądały korektur planu, by budynek odpowiadał różnym przepisom, godziły się zresztą na postawienie go jedynie na dziedzińcu posesji.

W ciągu maja 1872 rozebrano więc dwa tylne zabudowania, pozostawiono zaś budynek frontowy licząc, że po remoncie mieszkania dadzą zysk, który zamierzano obrócić na subwencję dla teatru i procenty dla akcjonariuszy. W ciągu zimy 1872/73 zdołano zwieźć materiał potrzebny do budowy. Zanim ją zaczęto, Spółka dokupiła 10 marca 1873 jeszcze parcelę z gruntu przylegającego do posiadłości od strony usuniętych zabudowań. Odstąpiła ją Anna Skórzewska ze swej posesji przy Rynku Nowego

Miasta 1 i 2 [33] i tym sposobem powierzchnia terenu należącego do Spółki powiększyła się do ca 2400 m² [34].

Z budową trzeba się było spieszyć, by nie pozostawić zespołu bez dachu nad głową. Do wznoszenia teatru przystąpiono z wiosną 1873, kładąc uroczyście 8 kwietnia kamień węgielny. W imieniu zespołu dyrektora Sarneckiego dokonała tego Ludwika Grabińska. W maju 1874 zamknięto ostatecznie stary teatr, a jesienią tego roku nowy budynek był już podciągnięty pod dach. W takim stanie oglądał go przybyły do Poznania Semper. Tymczasem już od wiosny w wiedeńskiej wytwórni Barrota przygotowywano dla nowego teatru maszynerię, 30 zmian dekoracji, a także oświetlenie gazowe i 2 kurtyny. Kiedy nabytki te zainstalowano w gotowym już budynku, stwierdzono na specjalnym pokazie w marcu 1875, że z Wiednia dostarczono „liczny i piękny zasób prospektów, niektóre z nich bardzo gustownie i pięknie wykonane, toż samo kulisy i sufity". Przekonano się też, iż „opuszczanie i podnoszenie dekoracji i przesuwanie kulis szło lekko i szybko. Maszyneria także dobrze urządzona, jak to znać było z okazów deszczu, grzmotu i błyskawic". Bliski był już więc dzień oddania gmachu do użytku teatrowi polskiemu.

Teatr wzniesiony przez Spółkę „jako dzieło całej ludności polskiej pod panowaniem pruskim", od przeszło stu lat do dziś niewiele zmienił swój wygląd. Pod tym względem jest zabytkiem wyjątkowym i cennym. Natomiast znacznym przeobrażeniom uległo z czasem jego otoczenie. Na wiosnę 1875 odsłonięto gmach teatru z trzech stron, wyburzając resztę zakrywających go starych wysokich kamienic. A właśnie zwarta zabudowa otaczającego terenu, jak zresztą i deficyt w kasie Spółki, wywarły silny wpływ na koncepcję projektu Hebanowskiego, zmuszając go do postawienia niezbyt dużego teatru. Brakło, niestety, warunków do monumentalizacji budynku, czego instytucja teatru zazwyczaj się domagała, a co było szczególnie pożądane w ówczesnym Poznaniu, czekającym w okresie ucisku na własną „narodową świątynię". Budowniczy musiał jednak zdecydować się na skromniejsze rozwiązanie, czego wynik obserwujemy po dzień dzisiejszy.

Gmach teatru poznańskiego jako budynek czterokondygnacyjny założył Hebanowski na planie prostokąta o wymiarach 31,43×22,14 m. Wnętrze dzieli się na trzy równe części: scenę z bocznym magazynem kulis, widownię i prowadzący do niej od trzech wejść z frontu westybul z kasami.

Scena, pozbawiona kieszeni na kulisy, ma wymiary 14,80×10,58 m, portal sceny — 8,85 m szerokości. W tej partii (tylnej) budynek wynosi się ponad swą bryłę, co przysłania balustradowa attyka, wieńcząca fasadę

162. Teatr Polski w Poznaniu, zbudowany w latach 1873 - 1875 (fot. ok. r. 1880)

gmachu. W ramie sceny zwisała kurtyna z wymalowanym widokiem poznańskiego ratusza.

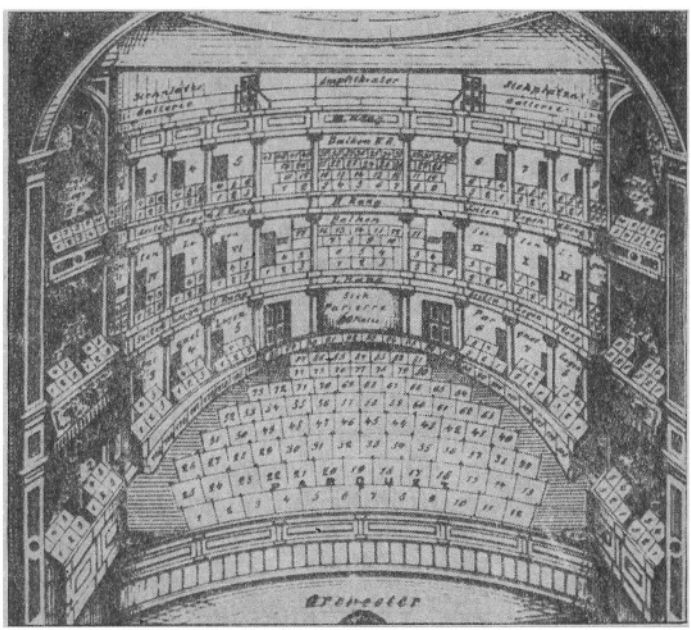
Widownia z orkiestrą i lożami prosceniowymi nad nią opiera się na rzucie kwadratu (o bokach 12,80 m), z którego Hebanowski rozwinął dzwonowate wnętrze przez wgłębione w ścianę naprzeciw sceny miejsce dla tzw. „kubła". Prawie półkolista widownia dowodzi, że w nowym teatrze poznańskim troska o widoczność, a więc obraz sceniczny, brała nadal górę nad dbałością o walory akustyczne. W sumie gmach przypomina teatr barokowy, co w zestawieniu z klasycyzującymi aluzjami w szczegółach elewacji świadczy o tradycjonalizmie i eklektyzmie koncepcji Hebanowskiego.

Widownia, lekko wzniesiona ku tyłowi, z dwoma tylko wejściami 625

z okalającego korytarza, składała się z tzw. parkietu (dziś: parteru), dwu pięter balkonów oraz amfiteatru z galerią. Na parkiecie w 9 rzędach i po bokach stało 118 krzeseł, z których trzy przeznaczono dla urzędników policji. Parkiet otaczają loże parterowe, których było wtedy 10, w tym 4 prosceniowe; pod nimi ustawiono 18 krzeseł bocznych. Za krzesłami mieścił się ów wspomniany „kubeł", zwany też parterem „studenckim" (zniesiony w r. 1928), z miejscami stojącymi dla 60 osób. Ogółem parter zapewniał miejsca dla 228 widzów.

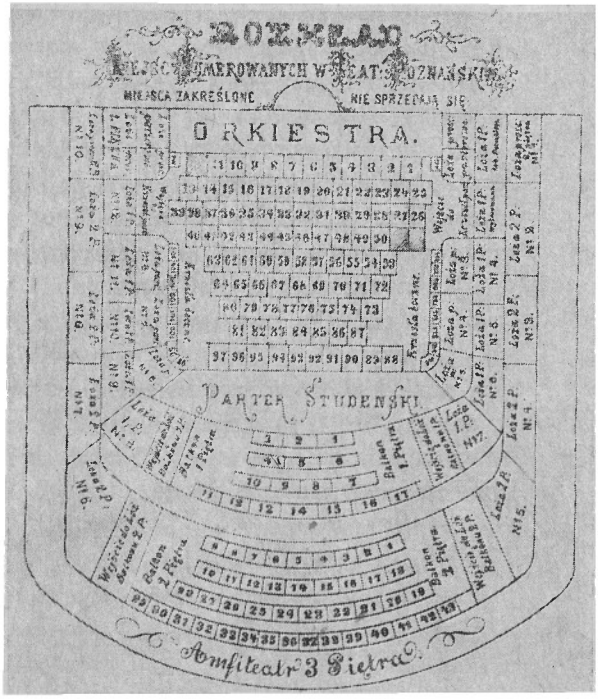
Na balkonach pierwszego i drugiego piętra przeważały loże. Na pierwszym piętrze znajdowało się ich 14, w tym 2 prosceniowe na prawo należące do B. Potockiego, na drugim piętrze — 10, wszystkie drewniane. Razem było w nich 138 miejsc (70 i 68). Poza tym na pierwszym i drugim piętrze stało — nad „kubłem" — jedynie 60 krzeseł (17 i 43). Oba balkony, gdzie miejsc stojących nie było, mogły pomieścić razem 198 widzów (87 i 111).

Na trzecie piętro, czyli amfiteatr z galerią, tzw. „jaskółkę" prowadziły osobne wejścia po obu stronach budynku. Na ustawionych tam ławkach (60 m bieżących) mogło siedzieć nawet 100 widzów. Cały zatem nowy teatr, zaprojektowany z konieczności kameralnie, lecz wygodnie, przeznaczony był od początku dla przeszło 500 osób.



163. Widownia Teatru Polskiego w Poznaniu

164. Rozkład miejsc na widowni Teatru Polskiego w Poznaniu



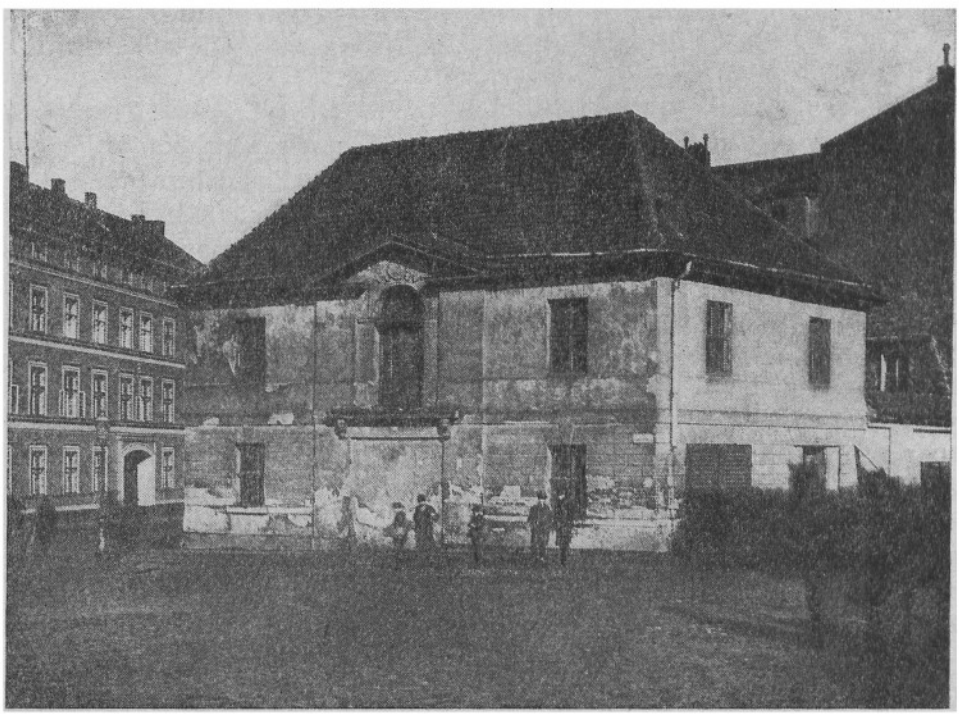

Urządzenie budynku zaplanowano nowocześnie, zastosowano bowiem nie tylko centralne ogrzewanie, lecz i dobre oświetlenie. Zasadniczo było ono już gazowe (w starym teatrze zaprowadzono je w jesieni 1858), a jedynie w razie awarii światło dawały świece w latarniach i lampy olejne, bo naftowe były tu surowo zakazane. Widownię oświetlał gazowy świecznik u sufitu oraz lampy w kanałach. Wszystkie płomienie świecznika zapalał od razu „przyrząd elektryczny", ale służyła do tego także specjalna lampa na kiju. Przed skutkami pożaru chroniły gmach, ubezpieczony w prowincjonalnym towarzystwie ogniowym już 15 III 1875, nie tylko oddzielające widownię od sceny solidne ściany o grubości 85 cm i dwoje żelaznych drzwi, lecz nadto od sezonu 1882/83 żelazna kurtyna, którą założono pod wrażeniem pożaru Burgtheatru w grudniu 1881. Opuszczano ją po każdym przedstawieniu na oczach widzów, zgodnie z bardzo szczegółowymi policyjnymi przepisami przeciwogniowymi wydanymi 17 XI 1883 specjalnie dla polskiego teatru w Poznaniu [85].

Resztę budynku poza sceną i widownią przeznaczono na pomieszczenia pomocnicze, jak szatnie na piętrach, salę prób nad foyer, garderoby dla

aktorów, rekwizytornie i pracownie stolarską i malarską. Ta ostatnia mieściła się po lewej stronie sceny, póki nie pozyskano na ten cel osobnego budynku przy położonym w pobliżu placu Królewskim (dziś Młodej Gwardii, gdzie stoi gmach PZU). Z myślą o widzach ustawiono bufet w foyer na pierwszym piętrze nad westybulem, w pomieszczeniu ciekawie pomyślanym jako dwukondygnacyjne, sięgające drugiego piętra i dzięki temu nadające pewną okazałość dość prostemu wnętrzu teatru. Niżej, w piwnicy pod widownią, umieszczono restaurację z piwiarnią, ale rychło widzowie zaczęli korzystać z restauracji L. Kurnatowskiego i spółki, na parterze budynku frontowego. Pierwsze piętro oddano nb. na lokale polskiej Resursy.

Ów nieduży frontowy budynek, zniszczony i zaniedbany, w r. 1872 oceniany na 20 400 talarów, był gruntownie remontowany równocześnie ze wznoszeniem gmachu teatru. Względy bezpieczeństwa zmusiły Spółkę do poszerzenia bramy dla przejazdu powozów z ulicy i wybicia po bokach

165. Dawna malarnia Teatru Polskiego w Poznaniu (przy pl. Królewskim, dziś Młodej Gwardii, narożnik ul. Młyńskiej i 23 Lutego)



osobnego przejścia dla widzów. Dopiero wydostawszy się na dziedziniec mogli oni objąć wzrokiem z bliska wciśnięty między sąsiednie domy gmach nowego teatru z jego niewielką bryłą i umiarkowanie potraktowanymi elewacjami. Kiedy zaś zasiedli na widowni, odnosili wrażenie, że wnętrze jest schludne, choć może nieco za skromne. Na wiosnę 1875 roku wartość całego gmachu z urządzeniem, z zagraniczną maszynerią, uważaną za „wyborną", bo zezwalała na szybkie zmiany i podnoszenie dekoracji bez zwijania, oceniano na z górą 188 000 talarów.

Budynek poznańskiego teatru trzeba uznać za znaczne zbiorowe osiągnięcie społeczeństwa Wielkiego Księstwa w ciężkich czasach ucisku. Przyszli gospodarze owego gmachu, zawodowi aktorzy, nie od razu objęli go w posiadanie, gdyż stała scena nie działała od roku. Nic dziwnego, że nim się zadomowili w nowym wnętrzu, samo społeczeństwo doprowadziło do rozpoczęcia działalności już urządzonego swego teatru. Ta historyczna zasługa przypadła amatorom, których ruchliwa aktywność w Poznańskiem, jak w całym zresztą zaborze pruskim, wytrwale podtrzymywała we wszystkich warstwach zainteresowanie teatrem i zrozumienie jego nieustannej potrzeby w zmaganiu się z germanizacją.

Na pierwsze przedstawienie w nowym gmachu wybrano tradycyjną już dla teatralnego Poznania porę — okres jarmarku w początkach lata, który przyciągał nad Wartę dawniej Bogusławskiego, a w nowszych czasach zespoły krakowskie. Dnia 21 czerwca 1875 uroczyście otwarto gmach polskiego teatru przedstawieniem wykonanym przez amatorów z grona tutejszych ziemian. Przed pierwszą publicznością, przybyłą dla uczczenia momentu w „balowym ubraniu", odegrali oni „narodową" komedię Korzeniowskiego *Wąsy i peruka*. Świadczy to o popularności, jaką zdobył ten pisarz w ruchu amatorskim, skoro wybrano go zamiast Fredry, którego komedie zwykle przecież uświetniały donioślejsze chwile w życiu teatru zawodowego. Wieczór zamknięto modnym wtedy żywym obrazem o wymownym tytule *Obrona Trembowli*.

Pamiętne otwarcie teatru, który będzie odtąd nazywany Polskim (nazwa ta utrwali się po nasze czasy) dla odróżnienia od czynnego tu wciąż niemieckiego Teatru Miejskiego, uświadomiło społeczeństwu ziemiańsko-mieszczańskiemu, że rzeczywiście zyskało w swej scenie bastion, czy też — jak mówiono na otwarciu — puklerz obronny przed Niemcami. Wyzwolenie się z zależności od teatru niemieckiego otwierało możliwość śmielszej z nim konkurencji, stabilizacja ułatwiała kierowanie teatralnymi zainteresowaniami publiczności, a posiadanie własnego budynku sprzyjało skupieniu społeczeństwa w dobie rzeczywistego zagrożenia wokół polskiej sceny.

Jej zadaniem pozostało — jak głoszono w mowie przed pierwszym przedstawieniem — „pielęgnować i kształcić język ojczysty, obudzać duchowo i wydobywać uczucia w głębi serc naszych leżące".

Amatorzy zatem — w warunkach, jakie stworzył zbiorowy wysiłek pod egidą Spółki Akcyjnej — nawiązywali przerwany wątek życia teatralnego w Poznaniu. Do jesieni udało się Spółce złożyć kolejny stały zespół aktorów zawodowych i powierzyć dyrekcję teatru wypróbowanym praktykom sceny. Dopiero teraz objęli nowy gmach ludzie w większości obyci z teatrami wszelkiego typu — stałymi i wędrownymi, stołecznymi i prowincjonalnymi. Przybywając do Poznania z różnych stron, reprezentowali oni rozmaite szkoły, a więc style i tradycje gry, czy nawet już inscenizacji. Niewątpliwie stanowili mocny fundament dla teatru rozporządzającego dobrze urządzonym budynkiem, który obejmowali nie tylko dla zarobku czy łatwej sławy, ale i z ambicji realizowania nad Wartą pewnej misji. Samo przejście wielu wybitnych aktorów spoza Wielkiego Księstwa w służbę poznańskiej publiczności świadczy o znaczeniu, jakie się w innych częściach kraju przypisywało tutejszej scenie, i o sile, z jaką teatr w latach niewoli i kordonów scalał atakowaną przez zaborców narodową kulturę [30].

## 4. Dyrekcja Karola Doroszyńskiego

Dyrekcję Teatru Polskiego we własnym budynku powierzyła Spółka dwom aktorom galicyjskim: Karolowi Doroszyńskiemu ze Lwowa (1842 - 1882) i Władysławowi Terenkoczemu z Krakowa (1848 - 1929). W ciągu dwu pierwszych sezonów (25 IX 1875 - 8 V 1876 i 7 X 1876 - 30 IV 1877) prowadzili teatr razem, lecz pod koniec drugiego sezonu Terenkoczy ustąpił ze sceny i odtąd przez 4 sezony (aż do jesieni 1881) dyrekcja teatru spoczywała w rękach Doroszyńskiego.

Uroczysta inauguracja stałej sceny zawodowej w nowym gmachu odbyła się 25 września 1875 roku, wedle ustalonego już zwyczaju, przedstawieniem *Zemsty*, które poprzedził okolicznościowy prolog. Tym razem wyszedł on spod pióra miejscowego poety Józefa Kościelskiego i był pomyślany jako scena w pracowni wątpiącego w ideały poety, którego Geniusz podnosi na duchu patetycznymi strofami. Przepełniały je pełne kunsztownej metaforyki wskazania dla nowej placówki, naturalnie po dawnemu uważanej za „świątynię kapłańskiego posłannictwa", ba! za „Panteon cnoty narodowy". Powinny doń „wabić" nie zabawy, lecz nauki i „ojców cnoty", wobec czego Geniusz apelował do aktorów i publiczności:

Niechaj stąd będzie na wieki wyklęty
Szatan zwątpienia i robak rozpusty!

Temu postulatowi, oczywiście, odpowiadała komedia Fredry. Oto wykonawcy jej inauguracyjnego przedstawienia: Józef Rychter — Cześnik, Maria Doroszyńska — Podstolina, Emilia Terenkoczy — Klara, Karol Doroszyński — Papkin, Juliusz Jejde — Dyndalski, Józef Nawarski — Rejent i Władysław Terenkoczy — Wacław. W uroczysty wieczór zabrzmiały też tony *Poloneza* Chopina i okolicznościowej uwertury, skomponowanej przez Henryka Jareckiego. Orkiestrą teatralną dyrygował Bolesław Dembiński, który wytrwale włączał teatr do żywego ruchu muzycznego w Wielkim Księstwie.

Kilkuletnia działalność Doroszyńskiego umocniła stabilizację polskiego teatru w Poznaniu we własnej siedzibie, od razu też wyniosła go do rzędu czołowych scen polskich. Teatr poznański zaczął przyciągać aktorów. Od samego początku Doroszyński wprowadził doń reżysera, który w myśl kiełkującej wtedy koncepcji jednolitości widowiska, miał zabiegać o spoisty, a zarazem najlepszy kształt artystyczny teatru. Na kierownika artystycznego wybrał doskonałego aktora, pięćdziesięciopięcioletniego Józefa Rychtera. Rychter już po czterech miesiącach zrezygnował ze stanowiska, Doroszyński jednak nie poniechał myśli o osobnym reżyserze spektakli. Został nim od jesieni 1879 Emilian Konarski.

Troska dyrektora musiała skupić się na finansach teatru, które stale były źródłem wielu kłopotów. Dlatego wyprawiał się co roku z aktorami do Warszawy, gdzie zespół poznański występował latem w różnych ogródkach, co przynosiło znaczny zysk. Doroszyński dobrze wykorzystywał sposobność podreperowania kasy poznańskiej, umiał też zapewnić swemu zespołowi powodzenie u wymagającej publiczności. W Warszawie aktorzy z Poznania występowali za jego dyrekcji sześciokrotnie: latem 1876 w ogródku Tivoli (31 V - 30 IX, przedtem w Kaliszu 10 - 30 V), w 1877 w Belle Vue (31 V - 30 IX, przedtem w Łodzi 5 - 28 V), w 1878 w Alhambrze (30 V - 30 IX, przedtem w Piotrkowie 12 - 30 V), w 1879 w Eldorado (1 VI - 5 X, potem w Łodzi i Kaliszu 11 - 31 X), w 1880 nadal w Eldorado (18 V - 30 IX, potem w Łodzi 20 przedstawień) i w 1881 ponownie w Belle Vue (8 V - 1 X).

Występy zespołu Doroszyńskiego w Warszawie, trwające zwykle przez cztery, a nawet więcej miesięcy, miały więc niebagatelne znaczenie dla teatru zaczynającego swą stałą działalność w specyficznych warunkach poznańskich w nowym gmachu. Od razu włączyły ów teatr w szerszy nurt życia teatralnego, co się odbiło korzystnie zarówno na poziomie aktor-

stwa, jak i na repertuarze. Doroszyński dobrze się znał na prowadzeniu teatru, umiał też nawiązać stosunki z autorami, których pociągały scenki ogródkowe rentownością i sławą wykonawców, rekrutujących się z kręgu powszechnie chwalonych „gwiazd". Razem z aktorami poznańskimi (którzy mogli się niejednego nauczyć od doświadczonych partnerów) grali oni w bogatym repertuarze, ponieważ Doroszyński dawał wiele premier i potrafił szybko wystawić dla widzów warszawskich nowości krakowskie lub lwowskie. Tak było np. z niezwykle potem popularnymi dziełami, jak *Emigracja chłopska* Anczyca[37] (21 VIII 1876) i *Żołnierz królowej Madagaskaru* Dobrzańskiego (8 VII 1880), z kilku komediami Zalewskiego (*Artykuł 264* 18 VI 1878, *Spudłowali* 13 VIII 1878, *Dama treflowa* 10 VI 1879), z niektórymi komediami Bałuckiego (*Rodzina Dylskich* 19 VI 1877 i *Sąsiedzi* 20 VII 1880) i Blizińskiego (*Rozbitki* 2 VIII 1881). Co więcej: właśnie poznańskiemu zespołowi na letnich występach w Warszawie najgłośniejsze utwory wybitnych komediopisarzy zawdzięczają swe prapremiery. I tak 9 VIII 1877 wystawił Doroszyński w Belle Vue po raz pierwszy *Pana Damazego* Blizińskiego, a 27 VIII 1881 dał pierwsze (!) przedstawienie *Grubych ryb* Bałuckiego! (wcześniej odbyła się w Eldorado 15 VII 1879 prapremiera jego *Krewniaków*); dzięki Doroszyńskiemu „próbę sceny" przeszły utwory Lubowskiego i Świderskiego (aż 4!). Umiał on autorów przyciągać, a nawet zachęcić do pisania, jak np. Szobera, którego namówił do stworzenia *Podróży po Warszawie* (Tivoli 16 IX 1876), jednej ze sztuk bardzo lubianych przez ówczesnych widzów.

Repertuar poznański za dyrekcji Doroszyńskiego wzbogacał się sztukami — nowymi i nieraz bardzo dobrymi — przywożonymi z Warszawy. W tym pierwszym okresie istnienia teatru we własnej siedzibie udawało się szybko zapoznawać publiczność z nowym dramatem rodzimym (pozytywistycznym), budząc żywsze nim zainteresowanie, które z czasem nad Wartą osłabło, skutkiem ciągłego powtarzania rzeczy ogranych. Warszawa pochłaniała z pewnością dużą część energii zespołu, Doroszyński mógł jednak być pewny, że każdy niedobór finansowy własnej sceny zrównoważony będzie w warszawskich ogródkach — rzeczywistej podporze materialnej poznańskiego teatru. Jeśli nawet w Poznaniu nie zaspokajał w pełni żądań widzów, to podnosił poziom swych aktorów dzięki gruntowniejszemu opracowywaniu ról w rozmaitego gatunku sztukach, które w ogródkach szły po kilka miesięcy z rzędu. Mógł więc ówczesny przewodniczący Spółki, Franciszek Dobrowolski, pisać do Karola Chłapowskiego, męża Modrzejewskiej: „nasi artyści nieszczególni — ale mimo to mają tę wadę — chciałem mówić: zaletę — że grają w s z y s t k o".

Wszechstronność — bez wątpienia — charakteryzuje linię repertuarową teatru, który prowadził Doroszyński. Widać, że o doborze sztuk decydowały wtedy w znacznej mierze świeże przyzwyczajenia i gust publiczności, jeszcze niezbyt wyrobionej, powierzchownej w swych upodobaniach, a więc i wymaganiach wobec teatru. W pierwszych dwóch sezonach, kiedy dyrekcję dzielił z Terenkoczym (który potem wrócił do Galicji, a w Poznaniu ostatni raz wystąpił 28 IV 1877 jako Botwel w *Marii Stuart* Słowackiego), Doroszyński unikał wprawdzie fars, ale dawał wyraźną przewagę rozrywkowym komediom nad dramatem poważnym: stanowiły one 2/3 wystawianych sztuk. Z czasem zwiększył też znacznie liczbę przedstawień muzycznych (oper i operetek oraz wodewili), miał bowiem w zespole nie tylko dobrych kierowników działu muzycznego — Dembińskiego, a potem Krzyszkowskiego oraz kapelmistrza wojskowego Fischera — lecz także aktorów śpiewających. Podjął również na tym odcinku rywalizację ze sceną niemiecką, przyciągającą publiczność właśnie widowiskami muzycznymi.

Nastawienie Doroszyńskiego prowadziło z jednej strony do ilościowej przewagi sztuk obcych nad polskimi (60:40%), z drugiej — przywracało na afisz utwory grywane w poprzednim, początkowym okresie teatru stałego, na cudzej jeszcze scenie. Przy dominacji komedii spadła ilość sztuk o tematyce historyczno-narodowej (w Warszawie zupełnie poniechanych ze względu na cenzurę), mniej też uwagi poświęcano tendencyjnemu dramatowi ludowemu, a próbowano zająć widzów lekkimi sztukami lokalnymi, jak adaptacje w rodzaju *Pani majstrowej z Chwaliszewa* Błotnickiego (według Berli) lub utwory oryginalne, jak *Poznańskie zaloty* Wojciecha Simona. Poważniejszy ton nadawały repertuarowi takie pozycje ze światowej klasyki (wybierane często przez aktorów przybywających do Poznania na gościnne występy), jak *Makbet* i *Ryszard III* Szekspira, *Faust* Goethego, *Don Juan* Moliera, *Emilia Galotti* Lessinga.

Swą koncepcję repertuaru Doroszyński zrealizował najpełniej w trzecim sezonie (6 X 1877 - 9 V 1878). Widzowie poznali więc przebój letniego sezonu w Warszawie — *Pana Damazego* Blizińskiego [38], który obok Bałuckiego zyskuje stałe miejsce w repertuarze. Pierwszy dostarcza jeszcze *Męża od biedy*, drugi dwie komedie: *Po śmierci cioci* i *Teatr amatorski*. Z komedii współczesnej weszły na scenę utwory Mellerowej (*Dwie miary*, *Fałszywe blaski*), Zalewskiego (*Złe ziarno*), Jordana (*Dla dobra ogółu*), a także sztuki Starzeńskiego (*Czaple pióro*, *Krwawe piętno*), Bartelsa, Engeströma, Kościelskiego i Bośniackiej. Wrócił też Doroszyński do tematyki historycznej w dramatach Szujskiego: *Jadwiga, królowa polska*, *Maryna*

*Mniszchówna* oraz *Zborowscy* i znów przybliżył Poznaniakom Słowackiego, wystawiając *Lillę Wenedę* i *Księcia Niezłomnego*. Przypomniał też Bogusławskiego w jego przeróbce *Szkoły obmowy* Sheridana. Nowe sztuki obce dobrane zostały przede wszystkim spośród komedii francuskiej obyczajowej i sensacyjnej: Sardou — *Ferréol*, *Dora*, *Rabagas*; Augier — *Małżeństwo Olimpii*, *Jan de Thommeray*; Dumas — *Półświatek* i wznowienie *Damy z kamelią*; utwory Barrière'a, Bourgeta, Delacoura, d'Ennery'ego, Hennequina, Labiche'a i Thibousta. Odegrano też *Świętoszka* Moliera. Rzecz znamienna, dramat niemiecki pomijał Doroszyński prawie zupełnie, najchętniej grając sztuki klasyczne, w tym sezonie *Dziewicę Orleańską* Schillera. Już w warszawskim ogródku pokazał dramat Norwega Björnsona *Bankructwo* [38], inicjując nim w Poznaniu znajomość z teatrem skandynawskim. Tym sposobem widzowie dzięki przemyślanemu programowi i energii Doroszyńskiego oraz dzięki jego uzdolnionym aktorom mogli śledzić aktualne tendencje w polskim i europejskim teatrze. Opinia krytyków — nie zawsze wprawdzie zgodna z opinią widowni — wystawiała teatrowi poznańskiemu dobre świadectwo.

Przez następne trzy sezony próbował Doroszyński przywiązać publiczność do teatru bardzo wtedy modną operetką, godząc się, wbrew poprzednio obranej linii, by spektakle muzyczne, także operowe, górowały nad dramatem. Przyniosło to teatrowi szereg przedstawień dzieł muzycznych, lecz równocześnie otworzyło drogę na scenę mniej ambitnym, zgoła płytkim sztukom z gatunku wodewili. Obok oper Moniuszki (*Jawnuta*, *Verbum nobile*) i Verdiego zawładnęły sceną farsowe wodewile Szobera z muzyką Sonnenfelda: *Fafuła i Grojseszyk*, *Modniarka warszawska*, *Podróż po Warszawie* i *Piekło*, wypróbowywane najpierw z wielkim powodzeniem w czasie letnich występów w Warszawie. Podobnie „robiły kasę" operetki Offenbacha i Suppégo, z którymi zaczął konkurować Strauss *Ładnymi kobietkami* (czyli *Zemstą nietoperza*). Na ich tle wyróżnili się rodzimi *Paziowie królowej Marysieńki* Dunieckiego.

Teatr poznański w tych latach wyraźnie obniżył loty, Doroszyński zabiegał o byt zespołu repertuarem rozrywkowym. Ze starego Fredry wystawił dwie komedie: *Rewolwer* i *Świeczka zgasła* (sezon 1879/80), głównie jednak sięgał po utwory współczesne, np. Zalewskiego: *Artykuł 264* (18 VI 1878), *Spudłowali* (8 VIII 1878) i *Dama treflowa* (17 VI 1879), Bałuckiego: *Krewniaki* (15 VII 1879), sławne potem *Grube ryby* (27 VIII 1881) i *Sąsiedzi*, Blizińskiego: *Rozbitki* (2 VIII 1881) i *Mośkowe swaty*. Od roku 1880 faworyzował komedie dziś zapomnianego Świderskiego (*Jesienią*, *Ojcowizna*, *Pokusa*, *Biedni*, *Dziwacy*), z dramatu ludowego wystawił jedy-

nie *Czartowską ławę* Galasiewicza i *Noc świętojańską* Staszczyka, z historycznego — *Maćka Borkowica* Rapackiego. Wyjątkowo uzyskiwał zgodę cenzury na przedstawienie polskiego dramatu romantycznego; dał więc pierwszą w Poznaniu inscenizację *IV części Dziadów* Mickiewicza (22 II 1879) i *Horsztyńskiego* Słowackiego (5 IV 1879), zaraz po *Fantazym* (*Niepoprawni*, 1 IV). Wprowadził poza tym na scenę *Kiejstuta* Asnyka (prapremiera 3 IV 1880) i *Przeora paulinów* Bośniackiej (30 III 1880).

Wśród zarzutów, że spekuluje na teatrze, Doroszyński przerwał siódmy sezon swej ruchliwej dyrekcji (6 X - 30 XI 1881) i wkrótce, przygnieciony chorobą, zmarł młodo w Poznaniu. Choć repertuar z czasem podupadł, to jednak w pierwszym okresie odznaczył się ciekawym doborem sztuk, z przewagą aktualnego dorobku rodzimych pisarzy. Zespół aktorski i wokalny, w którym wiele było dobrych sił, wyróżniał się pracowitością, dając przeciętnie 140 przedstawień w sezonie, przy 50 osobach obsady. Pod kierunkiem Doroszyńskiego grali w Poznaniu m.in.: Stanisław Hierowski, Jan Jaśkiewicz, Juliusz Jejde, Józefowicz, Michał Kwieciński, Linkowski, Lisiecki, Apollo Lubicz (Choromański), Łucjan (Kościelecki), Józef Nawarski, Artur Nowakowski, Aleksander Podwyszyński, Ludwik Siedlecki, Mieczysław Skirmunt, Terenkoczy, Urbański, Władysław Wolański i Roman Żelazowski (debiut 18 IV 1877), a z aktorek: Gabriela Adler, Emilia Baumann (Terenkoczy), Wilhelmina Baumann, Bieńkowska, Leokadia Biron, Filomena Cieślińska, Maria Disterlo, Wincentyna Henneman, Anna Kałużyńska, Emilia Knapczyńska, Maria Kwiecińska, Linkowska, Helena Marcello, Józefa Mirecka, Nawarska, Leontyna Parżnicka, Bolesława Siedlecka, Felicja Stachowicz (debiut 18 II 1877) i Wolańska; grali też oboje Doroszyńscy.

Doroszyński dbał o reżyserię, którą po Rychterze przejął — jak już wspomniano — Emilian Konarski. Troskę o wykonanie muzyczne powierzył Dembińskiemu, a potem Stefanowi Krzyszkowskiemu i kapelmistrzowi wojskowemu Fischerowi. Ściągał też wybitnych aktorów z innych scen na gościnne występy, dając widzom okazję do wielkich przeżyć, kiedy grali Bolesław i Henryka Ładnowscy (marzec 1876), Antonina Hoffmann (wiosną 1878), Helena Modrzejewska (luty 1880, w drodze do Londynu) lub Wincenty Rapacki (wiosną 1880). Cechowała Doroszyńskiego zręczna przedsiębiorczość, czego dowodem nie tylko owe letnie wyprawy do Królestwa — podejmowane zresztą też w sezonie, jak np. wyjazd z komedią i operetką do Kalisza (11 X - 11 XI 1879) — lecz również udostępnianie teatru na popisy muzyków, śpiewaków i tancerzy, a nawet na występy niemieckiej opery (12 - 27 VI 1877) i na seanse sztuk magicznych.

166. Ludwik Siedlecki, aktor poznański w latach 1875 - 1877 i 1885 - 1891

Równocześnie jednak stał się teatr ośrodkiem rozmaitych imprez organizowanych społecznie, jak przedstawienia zespołu czy amatorów na cele dobroczynne, i patriotycznych uroczystości, przede wszystkim jubileuszy. Dnia 4 XI 1877 uczczono tu setną rocznicę urodzin aktora i pisarza Jana Nepomucena Kamińskiego, 18 III 1879 złożono hołd Kraszewskiemu świętując pięćdziesięciolecie jego pisarstwa, a niebawem przeniesiono do teatru coroczne obchody rocznicy zgonu Mickiewicza, zapoczątkowane przez Towarzystwo Stella 28 XI 1878 w Hotelu Francuskim.

Działalność Doroszyńskiego stworzyła atmosferę, w której życie teatralne Poznania, bądź co bądź miasta prowincjonalnego, stało się znacznie

167. Anna Kałużyńska, aktorka poznańska w latach 1879 - 1882

bardziej intensywne, m.in. dzięki sprawozdaniom z przedstawień w prasie, publikacjom w rodzaju *Noworoczników teatralnych* Pichora na rok 1880 i Chojnackiego na rok 1881 i 1882. Wpływała ta działalność inspirująco na szeroko rozwinięty w Poznańskiem teatr amatorski. Zauważmy, że równocześnie krążyły po Księstwie efemeryczne zespoły objazdowe, jak np. jesienią 1878 trupa Władysława Glogera (1853 - 1917), grająca w Borku, Miłosławiu, Środzie i Pleszewie oraz trupa Edwarda Webersfelda, występująca w Wągrowcu i Obornikach.

## 5. Dyrekcja Łucjana Kościeleckiego i Aleksandra Podwyszyńskiego

To co zapoczątkował w teatrze Doroszyński, stworzyło pewną tradycję i tendencje, od których w najbliższej przyszłości nie można było w Poznaniu odejść. Następcy, aktorzy Łucjan Kościelecki (1850 - 1907) i Aleksander Podwyszyński (1846 - 1887), musieli się przez dwa sezony liczyć z gustem publiczności — przeważnie kupiecko-rzemieślniczej — uformowanym przez repertuar Doroszyńskiego i ze składem zespołu aktorskiego.

Kościelecki świadomie szedł w ślady poprzednika i po swym poznańskim sezonie (3 XII 1881 - 30 IV 1882) wybrał się również do Warszawy [40], gdzie grał z zespołem w ogródku Alhambra, jednakże bez powodzenia.

168. Leontyna Parżnicka, aktorka poznańska w sezonie 1876/77

Za przykładem Doroszyńskiego robił też wypady poza Poznań na terenie Księstwa: dwukrotnie dawał przedstawienia w Gnieźnie (5 - 6 II i 22 - 23 IV 1882).

Na gościnne występy sprowadził Marię Derynżankę (12 - 25 IV 1882), wybitną tragiczkę. W Poznaniu publiczność i recenzenci na ogół go chwalili, napominając jedynie, aby miał wzgląd „na prawdziwe dobro widzów, estetyczne ich kształcenie i podnoszenie szlachetnych, patriotycznych uczuć".

Z pomocą reżysera Kazimierza Królikowskiego również w doborze sztuk naśladował poprzednika. Utwory komediowe przeplatał operami i operetkami, czerpiąc ze starego repertuaru, niewiele doń dodając pozycji wartościowych, w tym *Fedrę* Racine'a (12 IV 1882). Ze współczesnej komedii wybrał po jednej sztuce Bałuckiego (*Grube ryby*, 5 razy), Blizińskiego (*Rozbitki*, dopiero 23 III 1882, tylko 1 raz), Lubowskiego, Narzymskiego i Zalewskiego. Z romantycznego repertuaru dał *Mazepę* Słowackiego (12 III i 26 IV 1882), *Romea i Julię* oraz *Hamleta* Szekspira, a także *Intrygę i miłość* Schillera. Z oper najczęściej szła *Halka* (9 razy), *Straszny dwór* odegrano tylko jeden raz (11 III 1882).

Podwyszyński, któremu ostrożna Spółka powierzyła dyrekcję w następnym sezonie (22 X 1882 - 17 III 1883), prowadził teatr znacznie lepiej. Nie było to łatwe w czasie, kiedy krytyka poznańska z jednej strony wyrażała wątpliwość, czy oglądanie przedstawień jest produktywnym spędzaniem czasu [41], a z drugiej nawoływała, by spieszyć do teatru i tam „w sferach ducha ku ochronie świętości narodowej sypać szańce" [42].

Dyrektor starał się uwolnić od dyktatury francuskiej komedii naturalistycznej, choć dał premierę *Kruków* Becque'a (2 XII 1882), a na koniec sezonu powtórzył *Zięcia pana Poirier* Augiera i Sandeau. Zwrócił się też w nowym kierunku i pierwszy w Poznaniu wprowadził inscenizacje dramatów Ibsena: *Norę* (9 XI 1882) i *Podpory społeczeństwa* (14 I 1883).

Odwrót od nadmiaru francuszczyzny dokonał się głównie w kierunku dawnego dramatu rodzimego, jak tego chcieli krytycy zawsze tutaj niechętni pozytywizmowi w sztuce. Teatr sięgnął znów po Korzeniowskiego (*Żydzi*, *Karpaccy górale*, *Sąd przysięgłych*), a nawet po Majeranowskiego (*Domy polskie w XVII wieku*). Przypominał też Kraszewskiego, autora właśnie prześladowanego przez policję pruską, dając *Miód kasztelański*, *Radziwiłła Panie Kochanku* oraz *Starą baśń* w adaptacji Szczepańskiego, która 30 XII 1882 otworzyła w Poznaniu szereg przeróbek scenicznych z epiki powieściowej [43]. Fredro doczekał się inscenizacji *Rewolweru*, poza *Zemstą*, jednoaktówką *Świeczka zgasła* i *Wychowanką*. Na afiszu znowu

pojawili się Szujski i Małecki, powtarzano też Bałuckiego (*Krewniaki, Emancypowane*), Blizińskiego (*Pan Damazy*), Mellerową, Zalewskiego, Świderskiego. Nowości rodzime, którymi Podwyszyński obiecująco zaczął sezon, nie wniosły wiele ożywczych wartości do repertuaru; dano *Złotego cielca* Dobrzańskiego na otwarcie sezonu, prapremierę *Ciurkiewicza czy Dziurkiewicza* Abrahamowicza (28 X 1882) i tegoż autora *Na przeciwko*. Z dramatu obcego pokazano w tym sezonie *Rewizora* Gogola, *Poskromienie złośnicy* Szekspira oraz *Zbójców* i *Marię Stuart*, stale w Poznaniu grywanego Schillera.

Niewątpliwie poziom repertuaru za dyrekcji Podwyszyńskiego był wyższy niż w sezonie Kościeleckiego, m.in. dzięki ograniczeniu ilości operetek i fars. W doborze sztuk widać myśl przewodnią, zgodną z nawoływaniami publicystyki, że teatr powinien służyć kwestiom życia zbiorowości i umoralniać widza, zostawiając śliskie i płaskie komedyjki „tingle-tanglom niemieckim". Do poprawy pracy teatru przyczynił się także zespół aktorski, poważnie zmieniony w tym sezonie, lecz pozostający nadal pod batutą reżyserską Królikowskiego. Wśród nowo zatrudnionych aktorów „niezawodnie do najlepszych artystów trupy" zaliczył miejscowy recenzent Ludwika Sosnowskiego, później grającego pod nazwiskiem Solski. Chwalono także aktorkę Zapolską, jako „jedną z głównych sił zespołu" i dobrą Norę. Solski grał przez cały sezon, Zapolska w listopadzie i grudniu 1882.

Pomyślny wzlot teatru za dyrekcji Podwyszyńskiego także nie dał trwalszych rezultatów, dyrektor bowiem stracił poparcie finansowe i nie miał z czego płacić gaż aktorom; od 18 III 1883 grali oni więc na własny rachunek. „Na działówce" zespół pod kierunkiem Karola Królikowskiego próbował szczęścia poza Poznaniem (30 III - 1 IV występował w Inowrocławiu), lecz rychło (17 V) rozpadł się. Te ciągłe powikłania w prowadzeniu sceny zmusiły zarząd Spółki teatralnej do obmyślenia sposobu uniknięcia załamań w przyszłości. Tym bardziej było to palące, że rywalizujący teatr niemiecki zdołał od kilku lat ułożyć swój byt w nowym, drugim już w Poznaniu okazałym budynku. Otwarto go w r. 1879 na miejscu starego gmachu przy placu Wilhelmowskim, kończąc dość długi okres tymczasowości na scenie w Ogrodzie Ludowym (Zakrzewskich) przy ul. Królewskiej. Odtąd dyrektorzy[44] ciągle będą zabiegali o wykazanie wyższości faworyzowanej przez władze sceny niemieckiej, której zaborcy wyznaczyli poważną rolę w germanizacji Poznańskiego. Stale zresztą teatr niemiecki dawał okazję do krytycznych porównań poziomu artystycznego, zaznajamiał też z nowymi dziełami teatralnymi i muzycznymi oraz głośnymi aktorami. Tu np. już 22 V 1853 wystawiono *Tannhäusera* jako pierwsze

169. Lucjan Rzecznik, aktor poznański w latach 1873 - 1874 i 1878 - 1882

w Poznaniu dzieło Ryszarda Wagnera, tu w 1858 i 1861 grał gościnnie znakomity aktor Murzyn Ira Aldridge.

Źródeł niepowodzeń sceny polskiej dopatrywała się Spółka w przesadnych ambicjach kierowników teatru, którzy „nie uwzględniali dostatecznie tutejszych stosunków" i zepsuci powodzeniem w Warszawie czynili wszystko, aby poznańska scena „na wielką scenę pozowała". Wymagało to dużych nakładów pieniężnych, a Spółka rachowała się z groszem, bezustannie odwołując się do ofiarności społecznej, zresztą ze skutkiem, gdyż pieniądze na teatr poznański zbierano po wszystkich zaborach. Po odejściu

Podwyszyńskiego zarząd Spółki stwierdził (7 IV 1883), że nadszedł czas, by „raz wejść na drogę taką, po której idąc scena nasza odpowiadałaby swemu zadaniu". Program działania zaproponował dyrektor Spółki, a zarazem redaktor „Dziennika Poznańskiego", Franciszek Dobrowolski (1830 - 1896): teatr będzie prowadzić Spółka na własny rachunek, repertuar ograniczy się do sztuk dramatycznych i wodewili („barwy narodowej"), zarzuci się operetki, zmniejszy personel aktorski. Spółka program przyjęła i dyrekcję powierzyła Dobrowolskiemu, który potrafił utrzymać ją w swych rękach przez blisko 13 lat.

## 6. Dyrekcja Franciszka Dobrowolskiego

Pierwszym posunięciem nowego dyrektora, któremu klerykalna „Warta" zarzuciła zaraz brak literackiego wykształcenia, było zaangażowanie reżysera odpowiedzialnego za poziom artystyczny repertuaru. W Poznaniu znano już Józefa Rychtera, który objął to stanowisko po niepowodzeniu na scenach warszawskich. Pełnił tę funkcję tylko przez jeden sezon (11 X 1883 - 31 III 1884), lecz zdołał — dzięki starannemu doborowi sztuk i dobremu ich wykonaniu — tchnąć nowego ducha w podupadającą scenę. Repertuarowi nadał pożądaną „barwę narodową", kładąc nacisk na dramaturgię rodzimą, z której wystawił 33 pozycje, na 16 obcych. Większość tych sztuk polskich już tu widziano, bo Rychter przedkładał Fredrę nad tendencyjny dramat pozytywistyczny, przeciwko któremu uparcie występowali też poznańscy recenzenci. Sam był niezrównanym wykonawcą ról Fredrowskich i jako Cześnik w *Zemście* obchodził w Poznaniu czterdziestolecie swego aktorstwa (20 XI 1883).

Teatr dał istny festiwal komedii Fredry. Grano *Damy i huzary*, *Dożywocie*, *Dwie blizny*, *Pana Beneta* (premiera 18 X 1883), *Pana Jowialskiego*, *Przyjaciół*, *Wielkiego człowieka do małych interesów* i *Zemstę*, co stanowiło czwartą część polskiego dramatu w repertuarze poznańskim. Rychter zapewnił Fredrze trwałe w nim miejsce i przekonał doń widzów, choć ówczesna krytyka dość długo utyskiwała na brak głębszych problemów społecznych w komediach Fredrowskich. Podobnie utrwalił na scenie poznańskiej komedie Bałuckiego, z których i nowe (*Dom otwarty*, *Gęsi i gąski*, *Pozłacana młodzież*), i dawne (*Krewniaki*, *Sąsiedzi*) cieszyły się dużym powodzeniem. Również Bliziński zawdzięczał Rychterowi dobre przyjęcie w Poznaniu; oprócz *Męża od biedy* wystawiono nowe jego komedie: *Uczuciowych* i *Ciotkę na wydaniu*. Ze sztuk tu znanych grano

w tym ciekawym sezonie *Mazepę* Słowackiego, zawsze zapełniającego widownię, cztery sztuki Korzeniowskiego (*Okrężne, Pani kasztelanowa, Dymitr i Maria, Cyganie*), a ze współczesnego dramatu — *Pozytywnych* Narzymskiego. Z tego zakresu Rychter wystawił kilka nowych sztuk (*Wujaszka Alfonsa* Dobrzańskiego, *Jacusia* Lubowskiego, *Nieboszczyka* Czerwieńskiego i Urbańskiego, *Górą nasi* Zalewskiego i *Na jedną kartę* Sienkiewicza), ale nie nadawały one zasadniczego tonu repertuarowi.

Bardziej w ów ton trafiały dwie komedie Moliera, w których Rychter kreował tytułowe role: *Skąpiec* i — ostro krytykowany przez bogobojnych recenzentów — *Świętoszek*. Z nowszej komedii francuskiej grano wciąż sztuki Sardou, lecz Rychter odważył się też wystawić dwa utwory Augiera (*Bezczelni* i *Ojciec Guérin*) oraz pierwszy w Poznaniu dramat Ohneta (*Sergiusz Panin*, 20 X 1883). Lżejszą sztukę reprezentował *Wujaszek całego świata* R. Bénédixa, natomiast poważną — *Kupiec wenecki* Szekspira, z Rychterem jako Shylockiem. Dominowały jednak spektakle komediowe, co na koniec wytknięto reżyserowi, domagając się powrotu sztuk historycznych i ludowych na poznańską scenę. Ale i tak Rychter potrafił ją wydźwignąć i pchnąć jej rozwój w dobrym kierunku, w czym pomógł mu zdolny, choć szczupły (26 osób) i młody, zespół aktorski, z Mieczysławem Skirmuntem, Marcelim Trapszą, Michałem Wojdałowiczem i Stanisławem Knake-Zawadzkim. Pod niejednym względem, choćby pierwszeństwa inscenizacji, teatr w tym sezonie wyprzedzał inne sceny, np. krakowską Koźmiana.

Po odejściu Rychtera, któremu Dobrowolski nie chciał dać większej subwencji, aktorzy z Ludwikiem Siedleckim na czele grali „na działówce" od 3 kwietnia do końca czerwca 1884. Po 27 IV wybrali się w objazd, występując w Kościanie, Śremie, Gostyniu, Koźminie, Pleszewie i Środzie, 1 VI zaś wrócili do Poznania. Po czterech wieczorach (Bałucki, Fredro, Sardou i Zalewski) znów udali się na prowincję i występowali w Ostrowie, następnie dawali przedstawienia dla kuracjuszy w Ciechocinku, a więc poza kordonem, w Królestwie. Prezentowali jeszcze repertuar odziedziczony po Rychterze, którego nieobecność już w następnym sezonie (5 X 1884 - 29 III 1885) wyraźnie odbiła się na doborze sztuk i obniżeniu poziomu.

W sezonie tym brak było jednolitej linii repertuarowej. Znów powrócono do dramatu muzycznego dając wodewile i dramaty ludowe ze śpiewami, operetki Offenbacha i Straussa, a w stulecie urodzin Kurpińskiego, 8 III 1885, *Bojomira i Wandę* oraz *Zabobon*. Przewagę miała komedia, melodramat i farsa francuska. Największe powodzenie osiągnął jednak *Właściciel kuźnic* Ohneta (7 X 1884). Kilka dzieł klasycznych (Szekspir:

*Kupiec wenecki*, *Otello*; Lessing: *Emilia Galotti*; Schiller: *Maria Stuart*, *Zbójcy*; Beaumarchais: *Wesele Figara*; Hugo: *Maria Tudor*) ginie w zalewie spektakli rozrywkowych. Odosobniona pozostaje też nowość z innego kręgu: Suchowo-Kobylina *Konkury Kreczyńskiego* (23 X 1884). Twórczość polska rzadziej pojawiała się na afiszu: Fredro jeden raz (*Pan Geldhab* dzięki gościnnemu występowi Anastazego Trapszy), Bałucki tylko cztery razy (w tym *Grube ryby* z Czeszką Marią Pospišil, która grała gościnnie od 26 I do 17 II 1885), pięć spektakli komedyj Blizińskiego (*Ciotka na wydaniu*, *Marcowy kawaler*, *Pan Damazy* z gościnną rolą Adolfiny Zimajer 21 II 1885), a prócz tego *Barkarola* Gawalewicza, *Nihiliści* Abrahamowicza i Ruszkowskiego, *Posąg* Szymanowskiego, wreszcie sceniczna przeróbka *Chaty za wsią* Kraszewskiego (dokonana przez Mellerową i Galasiewicza, z muzyką Zygmunta Noskowskiego 19 II 1885), którą — jak wszędzie — oglądano z upodobaniem.

Wiosną aktorzy ponownie utworzyli działówkę (5 - 12 IV), a następnie pod kierownictwem Mieczysława Skirmunta objechali szereg miast wielkopolskich i pomorskich, przy czym nie pozwolono im na przedstawienia w Sopocie. Występowali też we Wrocławiu na scenie Thalii (28 - 30 VI, z Zapolską w zespole), a od lipca do września grali za kordonem we Włocławku, na Toruń nie otrzymali już pozwolenia. Był to początek tej poważniejszej akcji objazdowej teatru poznańskiego, która wypełnia najpiękniejsze karty jego historii. Aktorzy poznańscy bowiem nieśli polską sztukę, polskie słowo do wszystkich regionów zaboru pruskiego, co w dobie rugów, nacisku antypolskiej polityki Bismarcka miało wielkie znaczenie polityczne.

Aby sprostać swym zadaniom w położeniu wyjątkowym, w następnym sezonie (4 X 1885 - 31 III 1886) teatr zaczął grać więcej sztuk polskich, a od 16 I 1886 Dobrowolski obniżył cenę biletów na przedstawienia wtorkowe, prezentujące głównie polski dramat. Odtąd przyjął się tu, wskazywany innym scenom za przykład, zwyczaj tanich spektakli [45] i otworzył teatr dla biedniejszych warstw społeczeństwa. „Gust narodowy" w repertuarze był zasługą reżysera Skirmunta, który także starał się przeciwstawić dramatowi francuskiemu sztuki niemieckie i inne. Jeśli nie mógł, np. ze względu na obsadę, dać rodzimych sztuk poważnych, inscenizował przeróbki z powieści, które i w Poznaniu weszły wówczas w modę. Poza *Chatą za wsią* dał adaptowaną z Kraszewskiego *Hrabinę Cosel* i *Herod babę*, z Sienkiewicza — *Ogniem i mieczem*, z Dumasa — *Muszkieterów*. Przedstawiał też adaptacje sceniczne dzieł Mickiewicza: *Konrada Wallenroda* i *Pana Tadeusza*, z *Dziadów* w owym czasie deklamowano jedynie

„ustępy". Sezon przyniósł dużo nowości z dramatu współczesnego: utwory Abrahamowicza, Koziebrodzkiego, Przybylskiego, Rapackiego, Sienkiewicza, Zalewskiego i farsę *Łysy Kupidyn* poznańskiej aktorki, Zapolskiej.

Dopiero po trzech sezonach dyrekcji Dobrowolskiego ustaliły się w teatrze nowe stosunki, a z nimi typ repertuaru, w którym najlepiej wyrażał się program dyrekcji, ówczesny kierunek dążeń sceny, powszechnie uznanej za „ostatni bastion" poezji narodowej „w ciężkiej walce o byt wśród społecznej pracy". Od sezonu 1886/87 naczelne hasło poprzedniego okresu: nowość za wszelką cenę, ustępuje przed dążeniem do przedstawienia aktualnego dorobku rodzimego dramatu o znaczniejszych wartościach artystycznych i głębszej wymowie ideowej, przy czym w równej cenie są teraz „celniejsze sztuki starszego repertuaru swojskiego". Dramatu obcego nie ogranicza się do produkcji francuskiej, szczególną uwagę zwracając na niemiecki i skandynawski, a także rosyjski. Stabilizacja w wyniku tej ewolucji wpłynęła w pewnej mierze na poziom gry aktorskiej, a zwłaszcza na upodobania widzów. Taki program artystyczny, zasadniczo trwały mimo późniejszych obniżeń lotu, lepiej zespalał scenę z widownią, na czym teatrowi zależało także ze względu na publiczność, przed którą grano podczas regularnych objazdów Wielkopolski i Pomorza.

Jak kształtował się repertuar za dyrekcji Dobrowolskiego, obrazuje zestawienie:

| Sezon | Razem | | W tym sztuk | |
|---|---|---|---|---|
| | przedstawień | sztuk | polskich | obcych |
| 1883/84 | 116 | 49 | 33 | 16 |
| 1884/85 | 114 | 62 | 30 | 32 |
| 1885/86 | 111 | 65 | 41 | 24 |
| 1886/87 | 109 | 72 | 39 | 33 |
| 1887/88 | 100 | 70 | 46 | 24 |
| 1888/89 | 102 | 74 | 48 | 26 |
| 1889/90 | 112 | 75 | 49 | 26 |
| 1890/91 | 135 | 85 | 48 | 37 |
| 1891/92 | 118 | 81 | 47 | 34 |
| 1892/93 | 136 | 91 | 47 | 44 |
| 1893/94 | 156 | 116 | 68 | 48 |
| 1894/95 | 146 | 112 | 66 | 46 |
| 1895/96 | 121 | 85 | 48 | 37 |

Mniej więcej od roku 1887 w coraz bardziej regularnych sprawozdaniach z przedstawień można odkryć reakcje na pewne objawy nowych prądów, jakie zaczynają przepływać i przez teatr poznański. Mówi się

170. Maria Pankiewiczówna, aktorka poznańska w latach 1883 - 1889

o słabszym zainteresowaniu teatralnym realizmem, obrazami życia codziennego, ujmowanymi najczęściej tendencyjnie, w satyrycznym oświetleniu. Bardziej „chwytają" sztuki, które chcą ukazać zakamarki ludzkiej duszy, tajemnicze sprawy i zagadki bytu [46]. Mocniej zajmuje widownię to, co irracjonalne, a więc z zaciekawieniem ogląda się spektakle dramatów Ibsena (*Nora*) czy Sudermanna, sztuki, które budzą niezwykły nastrój lub też tchną poetyckością. Nie przypadkiem teraz właśnie wystawia się obok popularnego *Mazepy* fantastyczny dramat Słowackiego — *Balladynę* (24 XI 1887). Z pewnością te nowe prądy zostawiały w Poznaniu ślad powierzchowny na razie, ponieważ Dobrowolski niechętny był nowym

postulatom estetycznym. Nie dotarł tu jeszcze styl gry aktorskiej, kładący kres panowaniu gwiazd, mistrzów gry indywidualnej, otwierający drogę zespołowości, jakiej wymagał od wykonawców dramat modernistyczny. Procesem stałym było raczej wykruszanie się aktorów, którzy opuszczali Poznań niezadowoleni z repertuaru, jaki narzucał dyrektor. Z biegiem lat demokratyzacja widowni doprowadziła do uprzywilejowania melodramatu i sztuk ludowo-patriotycznych. Wychowana na nich publiczność nie dawała wystarczającego poparcia nowemu dramatowi, trudnemu do inscenizacji i odbioru. Wobec konieczności zysku rezygnowano z kosztowniejszych przedstawień.

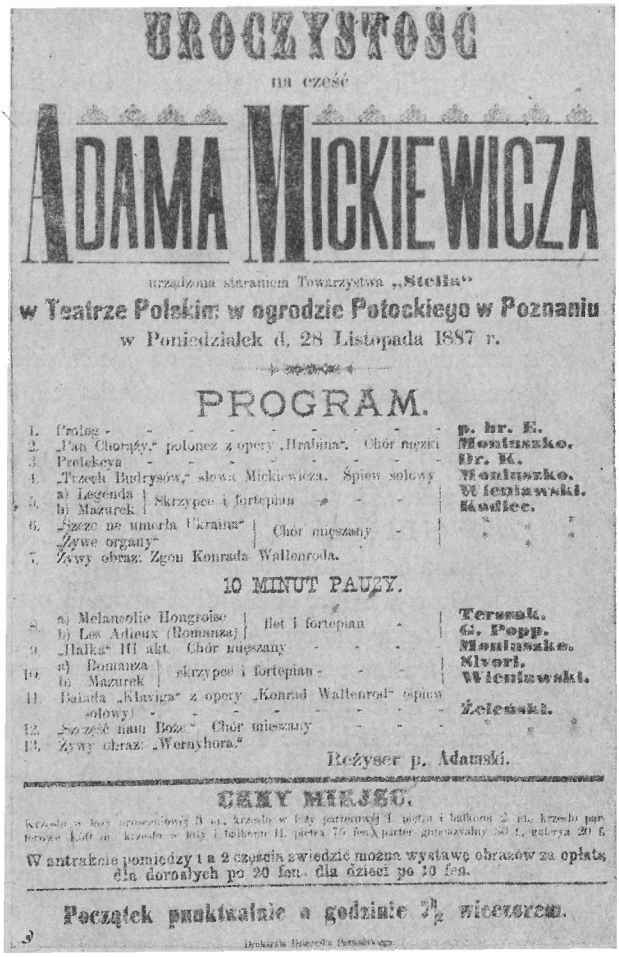
Spółka teatralna za wszelką cenę pragnęła uniknąć bankructwa, a Dobrowolski wobec stale rosnącego deficytu chwytał się różnych sposobów zapobieżenia ruinie. Na początku sezonu 1888/89 zgodził się nawet, oburzając opinię, na kontrakt z niemieckim zespołem operowym z Berlina, udostępnił mu scenę, i tak aktorzy polscy grali na przemian z niemieckimi. Na początku r. 1889 zastanawiano się krótko, czy nie oddać teatru w ręce prywatne. Wreszcie 27 III 1890 dla ratowania mocno podupadłych interesów Spółki powstała z inicjatywy doktora Kusztelana Spółka budowlana pod wymowną nazwą Pomoc i ona to z eksploatacji gruntu i dwu nowych kamienic [47] (przy Berlińskiej 17 i 18 przed teatrem) podtrzymywała funduszami borykającą się placówkę polską. Dzięki zbiorowym staraniom już w r. 1893 odnowiono wnętrze teatru, modernizując jego urządzenia, odświeżając żelazną kurtynę założoną w r. 1882.

Stabilizacja w programie teatralnym Dobrowolskiego polegała przede wszystkim na tym, że zdołał on stworzyć coś w rodzaju repertuaru stałego. Aż po schyłek dyrekcji zajmował w nim wyjątkowo trwałe miejsce Bałucki. Szły wszystkie jego komedie, większość wielokrotnie, a obraz dramatyczny *Kiliński* miał w Poznaniu nawet swą prapremierę (11 II 1893). Jedenaście spektakli świadczy o dobrym przyjęciu tej sztuki, ustępującej powodzeniem jedynie granemu wcześniej, po złagodzeniu cenzury, obrazowi historycznemu Anczyca *Kościuszko pod Racławicami* (21 II 1890, 20 razy do końca sezonu). Rzadziej grywano komedie Blizińskiego, choć i one były szczególnie lubiane; oprócz poprzednich szły: *Szach i mat* (28 XI 1885), *Lekkoduch* (20 XI 1886), *Mąż w drodze* (3 I 1889), *Dzika różyczka* (19 II 1889) jako ostatnia zaś — *Panna z posagiem* (7 IV 1894). W owym czasie wyprzedzały je jednak ilością przedstawień sztuki Zalewskiego, Przybylskiego, J. A. Fredry, Rapackiego-ojca (widowisko *Bogusławski i jego scena*, 16 XI 1889, kilkakrotnie powtarzano), a nawet — dziś już nie grywane — utwory Starzeńskiego, Świderskiego, spółki

171. Gabriela Morska (Popławska), aktorka poznańska w latach 1887 - 1889

Abrahamowicza i Ruszkowskiego, Koziebrodzkiego. Komedie Fredry-ojca utrzymywały się w repertuarze, zainteresowanie nimi znacznie jednak osłabło, a po odejściu Rychtera zdarzały się sezony, gdy w ogóle ich nie pokazywano (1884/85, 1888/89 i 1891/92). Najczęściej spośród nich wystawiano *Damy i huzary* oraz *Śluby panieńskie* (po 8 razy), rzadziej *Zemstę* (5) i *Pana Jowialskiego* (4), trzy razy grano *Dwie blizny*, po dwa razy — *Gwałtu, co się dzieje*, *Pana Beneta* i *Wielkiego człowieka do małych interesów*, jeden raz — *Pana Geldhaba*, *Jestem zabójcą*, *Świeczka zgasła* i *Nowego don Kiszota*. Przez 12 sezonów za dyrekcji Dobrowolskiego wystawiono komedie Fredrowskie tylko 38 razy.

172. Afisz zapowiadający coroczny obchód Mickiewiczowski w poznańskim Teatrze Polskim



UROCZYSTOŚĆ

na cześć

ADAMA MICKIEWICZA

urządzona staraniem Towarzystwa „Stella"

w Teatrze Polskim w ogrodzie Potockiego w Poznaniu

w Poniedziałek d. 28 Listopada 1887 r.

PROGRAM.

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Prolog | p. hr. E. |
| 2. | „Pan Chorąży," polonez z opery „Hrabina". Chór męzki | Moniuszko. |
| 3. | Prolekcya | Dr. K. |
| 4. | „Trzech Budrysów," słowa Mickiewicza. Śpiew solowy | Moniuszko. |
| 5. | a) Legenda, b) Mazurek — Skrzypce i fortepian | Wieniawski. Kadlec. |
| 6. | „Jeszcze nie umarła Ukraina" — Chór męszany | |
| | „Żywe organy" | |
| 7. | Żywy obraz: Zgon Konrada Wallenroda. | |

10 MINUT PAUZY.

| | | |
|---|---|---|
| 8. | a) Melancolie Hongroise, b) Les Adieux (Romanza) — flet i fortepian | Teresak. G. Popp. |
| 9. | „Halka" III akt. Chór męszany | Moniuszko. |
| 10. | a) Romanza, b) Mazurek — skrzypce i fortepian | Nivori. Wieniawski. |
| 11. | Ballada „Klaryga" z opery „Konrad Wallenrod" (śpiew solowy) | Żeleński. |
| 12. | „Szczęść nam Boże" Chór męszany | |
| 13. | Żywy obraz: „Wernyhora." | |

Reżyser p. Adamski.

CENY MIEJSC.

Krzesło w loży orkiestrowej 3 m., krzesło w loży parterowej I piętra i balkonu 2 m., krzesło parterowe I-go rzędu, krzesło w loży I balkonu II. piętra 75 fen., parter gorszy 50 f., galerya 20 f.

W antrakcie pomiędzy 1 a 2 częścią zwiedzić można wystawę obrazów za opłatą, dla dorosłych po 20 fen., dla dzieci po 10 fen.

Początek punktualnie o godzinie 7½ wieczorem.

Drukarnia Dziennika Poznańskiego.

Dawniejszy rodzimy dramat wciąż był wznawiany, co niewątpliwie nadawało repertuarowi swojski charakter, lecz zarazem konserwowało gust do przebrzmiałych zjawisk teatralnych (Korzeniowski, Kamiński, Skarbek, Syrokomla). Nieco miejsca poświęcano polskiej klasyce. Z twórczości Słowackiego grano *Mazepę*, po dłuższej przerwie wznowiono przeróbkę *Księcia Niezłomnego* (25 II 1886), *Marię Stuart* (20 III 1890) i *Balladynę* (7 XI 1895). Z dramatów Mickiewicza inscenizowano jedynie *Konfederatów barskich* (13 XI, 21 XII 1890, 17 IV 1895). Dla tradycji rodzimej w dramacie wyznaczano granicę na tragediach pseudoklasycznych: *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego (kilka przedstawień) i *Wandzie, córce*

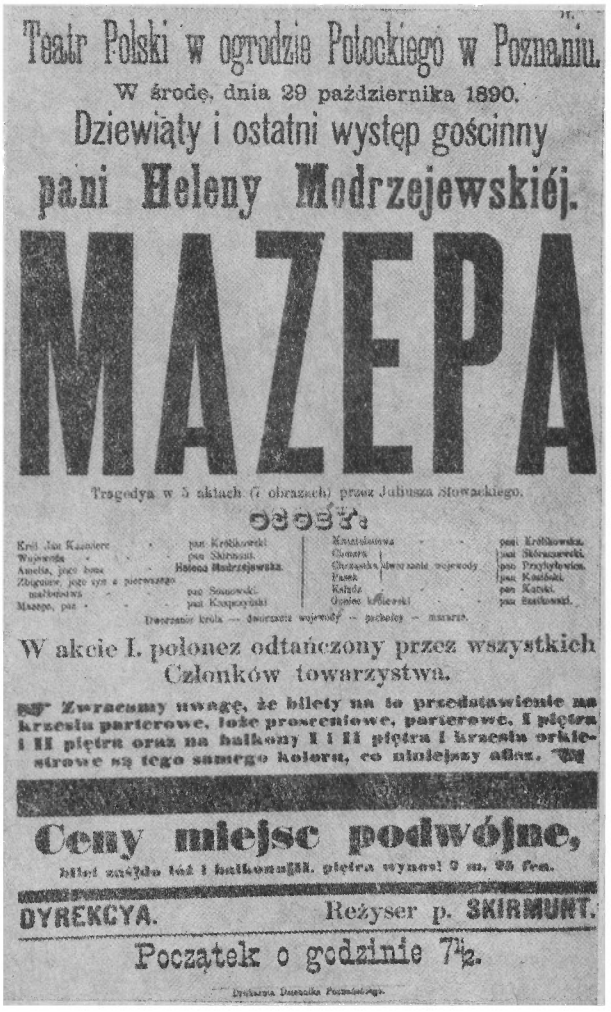
*Krakusa* Wężyka (30 X 1887). Ogólny jednak charakter repertuaru do końca pozostał lekki.

Wpłynął na to także dobór sztuk obcych. Za Dobrowolskiego utrwaliły się nowe jego propozycje: szedł dalej Sardou, rzadziej Ohnet, sporadycznie Augier, lecz równocześnie dawano dużo sztuk autorów niemieckich, np. Mosera, Blumenthala, Schoenthana. Powiększyła się też ilość komedii rosyjskich: poza *Rewizorem* Gogola wystawiono *Nie kochajcie* Wiktora Kryłowa (7 I 1888), *Łapowników* Suchowo-Kobylina (30 I 1890) i *Intratną posadę* Ostrowskiego (10 XII 1895). W lekkim repertuarze obcym pokaźną grupę stanowiły w każdym sezonie sztuki muzyczne, ten gatunek bowiem z czasem znów się zadomowił na poznańskiej scenie. Obok Straussa przypominano stale polskie wodewile Anczyca, Staszczyka i Szobera, którym od 3 III 1892 towarzyszył *Żołnierz królowej Madagaskaru* Dobrzańskiego. Na tym tle raz po raz pojawiały się dzieła Szekspira i tragedie Schillera, by bez żalu widowni ustąpić miejsca np. angielskiej farsie Brandona *Ciotka Karola* (5 III 1895).

Trzymając się linii repertuaru, w którym z latami umacniał pierwiastek rozrywkowy, Dobrowolski dbał zarazem o to, aby teatr dostarczał godziwej rozrywki. Uporczywie lansowany przez publicystykę postulat moralności w teatrze utrudniał wstęp na scenę dramatowi czy to naturalistycznemu, czy też modernistycznemu, który gdzie indziej zdobył sobie już powodzenie. Lękliwie sięgano po Ibsena (*Podpory społeczeństwa*, 7 XI 1891), a każda nowa sztuka naturalisty Sudermanna spotykała się z ostrą krytyką (*Honor*, 2 II 1892; *Koniec Sodomy* 16 II 1893; *Gniazdo rodzinne*, 10 III 1894; *Szczęście w zakątku*, 21 III 1896). Kiedy zaś wystawiono *Kaśkę Kariatydę* Zapolskiej (23 IV 1896), recenzent orzekł, że „sztuczydło to jest obrzydliwym paskudztwem". Z tych samych względów zaatakowano utwory miejscowego *enfant terrible*, Władysława Rabskiego — *Ascetę* (17 XII 1892) i *Zwyciężonego* (14 II 1895), który drwił ze stosunków poznańskich. Nic dziwnego, że ograniczony zakres repertuaru Dobrowolskiego i jego ciasne poglądy doprowadziły do nowej stagnacji w teatrze, do kryzysów, które dyrektor przezwyciężał połowicznie, nie umiejąc się zdobyć na zmianę kierunku programu artystycznego.

Do ponownego zastoju przyczyniła się w dużej mierze poznańska krytyka, która urabiała opinię w duchu oporu wobec nowych prądów w sztuce, a co za tym idzie, przeciw nowej ideologii. Krytyka teatralna wprawdzie znacznie się w tym czasie rozwinęła, w gazetach miejscowych od 1887 zaczęły się pojawiać stałe przeglądy spektakli (pisywali m.in. Władysław Motty, Kazimierz Puffke, Iza Moszczeńska i Władysław Rabski), lecz

173. Afisz *Mazepy* Słowackiego z występem Heleny Modrzejewskiej


Teatr Polski w ogrodzie Potockiego w Poznaniu.

W środę, dnia 29 października 1890.

Dziewiąty i ostatni występ gościnny

pani Heleny Modrzejewskiéj.

MAZEPA

Tragedya w 5 aktach (7 obrazach) przez Juliusza Słowackiego.

OSOBY:

Król Jan Kazimierz - - pan Królikowski
Wojewoda - - - pan Skirmunt.
Amelia, jego żona - Helena Modrzejewska.
Zbigniew, jego syn z pierwszego małżeństwa - - pan Sosnowski.
Mazepa, pan - - - pan Kasprzyński
Kniaziołowa - - pani Królikowska.
Chmara - - pan Skórzanowski.
Chrząstka dworzanie wojewody - pan Przybyłowicz.
Pasek - - pan Kostólski.
Ksiądz - - - pan Kotski.
Goniec królewski - - pan Szatkowski.

Dworzanie króla — dworzanie wojewody — pachołcy — mazurze.

W akcie I. polonez odtańczony przez wszystkich Członków towarzystwa.

Zwracamy uwagę, że bilety na to przedstawienie na krzesła parterowe, loże prosceniowe, parterowe, I piętra i II piętra oraz na balkony I i II piętra i krzesła orkiestrowe są tego samego koloru, co niniejszy afisz.

Ceny miejsc podwójne,

bilet zaś do lóż i balkonu II. piętra wynosi 9 m. 25 fen.

DYREKCYA. Reżyser p. SKIRMUNT.

Początek o godzinie 7½.

Drukarnia Dziennika Poznańskiego.

wpływ jej sprowadzał się do hamowania naporu nowego dramatu na poznańską scenę. Bezowocne pozostały na razie wysiłki Rabskiego, który w założonym przez siebie „Przeglądzie Poznańskim" (1894 - 1896) chciał wywalczyć modernizmowi prawo obywatelstwa także w teatrze. Dobrowolski wolał łatać repertuar przeróbkami z powieści (np. z całej *Trylogii* Sienkiewicza lub *Pałacu i rudery* Prusa, 8 XII 1889) niż zmienić swą linię repertuarową.

W życiu teatralnym ówczesnego Poznania chwilami niezwykłymi były

Z uebyciem abonamentu.

Teatr Polski w ogrodzie Potockiego w Poznaniu.

W niedzielę, dnia 5 kwietnia 1891.

Piąty występ gościnny

ROMANA ŻELAZOWSKIEGO,

reżysera Teatru Krakowskiego.

ZBÓJCY

Tragedya w 5 aktach (11 obrazach) przez Fryderyka Schillera.

OSOBY:

Franciszek Roman Żelazowski.

Ceny miejsc zwyczajne.

DYREKCYA. Reżyser p. SKIRMUNT.

Początek o godzinie 7½.

174. Afisz *Zbójców* Schillera z występem Romana Żelazowskiego

gościnne występy aktorów zza kordonu. Wytwarzały one na widowni świąteczną atmosferę i budziły poczucie zjednoczenia Polaków, rozdzielonych granicami zaborów, w przybytku sztuki. Tłumnie więc uczęszczano na te specjalne przedstawienia, zwłaszcza iż współtworzyli je aktorzy o głośnych nazwiskach, talenty wyjątkowe, nie mające równych w zespole miejscowym. Występowali też śpiewacy i muzycy, np. 5 II 1890 Ignacy Paderewski. W sezonie 1890/91 znów przyjechała do Poznania Modrzejewska i zagrała (20 - 29 X 1890) w 7 rolach: Marii Stuart (Schillera), hrabiny d'Autreval (w *Walce kobiet* Scribe'a i Legouvé), Adrianny Lecouvreur (w dramacie tychże), Zuzanny (w *Ćwiartce papieru* Sardou), Praksedy (w *Karpackich góralach* Korzeniowskiego), Beatrycze (w *Wiele*

*hałasu o nic* Szekspira) i Amelii (w *Mazepie*). Występował też dawny aktor poznański Roman Żelazowski (1 - 12 IV 1891) w urozmaiconym repertuarze, najlepiej przyjęty jako Otello i Franciszek Moor (w *Zbójcach* Schillera). W tym samym sezonie grał jeszcze komik Antoni Siemaszko (24 - 28 IV 1891) w utworach Mańkowskiego, Fredry (Papkin), Dobrzańskiego i Blizińskiego. W sezonie 1892/93 wystąpił Edmund Rygier (24 XI - 11 XII 1892) m.in. jako Wojewoda (w *Mazepie*), doktor Stockmann (we *Wrogu ludu* Ibsena) i Otello oraz w kilku rolach komediowych.

W sezonie 1893/94 wydarzeniami stały się występy gościnne Heleny Marcello (12 - 19 XII 1893) i Aleksandry Lüde (10 - 17 III 1894). U Marcello zauważono klasycyzującą technikę gry, „ale na gruncie wulkanicznym, na temperamencie płomiennym i zapalnym", Lüde dała pokaz gry realistycznej. W tym sezonie pojawiły się też na poznańskiej scenie Tekla Trapszówna (17 - 22 IV 1894) i Adolfina Zimajer (26 - 30 IV 1894). Sezon 1894/95 upamiętnił się gościnnymi występami Bolesława Leszczyńskiego (22 XI - 2 XII 1894, m.in. jako Szekspirowski Otello, Król Lear i Petrucchio oraz Wojewoda w *Mazepie*), jego żony Honoraty (21 - 28 IV 1895), ponownie Zimajerowej (8 - 31 X 1894 i 26 II 1895) i Modrzejewskiej (10 - 27 I 1895, m.in. jako Barbara Radziwiłłówna Felińskiego, Maria Stuart, Magda w *Gnieździe rodzinnym* Sudermanna). Wreszcie w sezonie 1895/96 przybył Józef Kotarbiński, pokazując m.in. kilka ról Szekspirowskich (Hamlet, Otello i Romeo; 18 XI - 1 XII 1895).

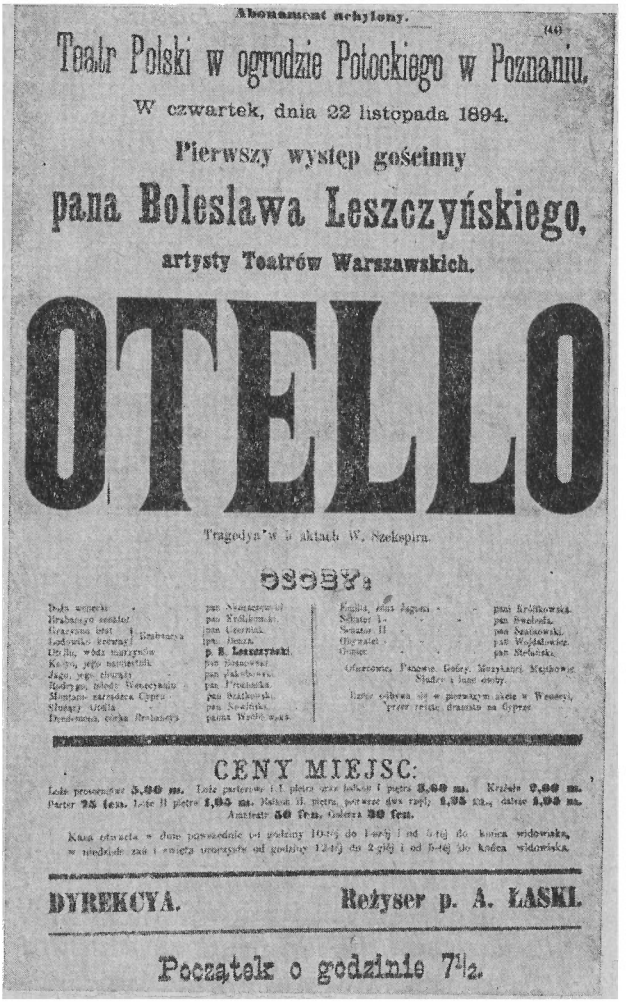
Wszystkie te kreacje dalece różniły się od tego, z czym stykał się wtedy widz poznański, albowiem tutejszy zespół nie reprezentował wysokiego poziomu, tym bardziej że raz po raz ubywały z niego lepsze siły po konfliktach z despotycznym Dobrowolskim. Zapewne też i owe exodusy aktorów i aktorek, ciągłe zmiany składu zespołu (np. w sezonie 1890/91 i 1895/96) decydowały o repertuarze teatru, który trzeba było dostosowywać do dość małej skali talentów personelu aktorskiego. Lepsi odtwórcy to — w różnych sezonach — Janowski, Knapczyński, Kazimierz Królikowski (także reżyser), Łaski (także reżyser), Majdrowicz, Popławski, Siedlecki, Skirmunt (także reżyser), Sosnowski, Marceli i Stanisław Trapszowie, Wojdałowicz oraz Bissen-Janowska, Czaplińska, Majdrowiczowa, Morska-Popławska, Pankiewiczówna, Paszkowska, Przybyłkówna, Wróblewska i Zapolska. Byt aktorów poprawiały działówki, które im umożliwiał Dobrowolski po zakończeniu sezonu; latem dorabiali na objazdach.

Owe objazdy miasteczek wielkopolskich i pomorskich oraz występy w Warszawie i innych miastach Królestwa należały do stałego zwyczaju teatru poznańskiego za dyrekcji Dobrowolskiego. I tak w r. 1886 pod kie-

runkiem Trapszów i Józefa Popławskiego aktorzy poznańscy grali w Warszawie na scenie Alhambry, a po drodze w Ostrowie i już za kordonem w Kaliszu oraz Włocławku. Wiosną 1887 wyrwała się z zespołu Zapolska [46]; wraz ze Stanisławem Trapszą i małą grupką objeżdżała prowincję. Latem tego roku poprowadził aktorów Mieczysław Skirmunt aż do Bydgoszczy, gdzie występowano w teatrze Patzera, do Torunia i Włocławka, w rok później Poznaniacy odwiedzili te same miejscowości, a ponadto 27 - 29 VI grali we Wrocławiu. W r. 1889 Marceli Trapszo, Czesław Janowski i Skirmunt znów wybrali się do Warszawy (grano w Wodewilu) i Bydgoszczy (grano w sali teatralnej Strzelnicy), co Janowski i Skirmunt powtórzyli latem 1890, a Skirmunt z Kazimierzem Królikowskim latem

175. Maria Przybyłko-Potocka, debiutowała na scenie poznańskiej w r. 1893

176. Afisz *Otella* Szekspira z występem Bolesława Leszczyńskiego



Abonamenci nehylony. (46)

Teatr Polski w ogrodzie Potockiego w Poznaniu.

W czwartek, dnia 22 listopada 1894.

Pierwszy występ gościnny

pana Bolesława Leszczyńskiego,

artysty Teatrów Warszawskich.

OTELLO

Tragedya w 5 aktach W. Szekspira.

OSOBY:

Doża weneckie - pan Nieczewski
Brabantego senator - pan Królikowski
Gracyano brat - pan Czermak
Lodowiko krewny - pan Benza
Otello, wódz naczelny - p. B. Leszczyński
Kassyo, jego namiestnik - pan Bojanowski
Jago, jego chorąży - pan Jakubowski
Rodrygo, młody Wenecyanin - pan Proszyński
Montano zarządca Cypru - pan Szałkowski
Sługa Otella - pan Serafiński
Desdemona, córka Brabantego - panna Wodzińska

Emilia, żona Jagona - pani Królikowska
Sługa I. - pan Pawlicki
Senator II. - pan Szałkowski
Oficyalet - pan Wojdalowicz
Oficer - pan Stefański

Oficerowie, Panowie Dobry, Mrozyński, Majchrowicz, Słudzy i inne osoby.

Rzecz dzieje się w pierwszym akcie w Wenecyi, przez resztę dramatu na Cyprze.

CENY MIEJSC:

Loże prosceniowe 5,40 m. Loże parterowe i I. piętro przy lożach I piętra 3,60 m. Krzesła 2,00 m. Parter 75 fen. Loże II piętra 1,05 m. Balkon II. piętra, pierwsze dwa rzędy 1,35 m., dalsze 1,00 m. Amfiteatr 50 fen. Galerya 30 fen.

Kasa otwarta w dnie przedstawienia od godziny 10-tej do 1-szej i od 4-tej do końca widowiska, w niedzielę zaś i święta uroczyste od godziny 12-tej do 2-giej i od 5-tej do końca widowiska.

DYREKCYA. Reżyser p. A. ŁASKI.

Początek o godzinie 7½.

1891. Nowy zespół objazdowy stworzył latem 1892 Eugeniusz Majdrowicz, w wyniku poróżnienia się z Dobrowolskim. Zespół ten wznowił wyprawy Poznaniaków na Pomorze, przy czym po raz pierwszy dotarli oni do Sopotu, gdzie odegrano w Teatrze Wiktoria 18 sztuk (15 - 25 VIII). *Tournée* powtórzono w następnym roku i znów występowano w Gdańsku (27 VII - 17 VIII) oraz w Sopocie (2 i 10 VIII w sali Tow. Oświatowego). Zespół przybył tam jeszcze w r. 1894 (18 - 30 VIII), choć wzmogły się wtedy kolonizacyjne dążenia Niemców; w latach 1895 i 1896 docierano już tylko do Bydgoszczy. Objazdy teatru poznańskiego z repertuarem

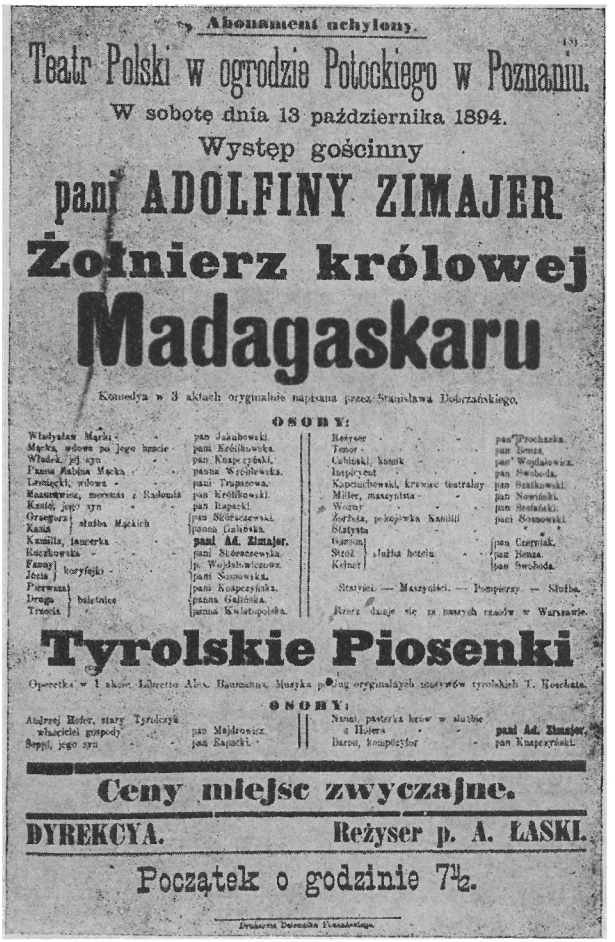
przeważnie patriotycznym budziły świadomość narodową i umacniały przywiązanie do ojczyzny, a zarazem krzewiły kulturę teatralną, zapał do widowisk, które własnymi siłami coraz szerzej zaczęto urządzać w ruchu amatorskim.

W Wielkopolsce ruch ów miał dawne tradycje. Sięgały jeszcze pierwszej połowy stulecia, doby początków tutejszej pracy organicznej, kiedy sformułowano pogląd, że „teatr amatorski dobrze prowadzony ze wszech miar ważniejsze rodzi skutki niż teatr aktorski", ponieważ zysk z niego idzie na cele publiczne [49]. Po powstaniu styczniowym ruch ten poza rozrywką przejął zadania polityczne, stał się ostoją polskości zwłaszcza z dala od centrów ruchu kulturalnego. Od początku wzbudzał niechęć zaborców, którzy rozmaitymi sposobami starali się likwidować amatorskie teatrzyki. Mimo szykan mnożyły się one z roku na rok i już w 1869 Kraszewski ze zdumieniem zauważył, że w Wielkopolsce i na Pomorzu jest ich znacznie więcej niż na innych ziemiach polskich. W ciągu drugiej połowy XIX wieku spotykamy teatry amatorskie w następujących miejscowościach Wielkopolski: Borek, Buk, Chodzież, Czarnków, Czempiń, Gniezno, Gostyń, Grodzisk, Jaraczewo, Jarocin, Jutrosin, Kcynia, Kępno, Kłecko, Kostrzyn, Kościan, Koźmin, Kórnik, Krobia, Krotoszyn, Krzywiń, Leszno, Lwówek, Łabiszyn, Miejska Górka, Miłosław, Mogilno, Murowana Goślina, Nakło, Oborniki, Opalenica, Ostrów, Ostrzeszów, Piła, Pleszew, Pniewy, Pogorzela, Poniec, Raszków, Rogoźno, Sieraków, Strzelno, Sulmierzyce, Swarzędz, Szamotuły, Szubin, Śmigiel, Śrem, Środa, Trzemeszno, Ujście, Wągrowiec, Witkowo, Wolsztyn, Wronki, Września, Zaniemyśl i Żerków oraz w podpoznańskich wsiach: Berdychowo, Górczyn, Jeżyce i Łazarz.

Organizatorami przedstawień były przede wszystkim różne polskie stowarzyszenia, ale istniały też samodzielne zespoły amatorskie. Najbardziej aktywne na tym polu były Towarzystwa przemysłowców, Stowarzyszenie czeladzi katolickiej, Towarzystwo „Stella", Towarzystwo „Sokół", różne związki rzemieślników (np. szewców, rzeźników, fryzjerów, drukarzy itp.) i śpiewacze. Przedstawienia urządzali też włościanie i młodzież szkolna. Wykorzystywano do tego najczęściej prywatne lub kościelne sale, a latem widowiska odbywały się pod gołym niebem na prowizorycznych scenkach, zazwyczaj łączone z zabawą taneczną i grami towarzyskimi.

Repertuar tych teatrzyków niewątpliwie kształtował się pod wpływem sceny zawodowej, lecz ze względu na odrębne cele, dopuszczano głównie sztuki polskie i to przeważnie rozrywkowe, ale o tematyce społeczno-obyczajowej. Możliwości wykonawcze oraz warunki techniczne dawały na

177. Afisz *Żołnierza królowej Madagaskaru* i *Tyrolskich piosenek* z występem Adolfiny Zimajer



Abonament uchylony.

Teatr Polski w ogrodzie Potockiego w Poznaniu.

W sobotę dnia 13 października 1894.

Występ gościnny

pani ADOLFINY ZIMAJER.

Żołnierz królowej Madagaskaru

Komedya w 3 aktach oryginalnie napisana przez Stanisława Dobrzańskiego.

OSOBY:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Władysław Mącki | pan Jabłonowski | Reżyser | pan Prochazka. |
| Mącka, wdowa po jego bracie | pani Królikowska. | Tenor | pan Renza. |
| Władek, jej syn | pan Krajczyński. | Cubicski, konik | pan Wojdalowicz. |
| Panna Kalina Mącka | panna Wróblewska. | Inspicyent | pan Swoboda. |
| Lewicki, wdowiec | pani Trąpczowa. | Kapelmistrzowski, kreatur teatralny | pan Benkowski. |
| Mazurowicz, mecenas z Radomia | pan Królikowski. | Miller, masażysta | pan Nowicki. |
| Kazio, jego syn | pan Rapacki. | Woźny | pan Benkicki. |
| Grzegorz, sługa Mąckich | pan Skórzewski. | Żorżeta, pokojówka Kamilli | pani Sosnowska. |
| Kasia, sługa Mąckich | panna Galińska. | Statystki | |
| Kamilla, tancerka | pani Ad. Zimajer. | Garson, | pan Czernik. |
| Raichowska | pani Skórzewska. | Stróż, służba hotelu | pan Renza. |
| Fanny, koryfejki | p. Wojdalowiczowa. | Kelner, | pan Swoboda. |
| Józia, koryfejki | pani Sosnowska. | | |
| Pierwsza, | pani Kasperynska. | Statyści. — Muzykanci. — Pomperzy. — Służba. | |
| Druga, baletnice | panna Galińska. | | |
| Trzecia, | panna Kwiatkowska. | Rzecz dzieje się na naszych czasów w Warszawie. | |

Tyrolskie Piosenki

Operetka w 1 akcie. Libretto Alex. Baumanna. Muzyka podług oryginalnych motywów tyrolskich T. Hoschata.

OSOBY:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Andrzej Hofer, stary Tyrolczyk, właściciel gospody | pan Majdrowicz. | Nanni, pasterka krów w służbie u Hofera | pani Ad. Zimajer. |
| Seppl, jego syn | pan Rapacki. | Daroi, kompozytor | pan Krajczyński. |

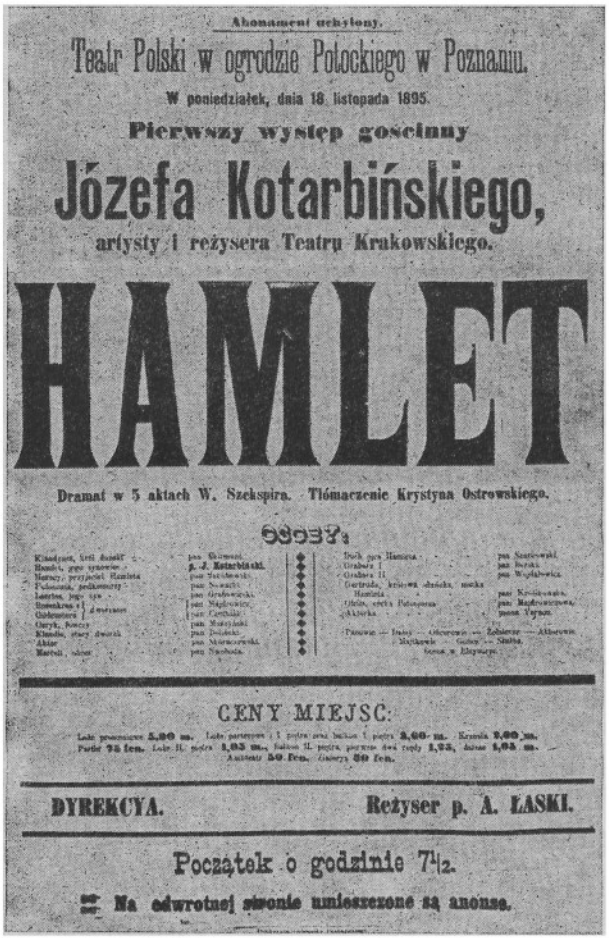
Ceny miejsc zwyczajne.

DYREKCYA. Reżyser p. A. ŁASKI.

Początek o godzinie 7½.

Drukarnia Dziennika Poznańskiego.

amatorskich scenkach pierwszeństwo sztukom krótkim, dlatego grywano zazwyczaj jednoaktówki, fraszki i żarty sceniczne, monodramy, przysłowia dramatyczne, obrazki ludowe, wodewile i operetki. W czasie przedstawień wykonywano też arie z różnych oper, najczęściej z dzieł Moniuszki. Sztuki poważne nie miały u amatorów powodzenia, ale umieli oni wystawić i *Mazepę* Słowackiego, i *Karpackich górali* Korzeniowskiego, a także kilkuaktowe komedie, które zresztą cieszyły się największym wzięciem. Najchętniej grywano więc utwory obu Fredrów, Anczyca, Bałuckiego, Blizińskiego, Dobrzańskiego, Gawalewicza, Gregorowicza, Kamińskiego, Korzeniowskiego, Koziebrodzkiego, Kraszewskiego, Ładnowskiego czy Urbańskiego. Teatr amatorski wykorzystywano również do urządzania rozmai-


Abonament uchylony.

Teatr Polski w ogrodzie Potockiego w Poznaniu.

W poniedziałek, dnia 18 listopada 1895.

Pierwszy występ gościnny

Józefa Kotarbińskiego,

artysty i reżysera Teatru Krakowskiego.

HAMLET

Dramat w 5 aktach W. Szekspira. Tłómaczenie Krystyna Ostrowskiego.

OSOBY:

Król, pan Skirmunt. Duch pan Hamera. pan Szarkowski.
Hamlet, p. J. Kotarbiński. Grabca I. pan Bolski.
Horacy, przyjaciel Hamleta pan Sadkowski. Grabca II. pan Wojdakowicz.
Poloniusz, podkanclerzy pan Nowacki. Gertruda, królowa duńska, matka Hamleta pan Kociszewski.
Laertes, jego syn pan Grabowski. Ofelia, córka Poloniusza pan Rogowiczówna.
Rosenkranz i Gildenstern, dworzanie pan Majkowski. Aktorka pani Tyrnau.
pan Cerchiński.
Oficer pan Morawski.
Marcell, oficer pan Nowicki.
Panowie — Dami — Oficerowie — Żołnierze — Aktorowie — Majkowski — Gońcy — Służba.
Scena w Elsynorze.

CENY MIEJSC:

Loże pierwsze 5,00 m. Loże parterowe i 1 piętro przy balkon. 4 piętro 3,00 m. Krzesła 2,00 m.
Parter 2½ ten. Loże II. piętra 1,05 m., balkon II. piętra pierwsze dwa rzędy 1,25, dalsze 1,05 m.
Amfiteatr 50 fen. Galerya 30 fen.

DYREKCYA. Reżyser p. A. LASKI.

Początek o godzinie 7½.

Na odwrotnej stronie umieszczone są anonse.

178. Afisz *Hamleta* Szekspira z występem Józefa Kotarbińskiego

tych patriotycznych uroczystości, np. jubileuszu Kraszewskiego (1879) czy regularnie organizowanego obchodu rocznicy zgonu Mickiewicza.

Ruch amatorski miał szerokie poparcie społeczeństwa, starano się zapewnić mu ciągły rozwój, m.in. wydając drukiem teksty łatwych i „budujących" sztuk wydawanych w długiej serii pod symboliczną nazwą Naród sobie [50]. Aktywizował ten ruch do działania zbiorowego przede wszystkim warstwy rzemieślnicze, miejski proletariat i włościaństwo w całym Księstwie. Są świadectwa, że podobał się też niektórym Niemcom i ludności żydowskiej. Przetrwał on w Wielkopolsce aż po kres niewoli.

Teatr Polski w Poznaniu wszedł w nowy okres swej historii, kiedy latem 1896 zmarł Dobrowolski. U schyłku jego dyrekcji scena mocno podupadła,

ponieważ mimo złego stanu zdrowia nie oddawał on rządów, przeciwnie — sprawował je bardziej despotycznie. Przyznać jednak trzeba, że zdołał pozyskać dla teatru nowy, szeroki krąg widzów — mniej zamożne warstwy społeczeństwa. Repertuar dostosowywał do ich gustów, mając na uwadze kasę, co jednak pozbawiało teatr ambitniejszych nowości, jakie gdzie indziej już wystawiano. Nazbyt popularny repertuar wzbudzał niezadowolenie wśród aktorów, a zatargi z nimi jeszcze bardziej pogłębiały nieporządki w teatrze, widoczne także w zaniedbaniu dekoracji i garderoby.

Już wśród objawów kryzysu urządził Dobrowolski jubileusz dwudziestopięciolecia sceny, uczczony przedstawieniami *Ślubów panieńskich* Fredry (19 X) oraz *Dzikiej różyczki* Blizińskiego, *Mazepy* Słowackiego i *Domu otwartego* Bałuckiego (20 X 1895, z gościnnym występem Kotarbińskiego). Zamykało się pierwsze — pracowite i obiecujące — ćwierćwiecze działalności poznańskiego teatru we własnym gmachu, który wzniesiono społecznym wysiłkiem [51].

---

[1] Opuścił on swe stanowisko 13 I 1863.

[2] Pierwsze przedstawienie w lutym 1860.

[3] Pierwsze przedstawienie 26 X 1862.

[4] Widownia mogła pomieścić 800 osób.

[5] Teatr ten odbudowano w r. 1868, dodając balkon i galerię, by pomieścić ok. 900 widzów.

[6] Numer hipoteczny 243.

[7] Wejście było od ul. Nowej, dziś Paderewskiego.

[8] Dziś znajduje się on w pasażu Apollo, między ul. Ratajczaka a Piekarami.

[9] Przedstawienie 24 X 1869.

[10] Grano komedie: *Wierzyciele* 5 III 1867 oraz *Mitra i majątek* 1 III 1868.

[11] Była to premiera komedii w teatrze krakowskim pod dyrekcją Koźmiana.

[12] *Mąż za drzwiami* 26 VI 1866.

[13] *Rodzina Benoiton* 10 VI 1866, *Ćwiartka papieru* 23 VI 1866.

[14] *Ukrócenie przekory* 1 VI 1867, *Kupiec wenecki* 25 VII 1867.

[15] *Maria Stuart* 17 VI 1867, *Zbójcy* 9 VII, *Intryga i miłość* 3 VIII, *Don Carlos* 6 VIII, *Wilhelm Tell* 10 VIII — tegoż roku.

[16] W Poznaniu grano wtedy dwa dzieła W. Hugo: *Hernaniego* i *Król się bawi.*

[17] *Radców pana radcy* Bałuckiego wystawiono 10 VI 1869.

[18] Poprzednio wystawiano: w r. 1867 *Motylomanię, Poczciwych wieśniaków, Starych kawalerów, Dziewiąte przykazanie,* a w r. 1869 *Safandułów.*

[19] Pierwszy występ w Poznaniu w roli Anieli w *Ślubach panieńskich.*

[20] „Sobótka" 1869, nr 50.

[21] Przedstawienie to dano na benefis Konarskiego.

[22] Dwa poprzednie to krótkotrwałe imprezy w r. 1783 i 1843.

[23] Wcześniej zapuścił się do Księstwa przez kordon zespół Anastazego Trapszy z Kalisza; występował w kwietniu - maju 1870 r. w Pleszewie, podczas wystawy przemysłowo-rolniczej, grając m.in. *Rewizora* i *Piękną Helenę.*

[24] Sezon ten trwał od 25 IX 1870 do 14 VI 1871; od 4 VI zaczynał się tzw. sezon „latowy".

[25] Była to prapremiera 26 XI 1870.

[26] W sztuce Kraszewskiego *Radziwiłł w gościnie* występował gościnnie Rychter od 18 III do 18 IV 1871.

[27] Przedstawienie to dano 15 III 1871 z Kalicińskim w roli Chlestakowa.

[28] „Tygodnik Wielkopolski" nr 42, z 12 X 1871.

[29] Chęciński wystąpił gościnnie jako aktor w Poznaniu 20 XI 1872.

[30] „Dziennik Poznański" z 13 II 1873.

[31] „Tygodnik Ilustrowany" nr 354, z 1874 r.

[32] Numer hipoteczny 219/220.

[33] Posesja miała numer hipoteczny 229/230; obecnie Rynek Nowego Miasta nosi nazwę placu Młodej Gwardii.

[34] Po tym scaleniu należąca do Spółki posesja przy ulicy Berlińskiej została oznaczona numerem 15. Dane o budowli: akta Konserwatora i Archiwum Wojewódzkiego.

[35] Przepisy te ogłoszono w wydawnictwie *Notizen für die Posener Polizeibeamten*, nr 9, 1883 r.

[36] Na uroczystą inaugurację stałej sceny zawodowej została zaproszona Helena Modrzejewska; mimo przyrzeczeń nie mogła przybyć z Warszawy do Poznania.

[37] *Emigracja chłopska* powtórzona była 27 razy.

[38] Prapremiera w ogródku Belle Vue; przedstawienie powtórzono 19 razy.

[39] Dramat Björnsona *Bankructwo* wystawiony został 18 IX 1877, w przekładzie Lubowskiego.

[40] Kościelecki wybrał się do Warszawy na maj - czerwiec, po drodze zatrzymując się we Włocławku i w Płocku.

[41] Czesław Wolniewicz, „Kurier Poznański" 1882.

[42] Józef Kościelski, „Dziennik Poznański" 1883.

[43] Dotychczas grano tu jedynie adaptację *Wiesława* Brodzińskiego, dokonaną przez Ściborskiego i Ostrowskiego.

[44] Kolejni dyrektorzy w nowym budynku teatru niemieckiego: August Grosse (1879 - 1880), Gustaw Scherenberg (1880 - 1882), Richard Jesse (1882 - 1889).

[45] Zwyczaj dawania tanich spektakli we wtorki przyjął się o wiele lepiej niż zwyczaj grania komedii salonowej we czwartki, a sztuk poważnych — w soboty.

[46] Przykładem tego rodzaju sztuki są *Tajemnice boru* Ludwiga wystawione 17 XII 1887.

[47] Kamienice te stały przed teatrem przy ul. Berlińskiej nr 17 i 18.

[48] Zapolska występowała w Poznaniu w starej sali Hotelu Saskiego.

[49] Por. A. M. Skałkowski, *Józef Szuldrzyński*, Poznań 1939, s. 86.

[50] Wydawnictwo A. Cybulskiego zapoczątkowane w Poznaniu w r. 1897.

[51] Za dyrekcji Dobrowolskiego ukazało się pierwsze opracowanie dotychczasowych dziejów Teatru Polskiego na tle poprzednich okresów życia teatralnego w Wielkopolsce pióra Romana Fijałkowskiego (W. Koryzny) pt. *Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888* (Poznań 1888), uzupełniony później *Kroniką Teatru Polskiego w Poznaniu od roku 1888 do 1898* (1898). Przez pewien czas wychodził też wtedy w Poznaniu „Kurierek Teatralny" (1895, 14 numerów) pod redakcją Stefana Szyperskiego.

# Z dziejów teatru polskiego na Pomorzu Gdańskim 1864-1890

*Kazimierz Chruściński*

## 1. Pruska polityka utrudnień

Teza o wyjątkowo trudnej kulturowej sytuacji Polaków na Pomorzu Gdańskim [1] w drugiej połowie XIX wieku, na ogół znana i dość powszechnie akceptowana przez historyków oświaty [2], staje się w pełni zrozumiała, gdy rozpatrujemy stosunek władz pruskich do różnych form polskiego życia teatralnego na tym terenie.

Kanclerz Bismarck, głosząc hasło o nieuchronnej zagładzie Polaków [3], wydał szereg restrykcji, uniemożliwiających używanie języka polskiego w szkołach i urzędach, wprowadził surową cenzurę słowa i zapoczątkował akcję kolonizacyjną na nie spotykaną dotąd skalę. Pruskie władze administracyjne, wcielając w życie wskazania kanclerza, prowadziły szeroko zakrojoną działalność germanizacyjną. Do przejawów życia kulturalnego, które władze pruskie z konieczności tolerowały, należał niewątpliwie teatr polski. Podobnie jak w innych zaborach, tak i tutaj najlepiej widziany był teatr wybitnie rozrywkowy i umoralniający, rezygnujący z przemycania treści politycznych. Ingerencja władz w sprawy teatru była początkowo sporadyczna i ograniczała się do wydawania w poszczególnych przypadkach zakazów wystawiania sztuk wybitnie narodowych, które mogły zakłócić porządek publiczny. Z czasem jednak, w miarę ilościowego rozrastania się imprez teatralnych i wzrostu ich popularności w społeczeństwie polskim, podejrzliwość władz i w tej sferze aktywności kulturalnej ogromnie wzrosła.

W latach osiemdziesiątych XIX wieku zamieniono politykę tolerancji na politykę utrudniania i wręcz hamowania rozwoju polskiego życia teatralnego, poddając je policyjnemu nadzorowi. Na mocy ustawy o zarządzie

policyjnym z 11 marca 1850 r. i ustawy o ogólnej administracji krajowej z 30 lipca 1883 r. stworzony został system utrudnień, obowiązujący zespoły teatralne na ziemiach polskich zaboru pruskiego. W myśl nowych zarządzeń władze policyjne wymagały zgłaszania im na piśmie, co najmniej na 24 godziny przed rozpoczęciem spektaklu, dokładnej informacji o planowanym przedstawieniu z załączeniem dwóch jednobrzmiących (w językach niemieckim i polskim) tekstów wystawianych sztuk [4]. Niezależnie od spełnienia tych warunków, policja mogła w każdej chwili zawiesić publiczne przedstawienie, jeśli dostrzegła w nim coś sprzecznego z przepisami i tzw. dobrym obyczajem.

*Ordynacja procederowa dla cesarstwa* z 11 maja 1888 r. oznaczała dalsze utrudnienia w rozwijaniu, zwłaszcza amatorskiego, ruchu teatralnego. Jeden z paragrafów *Ordynacji* brzmiał: „Karą pieniężną aż do 300 marek karanym będzie ten, kto przedsiębierze lub dalej prowadzi interes jako stały proceder, bez przepisanego pozwolenia policyjnego" [5]. Skromne na ogół dochody pieniężne, jakie przynosiły występy zespołów amatorskich, przeznaczano nie tylko na cele dobroczynne i społeczne, ale i organizacyjne, związane z samym istnieniem różnych polskich związków i stowarzyszeń. Potraktowanie doraźnie urządzanych imprez amatorskich jako „stałego procederu" zmierzało do zahamowania polskiego życia teatralnego na prowincji. Policja, korzystając z uprawnień, nakładała kary pieniężne i przetrzymywała w areszcie organizatorów ruchu teatralnego. „W latach 1883 - 1903 — stwierdza Jerzy Szews — na podstawie wyroków sądowych i rozporządzeń władz administracyjnych na Pomorzu Gdańskim 143 pozycje z piśmiennictwa polskiego uznano za zakazane. Znajdowały się wśród nich śpiewniki, podręczniki, kalendarze, sztuki teatralne, a nawet modlitewniki" [6].

Wprawdzie pruska polityka utrudnień nie zdołała całkowicie rozbić polskiego ruchu teatralnego, ale poważnie osłabiła jego rozwój.

Ze względów polityczno-represyjnych objazdowe zespoły zawodowe przeważnie omijały Pomorze Gdańskie, niektóre z nich musiały wycofywać z repertuaru przygotowane sztuki, bo inaczej w ogóle ich występy byłyby niemożliwe. Wiele amatorskich zespołów teatralnych po kilku przedstawieniach zamykało swoją działalność. M.in. zespół amatorski uczniów Collegium Marianum w Pelplinie zaniechał działalności teatralnej w 1886 r., kierownictwo szkoły nie mogło bowiem przystać na warunki zaborcy. Ksiądz Stanisław Kujot, na prośby uczniów o wznowienie przedstawień w 1890 r., następująco usprawiedliwiał niechętne stanowisko w tej kwestii: „My sami ubolewamy, że ich nie ma, że trzeba było ich

zaniechać, ale czasy są takie, że aby dać jedno przedstawienie polskie, trzeba by dać co najmniej cztery niemieckie, a przyznacie sami, że to się nie godzi" [7].

## 2. Wyobrażenia o teatrze

Przed teatrem polskim pod zaborem pruskim stawiano przede wszystkim doniosłe zadania społeczno-narodowe. Teatr, poprzez kultywowanie tradycji narodowych i pielęgnowanie mowy ojczystej, miał podtrzymywać i ożywiać ducha polskości. Czyniono usilne starania, by wypracować narodowy model tutejszego teatru. „Gazeta Toruńska", która pierwsza wysunęła w 1869 r. projekt otwarcia w Poznaniu stałego teatru polskiego [8], widziała w tej placówce instrument pomocny w urzeczywistnianiu „względów wyższych", dotyczących umacniania narodowości polskiej. Teatr nazywała „świątynią narodową", „świątynią języka" [9]. Pismo toruńskie dostrzegało w teatrze możliwość przywracania językowi polskiemu przysłów, jego frazeologii i składni, które zastąpiono germanizmami [10]. Powinnością teatru miało być szerzenie oświaty w społeczeństwie, przypominanie dziejów Polski, wskazywanie na potrzebę nadążania za postępem nauki i cywilizacji. Postulat ten wiązał się ściśle z ideą „pracy organicznej", zmierzającej do polepszenia egzystencji materialnej i duchowej ludności polskiej pod zaborem pruskim [11]. Celem Towarzystwa Moralnych Interesów, założonego w początkach 1869 r. w Toruniu, miało być właśnie podnoszenie życia gospodarczego, oświaty i moralności społeczeństwa drogą „nieustannej" pracy i nauki [12].

„Gazeta Toruńska", podkreślając rolę oświaty jako podstawowego warunku „istnienia naszego", szerzyła przekonanie, iż najodpowiedniejszym środkiem do rozwoju ducha narodowego jest „dobrze urządzony teatr" [13]. Oczekiwano od teatru korzystnego wpływu na doskonalenie osobowości ludzkiej, wychowawczego oddziaływania na widzów w duchu moralistyki religijnej i solidaryzmu społecznego. Teatr, jak uzasadniała „Gazeta Toruńska", winien „odzwierciedlać obecnemu społeczeństwu wady jego, błędy, niedostatki — unaoczniając je w żywych obrazach, i tym sposobem przyczyniać się do moralnej poprawy towarzystwa" [14]. Odsłanianie ludzkich ułomności może przyczynić się, jak stwierdzał chełmiński „Przyjaciel Ludu", do uszlachetnienia publiczności, podniesienia jej kultury i ugruntowania więzi społecznych [15]. Doceniano także estetyczną funkcję teatru, rozumiejąc, że poza dostarczaniem „godziwej rozrywki" [16], winien on

kształtować wrażliwość na piękno, „upotężniać, opromieniać pięknem przeświadczenie narodu" [17], wreszcie „wyrabiać smak i podnosić ducha" [18].

Jaki powinien być kształt teatru i jego repertuar — to następne zagadnienia, które przewijały się często w prasie pomorskiej. Brak jest dostatecznych argumentów, by rozstrzygająco przedstawić stosunek tutejszej krytyki do ogólnopolskich sporów wokół krakowskiej teorii „teatru literackiego" i warszawskiej teorii „teatru gwiazd". Niemniej można przypuszczać, iż większym uznaniem cieszyła się na tym terenie koncepcja krakowska, zalecająca szacunek dla autora i jego tekstu. Nie znaczy to bynajmniej, że nie doceniało się gry wybitnych artystów. Przeciwnie, „Gazeta Toruńska" z lat 1877 - 1880 niejednokrotnie wyrażała podziw dla wielkich artystów, m.in. Heleny Modrzejewskiej.

Począwszy od lat sześćdziesiątych XIX wieku trwała ożywiona dyskusja wokół repertuaru teatralnego. Jedni, nawiązując do koncepcji teatru Wojciecha Bogusławskiego, postulowali odrębny teatr dla ludu i odrębny dla inteligencji. Teatr dla szeroko pojętego ludu miał posiadać osobny repertuar, specjalnie pisany dla mniej wyrobionego odbiorcy, wyróżniający się określoną tematyką, dydaktyzmem i lekkością formy. Sądzono, że gustom ludowego odbiorcy najbardziej odpowiadają krótkie, jednoaktowe melodramaty, wodewile ze śpiewami i tańcami, komedie, farsy i krotochwile. Wielu pisarzy próbowało wtedy tworzyć „literaturę odrębną" dla ludu. Władysław Łebiński w liście do J. I. Kraszewskiego, pisanym w Toruniu 21 VII 1868 r., tak uzasadniał zadania w tym zakresie: „Zauważyłem, że po wszystkich towarzystwach naszych rolniczych (włościańskich), czeladniczych itp. ożywił się zmysł dla zabawy dramatycznej [...]. Zresztą każdy karnawał i post przynosi często korespondencje z małych miasteczek o reprezentacjach; sądzę, że warto tej dobrej chęci dopomóc, podając jak najłatwiejszy materiał" [19].

Zwolennicy koncepcji teatru społecznie zróżnicowanego twierdzili, że inne, wyższe potrzeby inteligencji wymagają ambitniejszego repertuaru, opartego na wybitnych dziełach klasyki polskiej i światowej. Wyznawcy zaś teorii „teatru dla wszystkich" proponowali jeden repertuar ogólnonarodowy, wzbogacony klasyką światową, a nie zróżnicowany, specjalnie dobierany dla poszczególnych grup społecznych. Sugerowano, by odbiorcę odpowiednio przygotować do oglądania ambitnego repertuaru, podnosząc ogólną oświatę w społeczeństwie, wprowadzając możliwie niskie ceny biletów, przestrzegając zasady stopniowania trudności i szeroko udostępniając ludowi utwory literackie o dużych walorach ideowo-artystycznych. Stanowisko takie reprezentował m.in. Adam Wiślicki, redaktor warszawskiego

„Przeglądu Tygodniowego"; podzielał je zespół współpracowników „Gazety Toruńskiej", która sprawie upowszechniania literatury poświęcała dużo uwagi. Pismo toruńskie, uchodzące za najwybitniejszy organ pozytywistów pomorskich, podważało tezę o potrzebie rozwijania dwóch literatur narodowych, jednej dla „małych" i drugiej dla „rzekomo wielkich w duchu" [20]. Stwierdzało ono, że „dla ludu nie trzeba wcale osobnych komisji ani osobnych książek. Każdą polską książkę, z nielicznymi wyjątkami, możemy podać każdemu. Chodziłoby tylko o jasność książki i przystępność. [...] Trzeba mieć na uwadze, że przeczytanie jednej książki ułatwia zrozumienie drugiej" [21].

## 3. Występy gościnne zawodowych zespołów objazdowych

Pomorze Gdańskie, podobnie jak większość dzielnic zaboru pruskiego, nie posiadało profesjonalnego teatru zawodowego (Teatr Polski w Poznaniu powstał w 1870 r.). Stąd też zapotrzebowanie na wędrowny teatr polski było tu duże. Kwestię powyższą „Gazeta Toruńska" wyjaśniała następująco: „Wędrowna scena jest dla nas niezmiernie ważna, a w dzisiejszych czasach, kiedy do ostatecznych przytulisk już tylko polska mowa zepchnięta, ten już chyba tego nie widzi, komu cała sprawa obojętna" [22]. Przy innej okazji pismo zaprezentowało pogląd, że „wędrowny teatr polski w naszych stosunkach ma być szkołą językową i narodową za pomocą sztuki, nie jest zaś sama sztuka jego celem. W tym kierunku [...] jest on jednym z najważniejszych ogniw w łańcuchu naszych prac organicznych" [23].

Tradycje występów polskich zespołów zawodowych z centrum kraju na omawianym terenie, zapoczątkowane na przełomie XVIII i XIX wieku przez Józefa Nowickiego (Gdańsk, styczeń 1793 r.), Tomasza Truskolaskiego (Gdańsk, sierpień 1797), Wojciecha Bogusławskiego (Gdańsk, 14 VIII - 12 IX 1811) i Kaspra Kamińskiego (Toruń, 1811) [24], wznowili w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku artyści Teatru Polskiego w Poznaniu.

Teatr poznański podjął akcję objazdów po prowincji w pierwszych miesiącach swego istnienia, nie mając jeszcze własnego gmachu, odpowiednio przygotowanego zespołu, potrzebnych kostiumów i rekwizytów. Mimo tych niedostatków Miłosz Stengel, jeden z pierwszych dyrektorów sceny poznańskiej, odważył się dawać przedstawienia w terenie, zyskując sobie powszechne uznanie. W maju 1870 r., po rozwiązaniu spółki teatralnej z Lechem Nowakowskim, utworzył własny zespół i występował z nim od

czerwca 1870 do listopada 1871 r., nie tylko w Wielkopolsce, ale i na Pomorzu, m.in. w Bydgoszczy, Toruniu, Chełmnie, Lubawie i Nowym Mieście, wystawiając głównie sztuki polskie — takie jak anegdota Kraszewskiego *Panie kochanku* czy dramat Józefa Korzeniowskiego *Karpaccy górale*. Czasami aktorzy z zespołu Stengla recytowali fragmenty z *Dziadów* Mickiewicza, „łzy wyciskając nawet", jak pisała „Gazeta Toruńska" z 27 VII 1870 r. w relacji z przedstawienia w Chełmnie. Ludność mniejszych miasteczek pomorskich, do których nie zawitał zespół poznański, wielce ubolewała z tego powodu. „Żałujemy mocno — pisał korespondent golubski „Gazety Toruńskiej" — że towarzystwo teatralne p. Stengla, które w kilku miasteczkach w naszej prowincji dawało przedstawienia, do nas nie zawitało [...] Co nie było, jeszcze być może; pocieszamy się też i żyjemy w nadziei, że na przyszłość i do nas szanowne towarzystwo zawitać zechce i swą sztuką nas uszczęśliwi" [25].

Ignacy Kaliciński, aktor sceny poznańskiej, w końcu 1871 r. zorganizował własny zespół wędrowny i występował z nim także na Pomorzu, m.in. w Toruniu (od początku maja 1873), Lubawie, Nowym Mieście, Brodnicy, Wąbrzeźnie. „Gazeta Toruńska" z 13 V 1873 r. pisała: „Towarzystwo dramatyczne pod dyrekcją p. I. Kalicińskiego zjechało do nas [do Torunia — K. Ch.] i dwa miłe nam już sprawiło wieczory". Zespół poznański m.in. wystawił tu 17 V 1873 r. *Mazepę* Słowackiego.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku objeżdżał Pomorze także zespół poznański Juliana Grabińskiego, istniejący od lata 1873 r. W czerwcu 1877 r. publiczność toruńska miała znowu okazję oglądać *Mazepę* Słowackiego, tym razem w wykonaniu zespołu Grabińskiego, a także *Śluby panieńskie* Fredry, *Emigrację chłopską* W. L. Anczyca, *Halkę* Moniuszki (po raz pierwszy w Toruniu) i inne sztuki.

Po dłuższej przerwie działalność artystyczną na Pomorzu wznowił poznański zespół objazdowy Mieczysława Skirmunta w 1883 r., prezentując publiczności Torunia, Lubawy, Nowego Miasta i Brodnicy sztuki francuskich autorów oraz akt II *Halki* Moniuszki. W maju 1885 r. ten sam zespół Teatru Polskiego z Poznania zamierzał wystąpić w Toruniu z czterema sztukami, ale miejskie władze pruskie odmówiły zezwolenia. Zespół dał więc kilka przedstawień w innych miejscowościach, m.in. w Bydgoszczy i Chełmnie. W Toruniu udało się mu wystąpić dopiero w początkach czerwca 1887 r., m.in. ze sztuką *Miód kasztelański* Kraszewskiego [26].

W kwietniu i maju 1887 r. *tournée* artystyczne po Pomorzu odbyła Gabriela Zapolska, związana na krótko z Teatrem Polskim w Poznaniu. Występowała wspólnie ze Stanisławem Trapszo. Ona recytowała utwory

Mickiewicza i Ujejskiego, a on wykonywał monologi ze sztuk, razem zaś grali jednoaktówki. Program swój dawali m.in. w Inowrocławiu, Bydgoszczy, Chełmnie, Toruniu, Lubawie i Wąbrzeźnie. Zapolska w liście z maja 1887 r., adresowanym do Zenona Przesmyckiego, tak scharakteryzowała swoje występy w jednej z pomorskich miejscowości:

Piszę do Pana z Wąbrzeźna, gdzie bawię od dni kilku [...] Gram co kilka dni gdzie indziej, więc choć mnie to utrudza, ale materialny zysk przynosi świetny i moralne zadowolenie mam wielkie, bo tu teatr jest rzeczą nadzwyczajną (polski) i przyjmują nas jak bogów [...] Są to więcej koncerta, na których deklamacje celniejszych poetów naszych główną rolę grają. [...] Gdy mówię takie *Za służbą* Ujejskiego, płaczą jak bobry. Cóż dziwnego, mój Boże! Oni tu bardzo biedni i prawdziwie nieszczęśliwi [27].

Gościnne występy zawodowych zespołów teatralnych, organizowane w omawianym okresie przez scenę poznańską, odbywały się głównie latem, i to przeważnie w większych miastach południowej części Pomorza Gdańskiego. Urządzane były niesystematycznie, najczęściej w nieodpowiednich pomieszczeniach. Zresztą, cały ówczesny teatr objazdowy w kraju borykał się z podobnymi trudnościami. „U nas scena prowincjonalna — stwierdzał Władysław Łoziński — nie ma nigdzie stalszego przytułku, koczuje wiecznie od kąta do kąta" [28]. Ludność polska Pomorza Gdańskiego otaczała artystów serdeczną opieką, dając im często bezpłatne kwatery i utrzymanie. Potrzeby tej ludności w zakresie imprez teatralnych dalekie były jednak od zaspokojenia. Niewola polityczna, rozbicie dzielnicowe, utrudnienia przy przekraczaniu granic — oto czynniki, które uniemożliwiały odwiedziny zespołów zawodowych spod zaboru rosyjskiego i austriackiego.

## 4. Rola towarzystw polskich w rozwoju teatru amatorskiego

W sytuacji kiedy nie było stałego teatru polskiego typu zawodowego, a gościnne występy zespołów objazdowych sceny poznańskiej należały do rzadkości, obejmując w zasadzie południową część Pomorza Gdańskiego, zrodziła się potrzeba rozwijania na tym terenie amatorskiej działalności teatralnej. Sprawa ta mieściła się w programie prac organicznych, zakładających m.in. podniesienie ogólnej oświaty, warunkującej dalszy postęp społeczny i utrwalanie polskości.

Prowincjonalny teatr amatorski, jak stwierdzał Marian Gawalewicz, miał na uwadze nie tyle rozrywkę, ile „publiczne dobro", będąc „jednym z bardzo silnych czynników towarzyskiego i społecznego ruchu" [29].

Szczególnie dużą wagę przywiązywano do teatru amatorskiego na Pomorzu Gdańskim, pozbawionym większych osiągnięć w zakresie literatury. Chełmiński „Nadwiślanin" pisał w 1866 r.: „W amatorach i spektatorach rozbudza się ruch umysłowy, ważniejszy i głębszy jak się to na pozór wydawać może. Każde przedstawienie zwraca tok rozmów, a więc myśli, w dziedzinę literatury dramatycznej. Niejeden młodzieniec, który inaczej nie tknąłby nawet książki, zamiast rozprawiać o koniach, zamknięty na trzy klucze — deklamuje poemata i dramata. Smak, gust mimo wiedzy nawet wyrabia się i podnosi" [30]. „Gazeta Toruńska" nazywała teatr amatorski „miłym łącznikiem towarzyskich stosunków", „strawą duchową ku zabawie i pożytkowi społecznemu" [31].

Pierwsze próby ożywienia amatorskiego ruchu teatralnego podjęto na Pomorzu Gdańskim w okresie między Wiosną Ludów a powstaniem styczniowym [32]. Karol Estreicher podaje szereg miejscowości pomorskich, w których istniały wtedy zespoły amatorskie. O jednym z nich, działającym w Chełmnie, tak napisał: „W r. 1852 towarzystwo miłośników dało przez zimę kilka dobrze odegranych widowisk. Dnia 19 lutego grano *Narzeczone* i komedię *Pan Figlacki*. Widzowie nie tylko sale, ale i przedsionek teatru przepełnili" [33]. W Buchwałdzie koło Sztumu, gdzie rodzina Donimirskich prowadziła ożywioną działalność patriotyczną, 15 maja 1860 r. wystawiono sztukę Władysława Łebińskiego *Ochrona*. Młodzież progimnazjum w Kurzętniku koło Nowego Miasta urządziła 23 kwietnia 1864 r., z okazji trzechsetlecia urodzin Szekspira, przedstawienie amatorskie, odgrywając w języku polskim i niemieckim sceny z *Hamleta*. Były to jednak imprezy nieliczne, organizowane doraźnie.

Właściwy rozwój ruchu amatorskiego na omawianym terenie nastąpił po 1863 r. Największe zasługi w tej dziedzinie położyły niewątpliwie różnego typu towarzystwa polskie [34], powstałe wtedy na Pomorzu Gdańskim, których program przewidywał dążenie do ewolucyjnego rozwoju kraju.

Do związków polskich, prowadzących także działalność kulturalno-oświatową, należały przede wszystkim towarzystwa rolnicze. W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku działało na Pomorzu ponad trzydzieści takich stowarzyszeń. Najprężniejszą działalność rozwijało Towarzystwo Rolnicze w Piasecznie koło Gniewu, założone 1 X 1862 r. przez Juliusza Kraziewicza. Program Towarzystwa oparty został na przekonaniu, że „oświata jest jedyną podstawą, która naród do szczęścia i postępu przyprowadzić może" [35]. Zespół teatralny tegoż stowarzyszenia zapoczątkował swoją działalność artystyczną 10 X 1865 r. wystawieniem sztuki Fryderyka Skarbka *Popas*. Prasa donosiła o niemałym sukcesie zespołu w Piasecznie

179. Ogłoszenie prasowe zapowiadające wystawienie *Karpackich górali* Korzeniowskiego przez teatr amatorski w Chełmnie

Teatr amatorski
w Chełmnie.
W niedzielę d. 13 lutego odegrają
amatorowie na sali hot. lu Rzymskiego
Karpaccy Górale.
Dramat przez Józefa Korzeniowskiego.
Początek o godzinie 7 wieczorem
Biletów po 6 sgr. dostać można u
pp. Kończego, Samulskiego i J. Fr.
Tomaszewskiego.
Po teatrze zabawa z tańcami.

i pisała, że „publiczność nadzwyczaj była uradowana, widząc raz pierwszy w życiu polski teatr" [86]. Pod koniec lat sześćdziesiątych wiele innych towarzystw rolniczych posiadało swoje zespoły teatralne, m.in. w Chełmży i Lubawie.

Z aktywności teatralnej znane były także towarzystwa przemysłowe i rzemieślnicze, wyrosłe na gruncie ideologii organicznikowskiej. Towarzystwo Przemysłowe w Chełmnie, najwcześniej powstałe, od 1866 r. urządzało odczyty i wykłady o teatrze amatorskim oraz przedstawienia teatralne (np. 15 maja 1868 wystawiło dwie komedie: *Polowanie na męża* Michała Bałuckiego i *Dwaj mężowie* Józefa Korzeniowskiego). Brodnickie Towarzystwo Czeladzi Katolickiej przedstawienia teatralne dawało najprawdopodobniej od 27 lutego 1870. W marcu 1872 nieznane bliżej Kółko Towarzyskie w Toruniu wystawiło m.in. sztukę Aurelego Urbańskiego *Po wystawie paryskiej*, by w końcu tegoż roku rozwiązać się, zapoczątkowując jednocześnie istnienie zespołu teatralnego Towarzystwa Przemysłowego w Toruniu. W latach 1872 - 1890 zespół ten dał ponad 20 przedstawień premierowych (zadebiutował 16 XI 1872 sztukami: *Majster i czeladnik* Józefa Korzeniowskiego i *Werbel domowy* Jana Kantego Gregorowicza). Podobne zespoły teatralne miały towarzystwa przemysłowe w wielu innych miastach pomorskich, m.in. w Świeciu.

Działalnością teatralną zajmowały się też pomorskie towarzystwa charytatywne. Towarzystwo Piusowe w Toruniu dość systematycznie urzą-

dzało widowiska teatralne, m.in. 12 XI 1867 wystawiło *Gorzałkę* Władysława Ludwika Anczyca. Propagowanie idei „pracy u podstaw", m.in. poprzez amatorstwo teatralne, przyświecało także istniejącym w Chełmnie, Kościerzynie, Czersku i w innych ośrodkach ogniwom Towarzystwa św. Wincentego à Paulo.

W programie zespołów cecyliańskich gdańskiego i toruńskiego ośrodka śpiewaczego, których powstanie przypadło na lata postyczniowe, znajdowało się również organizowanie amatorskich przedstawień teatralnych. Towarzystwa Śpiewu Cecylia istniały m.in. w Toruniu (od ok. 1868), Pelplinie (od 1874), Gdańsku (od 1874), Kartuzach (przed 1880?) i Brodnicy (od 1880). Do wyróżniających się w organizowaniu imprez teatralnych należały chóry w Toruniu i Pelplinie. Towarzystwo Śpiewu Cecylia w Toruniu dało pierwsze przedstawienie teatralne 19 II 1868 (*Chłopi arystokraci* Anczyca i *Amerykanie* Łebińskiego). Zespół pelpliński np. w 1882 r. wystawił *Pana Jowialskiego* Fredry, a w 1884 *Teatr amatorski* Bałuckiego.

Piątym wreszcie rodzajem stowarzyszeń pomorskich, skupiających wyłącznie Polaków, były towarzystwa ludowe, mające charakter drobnomieszczański o tendencjach narodowo-solidarystycznych. W omawianym okresie szczególnie dużą aktywność rozwinęły stowarzyszenia istniejące w Gdańsku. Towarzystwo Ludowe Ogniwo w Gdańsku, założone w listopadzie 1876 przez Maksymiliana Baranowskiego, Stanisława Wilczewskiego, Jakuba Glinieckiego i innych działaczy miejscowej Polonii, dążyło do „skupienia narodowego żywiołu i krzewienia oświaty" [37]. W ciągu swego niemal trzydziestoletniego istnienia rozwijało akcję odczytową, urządzało wspólne zebrania towarzyskie i przedstawienia teatralne. Działalność teatralną zainaugurowało w początkach 1877 r. wystawieniem m.in. sztuki Aleksandra Ładnowskiego *Berek zapieczętowany* (do 1890 r. dało łącznie 53 przedstawienia premierowe) [38]. Podobne cele przyświęcały drugiemu stowarzyszeniu gdańskiemu o nazwie Jedność, założonemu w 1884 r. przez Józefa Czyżewskiego, właściciela polskiej drukarni. O ile Ogniwo rozwijało działalność oświatowo-artystyczną wśród inteligencji zawodowej, o tyle Jedność — wśród młodzieży rzemieślniczo-robotniczej.

Mimo iż władze pruskie z dużą podejrzliwością i niechęcią patrzyły na inicjatywy kulturalne Polaków, rozwinął się w tej dzielnicy rozbiorowej dość prężny amatorski ruch teatralny. Niektórzy badacze obliczyli, że w latach siedemdziesiątych XIX wieku w zaborze pruskim było prawie sto polskich zespołów amatorskich [39]. Pokaźna ich ilość (ponad 30 zespołów) istniała w latach osiemdziesiątych na Pomorzu Gdańskim. Jest rzeczą znamienną, że działały one głównie w miastach i miasteczkach, a nie

na wsi. Wiele z tych zespołów miało jednak charakter okolicznościowo-doraźny i dlatego ich żywot był krótkotrwały. Stosunkowo najwięcej stałych zespołów amatorskich, prowadzących przez dłuższy okres systematyczną działalność, posiadały miasta i miasteczka południowej części Pomorza Gdańskiego, zwłaszcza Toruń, Chełmno i Brodnica, a w północnej części — Gdańsk i Pelplin.

Organizatorem teatralnego ruchu amatorskiego były towarzystwa polskie, realizujące program oficjalnie dozwolonych „prac organicznych", ale i zarazem urzeczywistniające pośrednio cele narodowo-patriotyczne. Związki te, zwłaszcza rolnicze, przemysłowe i ludowe, prowadzące wtedy ożywioną działalność kulturalno-oświatową, miały więc w dużym stopniu charakter kryptopolityczny [40].

## 5. Regionalna twórczość sceniczna

Twórczość sceniczna Pomorza Gdańskiego drugiej połowy XIX wieku, podobnie jak cała literatura tego regionu, prezentuje się skromnie zarówno od strony ilościowej, jak i poziomu artystycznego. Uprawiali ją drugo- i trzeciorzędni pisarze, przeważnie dziennikarze, księża, działacze społeczni, nauczyciele. Była to z reguły twórczość dla ludu, wyrosła na gruncie utylitaryzmu społecznego, którego podstawowe założenia sformułował na tym terenie m.in. Ignacy Łyskowski (1820 - 1886) w przedmowie do tomiku *Poezje* (1847): „Każda praca literacka powinna być owocem wieku swego, wyrosła z potrzeby czasu, z cechą dni swoich i powinna być niejako nasieniem postępu" [41].

Największą rolę w rozwoju pomorskiej literatury scenicznej drugiej połowy XIX w. odegrali: Władysław Łebiński (1840 - 1907) — doktor filozofii, dziennikarz, pisarz, właściciel drukarni, redaktor „Gazety Toruńskiej"; Anna Karwat z Bardzkich (1854 - 1932) — krewna I. Łyskowskiego, działaczka społeczna i literatka spod Brodnicy, ceniona m.in. przez Piotra Chmielowskiego; Józef Chociszewski (1837 - 1914) — pisarz ludowy, publicysta, księgarz, wydawca, związany z Wielkopolską i Pomorzem, zwłaszcza z Chełmnem; ksiądz Stanisław Kujot (1845 - 1914) — historyk i nauczyciel w pelplińskim progimnazjum.

Istniała też grupa pisarzy luźno związanych z Pomorzem, którzy swoje utwory drukowali w tutejszej prasie. Jednym z nich był Mieczysław Dzikowski (1839 lub 1841 - 1900), pseudonim M. D. Chamski, autor m.in. trzyaktowej komedii *Niedorosła córka* (pierwodruk w „Gazecie Toruń-

skiej", 1868). Wszystkie te utwory, mające dać rozrywkę i wzruszenie, zawierały także element umoralniający. Przeważały pozycje o tematyce społeczno-obyczajowej, adresowane do odbiorcy prezentującego na ogół niewysoki stopień przygotowania intelektualno-kulturalnego.

W utworze Łebińskiego *Amerykanie* (1868) zasygnalizowana została kwestia bardzo aktualna i bolesna, o niemałym znaczeniu społecznym — problem zarobkowej emigracji chłopskiej za ocean. Sztuka traktuje o perypetiach miłosnych sieroty Kasi i Jonka, syna gospodarza Prażuchy, i obrazuje życie wsi pod Chełmżą, ale sprawa wychodźstwa chłopskiego zajmuje w niej centralne miejsce. Utwór, jak słusznie zauważył Jerzy Konieczny, „rozprawiał się z wizją «ziemi obiecanej» po drugiej stronie oceanu" [42]. Drugi utwór Łebińskiego, *Oryl* (1869), miał — jak tłumaczył autor w liście do Kraszewskiego — mieszczaństwo polskie na Pomorzu „powiązać z najświeższą tradycją" [43], tj. powstaniem styczniowym i pogłębić „poczucie wspólności". Jednak ten zasadniczy wątek, w kontekście bogactwa realiów z życia średnich warstw toruńskiego przedmieścia, wypadł słabo. Łebiński propagował założenia „pracy u podstaw" budząc szacunek dla rzetelnej pracy ludzkiej, przynoszącej korzyści materialne i wewnętrzne zadowolenie. Jeden z bohaterów w *Amerykanach*, Ludowicz, nakłania wieśniaków do wychowywania dzieci w poszanowaniu dla tradycji i uczciwej pracy, kierując się dewizą: „pracuj a będziesz miał". Akcenty aprobaty pracy odnaleźć też można w *Orylu*, m.in. w wypowiedzi szewców: „Cześć się każdej pracy, pracy na świecie należy". Zasady moralistyki pozytywistyczno-mieszczańskiej krzewił Łebiński w utworach scenicznych, tworzonych specjalnie dla młodych odbiorców. Przykładowo można wskazać jego *Dwie igraszki wiejskie dla ochronek* (1883), po raz pierwszy wystawiane w ochronce w Buchwałdzie koło Sztumu: *Ochrona* (1860), *Zajęcze głowy, czyli Szkodnicy zawstydzeni* (1869). W *Zajęczych głowach* jest scena, kiedy dzieci wiejskie pracują w polu i śpiewają o wartościach uczciwie wykonywanej pracy:

Hej, żwawo do pracy,
Dziewczęta, chłopacy;
Pilna i uczciwa praca
Rodzi cnoty i wzbogaca.
A po pracy do zabawy
Śmielszy bywa człowiek prawy [44].

Anna Karwatowa wiele uwagi poświęcała walce z zacofaniem wsi pomorskiej, zwłaszcza w sferze społeczno-obyczajowej, ośmieszała przywiązanie do pieniądza, pochwalała skromność i pracowitość (*Kachna*, 1878,

*Pieniądz czy osoba?*, 1880). *Komedia* Klementyny Hoffmanowej *Odwet* (1865), zamieszczona w zbiorze Chociszewskiego *Przyjaciel Polskich dzieci*, wydanym w Gdańsku, zawiera elementy jaskrawej tendencyjności. Motyw starorzymskich saturnaliów, symbolizujący święto pojednania i równości, wykorzystano tu do potępienia niehumanitarnego traktowania dworskiej służby.

Podejmowano także próby stworzenia dramatu historycznego. Dramat Karwatowej *Mieczysław I* (1878) i sztuka S. Kujota *Ojciec Grzegorz, czyli Obrona Pucka* (wyst. 1881) odwołując się do przeszłości wzmacniały uczucia narodowe, przekonywały o potrzebie zespalania sił dla obrony zagrożonej polskości.

Wspomniane utwory sceniczne pomorskich autorów posiadały jednak niewielkie wartości literackie. Pod wieloma względami przypominały „sztuki z tezą", prezentujące charaktery niezbyt skomplikowane wewnętrznie i bez głębszej motywacji psychologicznej oraz wykorzystujące właściwości dość prymitywnej techniki kontrastowej w przedstawieniu świata. Wymowę tendencyjną wzmacniała wyraźnie dominująca nad motywacją kompozycyjną motywacja ideologiczna.

## 6. Repertuar ogólnopolski zespołów amatorskich na Pomorzu

Repertuar pomorskich zespołów amatorskich, wobec ewidentnego niedorozwoju lokalnej literatury scenicznej, tworzyły niemal w całości pozycje ogólnopolskie.

Wśród nich czołowe miejsce zajmowały utwory specjalnie pisane dla ludu, przynależne do literatury „użytkowo-programowanej" [45], mianowicie melodramaty, komedie i farsy o niezbyt skomplikowanej intrydze i posługujące się nagminnie komizmem słowno-sytuacyjnym, najczęściej powielające schematy tradycyjnej komedii polskiej, wodewile ze śpiewem i tańcami, a także dramaty ludowo-patriotyczne, przypominające obrazy odległych wydarzeń narodowych. Owe sztuki literacko nienajlepsze, tworzone pośpiesznie, dostarczały na ogół niewykształconej publiczności taniej rozrywki i łatwego wzruszenia oraz określonych treści dydaktyczno-wychowawczych, podawanych najczęściej w sposób natrętny i niemal publicystyczny. Krwawe wydarzenia galicyjskie 1846 roku, jak słusznie utrzymuje Ryszard Górski, uświadomiły bowiem pisarzom „potrzebę roztoczenia opieki i podjęcia edukacji ludu" [46], stąd też wielu z nich próbo-

XV.
TEATR POLSKI
Towarzystwa „Ogniwo"
W GDAŃSKU
w Niedzielę dnia 6. Maja 1883 roku.
I.
Zemsta za mur graniczny.
Komedya w 4 aktach przez A. hr. Fredrę.
Osoby:
II.
Wesele na Prądniku.
Osoby:
Początek o godzinie 7ej wieczorem.
„Po przedstawieniu zabawa z tańcami."
Zarząd.

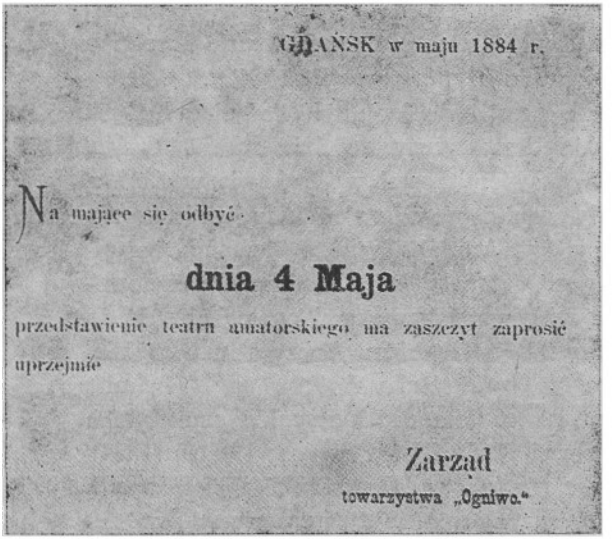
180. Afisz *Zemsty* Fredry i *Wesela na Prądniku* Ładnowskiego w Teatrze Polskim w Gdańsku

wało po 1848 r. propagować również konserwatywne koncepcje wychowawcze, zakładające nie tyle reformę istniejących stosunków społecznych, ile naprawę charakterów ludzkich na gruncie moralistyki religijnej i solidaryzmu społecznego. Np. warszawski „Tygodnik Ilustrowany" — obok kultu ideałów narodowych i postępu oświatowego — krzewił wzór prostodusznego chłopa, uczciwie spełniającego swoje powinności, „przywiąza-

nego do religii, tradycji oraz swego pana" [47]. Twórcy literatury scenicznej dla potrzeb teatru dla ludu realizowali więc w pewnym sensie „program konserwatystów" [48], przystosowany do użytku „prostaczków" [49].

Czołowym reprezentantem owego teatru dla ludu był Władysław Ludwik Anczyc, którego głośny „szkic dramatyczny ze śpiewkami", *Chłopi arystokraci*, po raz pierwszy wystawiony został w Krakowie w 1849 r. Utwory tego rodzaju ośmieszały „zgubne namiętności" ludu i „prostowały jego wyobrażenia" [50]. Anczyc, jak podkreślał Stanisław Koźmian, był pisarzem — „myślicielem ludowym", zespalającym tendencje narodowo-patriotyczne ze społecznymi i religijnymi, budzącymi ogólną niechęć do „wszelkich środków wywrotowych" [51]. Utworem Anczyca najwcześniej wystawionym na terenie Pomorza była sztuka *Łobzowianie* (Chełmno 1865). Do 1890 r. weszły do repertuaru pomorskich zespołów amatorskich ponadto: *Chłopi arystokraci* (Toruń 1868), *Błażek opętany* (Pelplin 1874), *Flisacy* (Toruń 1874) i *Emigracja chłopska* (Toruń 1877). Wiele z tych utworów wystawiano kilka razy w tych samych miejscowościach, np. zespół teatralny Towarzystwa Ludowego Ogniwo w Gdańsku sztukę *Łobzowianie* prezentował w latach 1877 - 1885 pięciokrotnie. Krótkie, przeważnie jednoaktowe i dwuaktowe komedie, obrazki wiejskie ze śpiewami i tańcami, wodewile, krotochwile o „swojskiej treści", przemawiającej do widzów, stanowiły niemal żelazny repertuar tutejszych zespołów amatorskich. Twórcami tych popularnych sztuk, poza Anczycem, byli m.in. Stanisław Dobrzański, Aleksander Ładnowski, Jan Aleksander Fredro, Jan Kanty Gregorowicz, Władysław Koziebrodzki, Karol Kucz, Adam Staszczyk i inni [52]. Niektóre utwory Józefa Korzeniowskiego, m.in. *Karpaccy górale*, *Doktor medycyny*, *Majster i czeladnik*, *Okrężne*, chętnie grane przez pomorskie zespoły amatorskie, można by także włączyć do grupy sztuk adresowanych do mniej wyrobionego odbiorcy.

Ale obok repertuaru popularnego, tworzonego na miarę potrzeb i możliwości odbioru ludu wiejskiego i uboższych warstw miejskich, istniał drugi repertuar, ambitniejszy i bardziej wartościowy pod względem artystycznym, oparty na dramaturgii polskiej okresu romantyzmu i pozytywizmu. Najwyższym niewątpliwie uznaniem cieszyły się komedie Aleksandra Fredry (w latach 1866 - 1890 zaprezentowano na Pomorzu Gdańskim 14 jego utworów). *Zemsta*, która najwcześniej weszła do repertuaru (Chełmno 1866), w omawianym okresie była czterokrotnie wystawiana na Pomorzu, w tym dwukrotnie w Gdańsku (1883, 1884) [53]. Chętnie grano na tym terenie *Damy i huzary* (od 1870), *Nikt mnie nie zna* (od 1870) i *Pana Jowialskiego* (od 1875).


GDAŃSK w maju 1884 r.

Na mające się odbyć

**dnia 4 Maja**

przedstawienie teatru amatorskiego ma zaszczyt zaprosić uprzejmie

Zarząd

towarzystwa „Ogniwo."

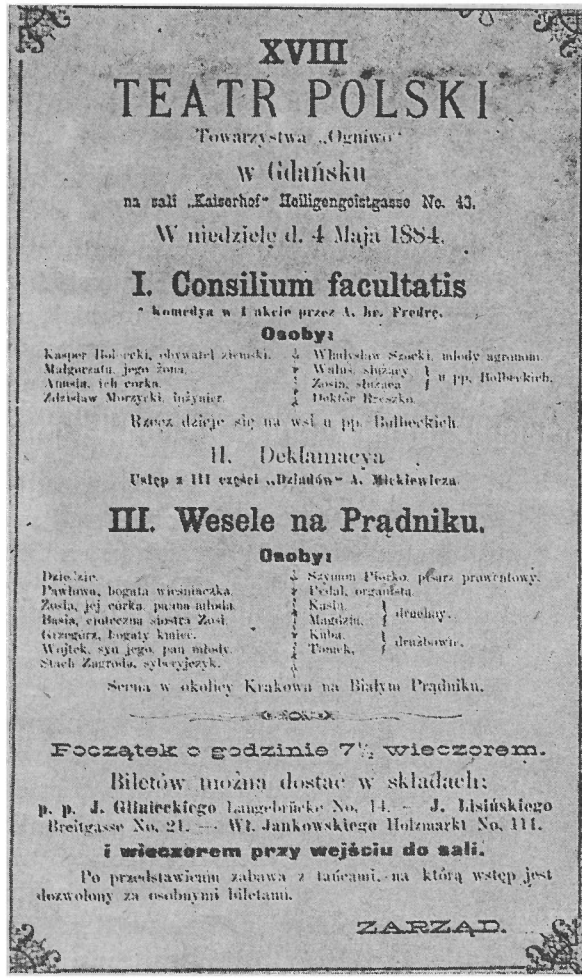
181. Zaproszenie Towarzystwa Ogniwo na przedstawienia do Teatru Polskiego w Gdańsku

Począwszy od 1868 roku wystawiano również komedie Michała Bałuckiego, m.in. *Polowanie na męża* (od 1868), *Radców pana radcy* (od 1877) i *Grube ryby* (od 1890). Sięgano także po utwory Józefa Blizińskiego i Władysława Bełzy.

Ze zrozumiałych względów politycznych nieśmiało wprowadzano do repertuaru pozycje z wielkiej dramaturgii romantycznej. *Mazepę* Słowackiego oglądała publiczność toruńska latem 1873 i 1877 r., ale w wykonaniu artystów zawodowych z Poznania. Zespół amatorski gdańskiego Ogniwa czterokrotnie próbował wystawiać fragmenty III części *Dziadów* Mickiewicza. Zbigniew Raszewski pisał: „rewelacją wydają się na tle dziejów naszego teatru nie tylko amatorskiego, ale i zawodowego w wieku XIX zainteresowania gdańszczan dla szczytów naszej twórczości dramatycznej. Oto wkrótce po rozpoczęciu swej działalności teatralnej wystawia zespół Ogniwa w r. 1879 *Dziadów* część II w skróceniu. Na przeszło 20 lat przed inscenizacją Wyspiańskiego!" [54]. Po tej próbie pojawiły się następne. W r. 1880 i 1884 Ogniwo przygotowało recytacje *Ustępu* z III części *Dziadów*, zaś w 1881 r. wystawiło „scenę więzienną" [55]. Zespół gdański wprowadzał też do swego repertuaru fragmenty utworów Słowackiego (*Mazepy*, *Marii Stuart*, *Jana Bieleckiego*).

Trzecią grupę utworów, najmniej liczną, stanowiły sztuki obcych autorów. Próbowano inscenizować fragmenty z literatury antycznej, m.in. z *Iliady* i *Antygony* (gimnazjum w Chełmnie — październik 1881), rene-

182. Afisz zapowiadający przedstawienia Towarzystwa Ogniwo w Gdańsku



XVIII

TEATR POLSKI

Towarzystwa „Ogniwo"

w Gdańsku

na sali „Kaiserhof" Heiligengeistgasse No. 43.

W niedzielę d. 4 Maja 1884.

I. Consilium facultatis

komedya w 1 akcie przez A. hr. Fredrę.

Osoby:

Kasper Bolberecki, obywatel ziemski. — Władysław Szocki, młody agronom.
Małgorzata, jego żona. — Walus, służący — u pp. Bolbereckich.
Amelia, ich córka. — Zosia, służąca —
Zdzisław Morzycki, inżynier. — Doktór Breszko.

Rzecz dzieje się na wsi u pp. Bolbereckich.

II. Deklamacya

Ustęp z III części „Dziadów" A. Mickiewicza.

III. Wesele na Prądniku.

Osoby:

Dziedzic. — Szymon Piecko, pisarz prawientowy.
Pawłowa, bogata wieśniaczka. — Fedal, organista.
Zosia, jej córka, panna młoda. — Kasia, — druhny.
Basia, cioteczna siostra Zosi. — Magdzia, —
Grzegorz, bogaty kmieć. — Kuba, — drużbowie.
Wojtek, syn jego, pan młody. — Tomek, —
Stach Zagroda, sybiryjczyk.

Scena w okolicy Krakowa na Białym Prądniku.

Początek o godzinie 7½ wieczorem.

Biletów można dostać w składach:

p. p. J. Gliniteckiego Langebrücke No. 14. — J. Lisińskiego Breitgasse No. 21. — Wł. Jankowskiego Holzmarkt No. 111.

i wieczorem przy wejściu do sali.

Po przedstawieniu zabawa z tańcami, na którą wstęp jest dozwolony za osobnymi biletami.

ZARZĄD.

sansowej, m.in. z *Hamleta* Szekspira (progimnazjum w Kurzętniku koło Nowego Miasta — 23 IV 1864), a także podejmowano wysiłki wystawiania całych sztuk współczesnych pisarzy zachodnioeuropejskich, m.in. A. Bourgeois i A. Dennery-Philippe (*Adam i Ewa* — zespół Towarzystwa Rzemieślniczego w Golubiu, 8 II 1885), E. Manuel (*Robotnicy* — Toruń 1872), A. Dartois (*Papugi naszej babuni* — Golub, 6 I 1890).

Jak widać, repertuar amatorskich zespołów teatralnych Pomorza miał charakter eklektyczny. Łączył utwory o zróżnicowanej tematyce i różnych walorach ideowo-artystycznych. Centralne jednak miejsce, zgodnie z po-

stulatami Stanisława Koźmiana, zajmowały „utwory ojczyste", unikające na ogół — z małymi wyjątkami — treści politycznych, dotyczących sytuacji narodu żyjącego w niewoli.

## 7. Reżyserzy, aktorzy i publiczność

Żywotność amatorskiego ruchu teatralnego uzależniona była niemal wyłącznie od inicjatywy i organizatorskich umiejętności reżyserów. Zachowane źródła archiwalne nie pozwalają na dokładniejsze omówienie tej ważnej kwestii, natomiast prasa pomorska stosunkowo najmniej uwagi poświęcała zagadnieniom reżyserii. Recenzje z przedstawień rzadko podnosiły zasługi „organizatorów" spektakli, odpowiedzialnych za inscenizację sztuki.

Można przypuszczać, że reżyserami byli przedstawiciele miejscowej inteligencji, najczęściej nauczyciele, literaci, działacze społeczni, nieraz nawet rzemieślnicy. Tylko niektórzy z nich znani są dziś z nazwiska. Oto kilka przykładów. Ignacy Danielewski, pomorski pisarz dla ludu, ojciec Cyryla, literata i aktora, prawdopodobnie kierował inscenizowaniem sztuk Michała Bałuckiego (*Polowanie na męża*) i Józefa Korzeniowskiego (*Dwaj mężowie*), wystawianych w maju 1868 r. przez zespół Towarzystwa Przemysłowego w Chełmnie. Od 1870 r. obowiązki reżysera zespołu Towarzystwa Śpiewu Cecylia w Toruniu sprawował Jerzy Schmidt, a podobnego towarzystwa w Brodnicy w latach osiemdziesiątych — miejscowy nauczyciel, Lowasser. „Organizatorem" większości przedstawień golubskiego Towarzystwa Rzemieślniczo-Śpiewackiego był w tym okresie prawdopodobnie krawiec, Józef Faustman. Inscenizowaniem sztuk zespołu gdańskiego Ogniwa kierował m.in. Wacław Kardoliński, pełniący początkowo obowiązki sekretarza (1879), a następnie prezesa zarządu (1885 - 1889) tegoż związku.

Niewiele więcej można powiedzieć o aktorach grających w zespołach amatorskich. Wykonawcami ról byli często sami reżyserzy, a także rzemieślnicy, robotnicy, rzadziej chłopi, inteligenci. Chętnie angażowano młodzież szkolną i rzemieślniczą. Prasa posługiwała się najczęściej kryptonimami i dlatego na ogół nie są znane nazwiska aktorów. Jako przykład można przytoczyć fragment sprawozdania z przedstawień *Flisaków* Anczyca i *Słowiczka* Bełzy, danych 12 XI 1882 r. przez golubski zespół teatralny: „Główne role Walka i Edelsteina, bogatego kupca z *Flisaków*, oddali panowie F. [bracia Faustmanowie? — K. Ch.] z Golubia doskonale, jako

też zasługuje na wzmiankę śpiew p. N. jako Zosi, kwiaciarki w *Słowiczku*. Charakterystyczna postać Chajma, lichwiarza, oddana przez obywatela miejscowego p. B., nie pozostawiła również nic do życzenia, i słuszne, i zasłużone wywoływała oklaski. Licznie też zebrana publiczność [...] doskonale się ubawiła" [56].

Innym razem recenzent, oceniając pozytywnie występ golubskiego zespołu, stwierdzał: „zasługa to dra Szymana, aptekarza Złotowskiego i Faustmanów (trzech)" [57]. Najczęściej jednak stosowano niewiele mówiące kryptonimy bądź nikogo nie wyróżniano, chwaląc cały zespół. „Częste i rzęsiste oklaski — pisała «Gazeta Toruńska» o przedstawieniu m.in. *Wesela na Prądniku* Aleksandra Ładnowskiego w wykonaniu zespołu Towarzystwa Śpiewu Cecylia w Toruniu — wynagradzały z gorącą chęcią podejmowane usiłowania amatorów, którym gra, śpiewy i tańce udawały się równie dobrze" [58]. Przy okazji informowania o wystawieniu *Emigracji chłopskiej* Anczyca przez Towarzystwo Przemysłowe w Chełmnie, inna gazeta podnosiła „widoczną pracę artystów" i „staranną reżyserię" [59], ale unikała oceny poszczególnych wykonawców. Niektóre kryptonimy udało się rozwiązać. Dokonał tego Zbigniew Raszewski, ustalając nazwiska wielu aktorów gdańskiego Ogniwa [60]. Wacław Kardoliński był nie tylko reżyserem, ale i aktorem. Pewne role powierzał swojej siostrze, Ludwice. Uznaniem gdańskiej publiczności cieszyły się występy Tekli Glinieckiej, żony współzałożyciela i aktywnego działacza tegoż stowarzyszenia (grała m.in. w *Zemście* Fredry i *Radcach pana radcy* Bałuckiego). Występowały także w zespole trzy siostry: Anna, Maria i Zofia Heinke. Wszystkie jednak zespoły amatorskie z obsadą ról kobiecych miały poważne kłopoty.

Ludność polska Pomorza Gdańskiego, do której adresowane były omawiane imprezy teatralne, stanowiła ok. 1850 r. połowę ogółu mieszkańców tej dzielnicy kraju. Około 85% Polaków zamieszkiwało na wsi, mając zdecydowaną przewagę nad ludnością niemiecką [61]. Historycy podają, że ok. 1870 r. w całych Prusach Zachodnich żyło ok. 430 tysięcy Polaków (w rejencji gdańskiej odsetek Polaków w stosunku do Niemców wynosił 26,6%, w rejencji kwidzyńskiej zaś — 36,5%). Później odsetek ludności polskiej uległ zwiększeniu (w 1900 r. Pomorze Gdańskie zamieszkiwało ok. 555 tysięcy Polaków) [62]. Stopień przygotowania ludności polskiej do uczestnictwa w życiu kulturalnym, dzięki stosunkowo rozwiniętemu tu szkolnictwu podstawowemu, prowadzonemu przez różne organizacje polskie działalności oświatowej, nie przedstawiał się najgorzej, w porównaniu zwłaszcza do innych dzielnic, gdzie zjawisko analfabetyzmu przybierało zastraszające rozmiary [63].

To że pod koniec XIX wieku — pomimo germanizatorskich wysiłków władz zaborczych — zwiększał się odsetek ludności polskiej, świadomej swej narodowości i odpowiednio przygotowanej do partycypowania w życiu umysłowym, było zasługą także wielu stowarzyszeń pomorskich, mających w swym programie popieranie i rozwój ruchu teatralnego.

## 8. Próba oceny

Ludność polska Pomorza Gdańskiego drugiej połowy XIX wieku, nie mając swojego stałego teatru zawodowego, doceniała jego potrzebę i dlatego usilnie zabiegała o sprowadzanie zespołów profesjonalnych z centrum kraju, zwłaszcza z Poznania, i organizowanie własnych, amatorskich. Prasa pomorska była zawsze pełna uznania dla występów zespołów objazdowych czy miejscowych, przesadnie częstokroć je oceniając jako „zadawalniające", „wyborne", pozostawiające „najlepsze wrażenie". Wprawdzie imprezy teatralne na tym terenie odbywały się w lokalach na ogół nie przystosowanych do tych celów i w warunkach szczególnego ucisku politycznego, ale byłoby też dużą przesadą nazywanie tych widowisk „rozpaczliwymi parodiami teatru i w ogóle sztuki polskiej", jak niektórzy sugerowali [64].

Teatr polski na Pomorzu Gdańskim nie miał oczywiście takiej rangi artystycznej jak np. w ośrodkach warszawskim czy krakowskim, ale był szeroko rozgałęziony, co pozwalało mu ogarnąć większość miast i miasteczek północnej części kraju, usytuowanych po lewej i prawej stronie Wisły. Istniejące tu zespoły amatorskie, a także sporadycznie odwiedzające te okolice zawodowe grupy teatralne, stanowiły wartościową formę wyżycia się kulturalno-estetycznego społeczeństwa. Dostarczyły one godziwej rozrywki, zabawy, a tym samym odgrywały niemałą rolę w procesie psychicznej terapii zmęczonego niewolą narodu. Najistotniejsze były niewątpliwie funkcje pozaestetyczne tego teatru. Przedstawienia te niejednokrotnie uświetniały wszelkiego rodzaju obchody, uroczystości, zjazdy i spotkania Polaków. Były także jednym ze źródeł dochodów przeznaczonych na cele organizacyjne różnych związków i stowarzyszeń polskich, oraz instytucji charytatywnych. Wykorzystywano teatr w celach oświatowych i moralnych — jako narzędzie wspierające literaturę i szkołę w ugruntowywaniu modelu człowieka umiejącego w ramach dopuszczalnych przez zaborcę urzeczywistniać nowe ideały życia, proponowane przez pozytywizm. Teatr wreszcie, w warunkach szczególnie uciążliwej niewoli politycznej

pod zaborem pruskim, pełnił funkcję narodową, podtrzymując uczucia patriotyczne i propagując język ojczysty oraz zapoznając społeczeństwo z polską literaturą, folklorem i historią. „Pokrzepianie na duchu" uciskanej ludności było bowiem najważniejszym zadaniem teatru polskiego na Pomorzu Gdańskim.

---

[1] Nazwą Pomorze Gdańskie obejmujemy tereny, które po pierwszym rozbiorze Polski tworzyły tzw. Prusy Zachodnie (Westpreussen). W 1816 r. podzielono je na dwie rejencje: gdańską i kwidzyńską. Każda z nich dzieliła się na powiaty. W skład rejencji gdańskiej wchodziły m.in. miasta: Puck, Wejherowo, Kartuzy, Kościerzyna, Starogard, Tczew, Malbork, Elbląg. Rejencja kwidzyńska była znacznie większa i należały do niej m.in. Chełmno, Toruń, Wąbrzeźno, Brodnica, Lubawa, Sztum, Grudziądz. Bydgoszcz, będąca stolicą odrębnej rejencji, nie wchodziła w skład Pomorza Gdańskiego. Zob. T. Cieślak, *Pomorze Wschodnie w XIX i XX wieku ze specjalnym uwzględnieniem podziałów administracyjnych*, Olsztyn 1966; J. Szews, *Język polski w szkolnictwie średnim Pomorza Gdańskiego w latach 1815 - 1920*, Gdańsk 1975, s. 6, przypis 6; K. Trzebiatowski, *Polityka oświatowa rządów pruskich na Pomorzu Gdańskim w okresie zaboru (1772 - 1918)*, „Rocznik Gdański", t. 33 (1973), Gdańsk 1975, z. 1, s. 24 i 41.

[2] Por. K. Trzebiatowski, op. cit.; J. Szews, op. cit.

[3] O porównywaniu losu Polaków do losu Indian informowała prasa polska doby postyczniowej, m.in.: L. Powidaj, *Polacy i Indianie*, „Dziennik Literacki" 1864, nr 53 i 56; „Gazeta Narodowa" 1864, nr 285 i 293. Zob. także J. Rosnowska, *Galicyjski manifest pozytywizmu*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1971, z. 1.

[4] Por. W. Bortkiewicz, *Przepisy o teatrach i kinematografach*, Warszawa 1931, s. 125 - 146; Palędzki [adwokat toruński], *Przepisy prawne dotyczące przedstawień amatorskich (mianowicie dla naszych towarzystw)*, „Gazeta Toruńska" 1892, nr 242, 243, 244, 245, 247.

[5] „Gazeta Toruńska" 1889, nr 42.

[6] J. Szews, op. cit., s. 355.

[7] Ibidem, s. 155.

[8] Zob. T. F. Rakowicz, *O potrzebie stałego teatru polskiego w Poznaniu*, „Gazeta Toruńska" 1869, nr 187, s. 2 - 3; S. Dąbrowski, *„Gazeta Toruńska" inicjatorką budowy teatru polskiego w Poznaniu*, „Mestwin" 1926, nr 12, s. 90 - 93.

[9] „Gazeta Toruńska" 1869, nr 273, s. 2. Por. S. Koźmian, *Rola narodowa i społeczna teatru* (1871), (w:) *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971, s. 227 - 228.

[10] „Gazeta Toruńska" 1871, nr 242, s. 1. Zob. także artykuły: „Gazeta Toruńska" 1871, nr 30, s. 2; nr 178, s. 3.

[11] Tendencje organicznikowskie wystąpiły pod zaborem pruskim o wiele wcześniej niż w pozostałych dzielnicach. Zob. A. Bukowski, *Rok 1848 na Pomorzu*, „Jantar", R. IV, 1949, z. 2; J. Data, *Tendencje pozytywistyczne w czasopiśmiennictwie wielkopolskim w latach 1848 - 1870*, Warszawa - Poznań 1975.

[12] Por. I. Łyskowski, *Rzecz o Towarzystwie Moralnych Interesów ludności pol-*

*skiej pod panowaniem pruskim*, Poznań 1869. Zob. także „Gazeta Toruńska" 1872, nr 22, s. 1.

[13] *Wiadomości miejscowe i prowincjonalne*, „Gazeta Toruńska" 1870, nr 138, s. 3.

[14] T. F. Rakowicz, op. cit., s. 3.

[15] *Gadu, gadu! Stary dziadu*, „Przyjaciel Ludu" 1870, nr 3, s. 1.

[16] „Gazeta Toruńska" 1869, nr 269, s. 1.

[17] [B.a.], *Balladyna — tragedia J. Slowackiego. Uwagi nad istotą wewnętrznej treści utworu*, „Gazeta Toruńska" 1874, nr 286, s. 2.

[18] *Rozmaitości*, „Przyjaciel", Toruń 1882, nr 52, s. 3.

[19] *Listy śląskie do J. I. Kraszewskiego z lat 1841 - 1886*, oprac. J. Pośpiech, Opole 1966, s. 181.

[20] [B.a.], *Sprawie czytelnictwa*, „Gazeta Toruńska" 1867, nr 174, s. 3.

[21] Ibidem, s. 2.

[22] *Wiadomości miejscowe i prowincjonalne*, „Gazeta Toruńska" 1873, nr 109, s. 3.

[23] „Gazeta Toruńska" 1871, nr 228, s. 1.

[24] Zob. L. Simon, *Z dziejów teatru polskiego w Gdańsku*, „Rocznik Gdański", t 6, 1932 i odb., Gdańsk 1933; S. Dąbrowski, *Pierwsze występy aktorów warszawskich w Gdańsku w 1793*, „Przegląd Bydgoski" 1935, z. 1 - 2 i odb.; Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955.

[25] *Wiadomości miejscowe i prowincjonalne*, „Gazeta Toruńska" 1871, nr 221, s. 3.

[26] S. Dąbrowski, *Aktorzy polscy w Toruniu w drugiej połowie XIX wieku*, „Mestwin" 1926, nr 15.

[27] Cyt. za Z. Raszewskim, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1951, z. 2, s. 512.

[28] W. Łoziński, *Pogadanki teatralne*, Lwów 1866, s. 76.

[29] M. Gawalewicz, *O teatrze amatorskim kilka luźnych uwag skreślonych*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1884, nr 51, s. 521.

[30] J. z M., *Słówko o repertuarze teatrów amatorskich*, „Nadwiślanin" 1866, nr 11, s. 3.

[31] *Korespondencje „Gazety Toruńskiej". Spod Chełmna*, „Gazeta Toruńska" 1882, nr 247, s. 2.

[32] Por. Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych...*, jw., s. 8. Mapka: *Zasięg polskiego teatru amatorskiego Pomorza, Wielkopolski i Śląska w latach 1840 - 1900*; L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1935.

[33] K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. I, Kraków 1873, s. 58.

[34] Szereg faktów, dotyczących roli towarzystw polskich w rozwoju amatorskiego ruchu teatralnego na Pomorzu Gdańskim, zaczerpnąłem z pracy magisterskiej Stanisława Mroczki pt. *Teatr amatorski na Pomorzu Gdańskim w latach 1867 - 1900*, wykonanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Bukowskiego w WSP w Gdańsku (1968). Dziękuję Autorowi pracy za życzliwe jej udostępnienie.

[35] *Sprawozdanie z posiedzenia Towarzystwa Rolniczego w Piasecznie*, „Przyjaciel Ludu", Chełmno 1866, nr 4, s. 24.

[36] *Sprawozdanie z posiedzenia Towarzystwa Rolniczego w Piasecznie odbytego dnia 10 X 1865 r.*, ibidem, 1865, nr 42, s. 298.

[37] „Gazeta Toruńska" 1883, nr 150.

[38] Por. S. Gierszewski, *Ogniwo, najstarszy związek Polaków w Gdańsku*, „Rocz-

nik Gdański", t. 14, 1955; U. Bednarek, *Polskie towarzystwo kulturalno-oświatowe w Gdańsku w latach 1871 - 1890*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 1958, nr 1; K. Sochaczewska, *Polskie towarzystwa kulturalne w Gdańsku w latach 1891 - 1910*, ibidem, 1959, nr 1 - 2; S. Kroczakowa, *Towarzystwo Ogniwo w Gdańsku w świetle nowych źródeł*, „Rocznik Gdański", t. 27, 1968; T. Wróblewska, *Cele pracy kulturalno-oświatowej polskich organizacji na Pomorzu w latach 1871 - 1918*, „Przegląd Polonijny" 1980, z. 2.

[39] Por. Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych...*, jw., s. 8; H. T. Jakubowski, *Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do roku 1939*, Warszawa 1975, s. 40. Wykaz przedstawień teatralnych w Golubiu i Kowalewie w latach 1882 - 1914 zamieściłem w pracy zbiorowej pod moją redakcją pt. *Dzieje Golubia-Dobrzynia i okolic*, Toruń 1979, s. 320 - 327.

[40] Zob. A. Bukowski, *Pomorze Gdańskie w powstaniu styczniowym*, Gdańsk 1964, s. 38.

[41] I. Łyskowski, *Poezje*, Brodnica 1847, s. 1. Zob. mój artykuł: *Powiastka „dla ludu". Z badań nad „literaturą trzecią" 2 połowy XIX w.*, w zbiorze: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria I. Pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej-Saloni, Wrocław 1980, s. 217 - 231.

[42] J. Konieczny, *Recepcja literatury polskiej na Pomorzu Gdańskim w latach 1864 - 1914*, „Rocznik Grudziądzki", t. V - VI, 1970 (odbitka), s. 243.

[43] Cyt. za J. Koniecznym, *Pisarze Ziem Północnych*, (w:) *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria IV *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, Warszawa 1971, s. 605.

[44] [W. Łebiński], *Dwie igraszki wiejskie dla ochronek napisał Władysław Salawa*, Poznań 1883, s. 7.

[45] Termin przejęty z pracy J. Maciejewskiego *„Obszary trzecie" literatury*, „Teksty" 1975, nr 4, s. 102 - 103.

[46] R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969, s. 105.

[47] B. Michałowska, *Pierwsze dziesięciolecie „Tygodnika Ilustrowanego"*, (w:) *Pozytywizm*, cz. II, Wrocław 1951, s. 29.

[48] Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych...*, jw., s. 135.

[49] E. Heise, *Teatr polski a literatura w latach 1864 - 1890*, (w:) *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. III, Warszawa 1969, s. 21. Por. J. Got, *Dramat popularny*, ibidem, s. 317 - 349.

[50] K. T. [K. Tatarkiewicz], *Kilka słów w kwestii letnich teatrów ogródkowych*, „Kłosy" 1871, nr 315.

[51] S. Koźmian, *Pisarz ludowy*, (w:) *Rzeczy teatralne*, Kraków 1904, s. 319.

[52] Zob. J. Got, op. cit.

[53] Podaję za J. Koniecznym, *Recepcja literatury...*, jw., s. 260 i in.

[54] Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych...*, jw., s. 89. Daleko wcześniej, bo we wrześniu 1848 r., teatr krakowski wystawił fragment III części *Dziadów* pt. *Senator Nowosiltzoff, czyli śledztwo zbrodni stanu na Litwie*.

[55] Podaję za A. Bukowskim, *Kult Adama Mickiewicza na Pomorzu*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 1959, nr 1 - 2, s. 12. Zob. także Z. Ciesielski, *„Dziady" Mickiewicza na scenach Gdańska*, ibidem, 1964, nr 11, s. 125 - 133; tenże, *Teatr polski w Wolnym Mieście Gdańsku 1920 - 1939*, Gdańsk 1969, s. 57 - 59. Pełny zestaw repertuaru Ogniwa podaje S. Kroczakowa, op. cit., s. 76 - 78. Zob. ponadto

dokumenty archiwalne: Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Gdańsku, *Acta des Königlichen Ober — Präsidiums von West-Preussen betreffend den polnischen Verein Ogniwo zu Danzig, 1894 - 1905*, sygn. I 7/551; Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Toruniu — Akta Towarzystwa Naukowego w Toruniu 1884 - 1937, sygn. 12. Teatr gdańskiego Ogniwa dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Mickiewicza przygotował w 1898 r. inscenizację *Dziadów*, ale policja pruska zakazała ich przedstawienia.

[56] *Wiadomości potoczne*, „Gazeta Toruńska" 1882, nr 268, s. 4.

[57] „Gazeta Toruńska" 1884, nr 27, s. 4.

[58] *Wiadomości miejscowe i prowincjonalne*, „Gazeta Toruńska" 1870, nr 44, s. 3.

[59] *Rozmaitości*, „Przyjaciel", Toruń 1883, nr 5, s. 2.

[60] Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych...*, jw., s. 87. W toruńskim teatrze amatorskim znana była Joanna Lubowiecka, córka organisty z Golubia, później żona Hieronima Derdowskiego (A. Bukowski, *Działalność literacka i społeczna Hieronima Derdowskiego w Ameryce (1885 - 1902)*, Gdańsk 1961, s. 10).

[61] Podaję za A. Bukowskim, *Pomorze Gdańskie 1807 - 1850. Wybór źródeł*, Wrocław 1958, s. LVII - LVIII.

[62] Por. K. Dunin-Wąsowicz, *Liczebność i rozmieszczenie narodu polskiego w latach 1864 - 1914*, (w:) *Historia Polski*, t. III 1850/1864 - 1918, cz. I 1850/1864 - 1900, pod red. Ż. Kormanowej i I. Pietrzak-Pawłowskiej, Warszawa 1960, s. 575 - 578; J. Dobrzański, *Szkolnictwo, oświata, nauki pedagogiczne*, ibidem, s. 637.

[63] Zob. S. Kieniewicz, *Historia Polski 1795 - 1918*, Warszawa 1969, s. 351 - 352. Por. J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868 - 1883)*, (w:) *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, pod red. T. Siverta, Wrocław 1957, s. 47.

[64] Zob. W. Małkowski, *Teatr ludowy na Pomorzu*, „Teatr Ludowy" 1926, nr 6, s. 14.

# Dzieje teatru polskiego na Śląsku w latach 1852-1890

*Czesława Mykita-Glensk*

Początki polskiego życia teatralnego na Śląsku prowadzą na Ziemię Cieszyńską, tu bowiem rodzą się najwcześniejsze inicjatywy teatralne. Wiosna Ludów ożywiła również społeczno-polityczne aspiracje Cieszyniaków, co w dalszych konsekwencjach zapoczątkowało rozbudzenie polskiego życia kulturalnego. Teatr odegrał tu rolę niepoślednią, na zawsze utrwalając nazwiska, okoliczności i wydarzenia towarzyszące jego powstaniu.

Promotorem ruchu odrodzeniowego w tej części Śląska był Paweł Stalmach (1824 - 1891), założyciel i redaktor „Tygodnika Cieszyńskiego", którego pierwszy numer ukazał się w maju 1848 r. (Pod innym tytułem — „Gwiazdka Cieszyńska" — pismo zostało wznowione 1 III 1851; zawieszone w kwietniu 1852, przestało się ukazywać 5 III 1853). Pozbawiony na okres niemal roku możliwości oddziaływania na rodaków, Stalmach sięga po inny, nie mniej skuteczny środek w walce narodowej. Dzięki jego staraniom 20 XII 1852 r. p o r a z p i e r w s z y padły w Cieszynie ze sceny polskie słowa. W sali ratuszowej, siłami miejscowych amatorów, wystawiono sztukę W. L. Anczyca *Chłopi arystokraci*. A działo się to w okresie wyjątkowo niekorzystnym dla tak zdecydowanych manifestacji narodowych, kiedy na skutek wzmożonej reakcji politycznej po stłumieniu rewolucji 1848 - 1849 Polacy cieszyńscy w sposób aż nazbyt dotkliwy odczuwali swą przynależność do guberni morawsko-śląskiej, jako prowincji monarchii habsburskiej. Tym większa więc zasługa Stalmacha, który na długo jeszcze przed wielkim zrywem narodowościowym Ślązaków w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. sprawił, że polska — z konieczności amatorska — działalność teatralna tak wczesny na tych ziemiach bierze początek [1].

Sztukę Anczyca wystawiono łącznie z przedstawieniem niemieckim. Antagonizm polsko-niemiecki przybierał na sile i jedynej do przyjęcia w tej sytuacji, logicznej taktyce ówczesnego burmistrza, dra Ludwika Kluckiego, godzącego się w imię niezaostrzania sporów narodowościowych na takie „duety", zawdzięczać można to, że polskie spektakle w ogóle mogły się odbywać. I tak stały one na wyższym poziomie i cieszyły się większą popularnością niż przedstawienia niemieckie. Możliwości stosowania takich rozwiązań upadły z chwilą objęcia prezydentury przez burmistrza Jana Demla. Drzwi sali ratuszowej zamknęły się wówczas zupełnie „dla polskiej ludności, a tym samym i dla polskiej sztuki" [2]. Wygody sali ratusza zastąpić musiała ciasna, pozbawiona odpowiednich urządzeń salka w hotelu Pod złotym wołem.

Pierwszy polski spektakl stał się wydarzeniem krzepiącym ducha Cieszyniaków. *Chłopów arystokratów* powtórzono 2 I 1853 r. W dniu 19 III tegoż roku odegrano L. A. Dmuszewskiego *Szkoda wąsów*, a w niecały miesiąc później (3 IV) J. Korzeniowskiego *Fabrykanta*. Rok ten zakończono *Stacją pocztową w Hulczy* (4 XII), również Korzeniowskiego, a następny rozpoczęto przeróbką z francuskiego L. Costenoble'a *Talizman niewidzialności* (premiera 21 III), w niecały miesiąc później, 17 IV, dano krotochwilę J. N. Kamińskiego *Kominiarz i młynarz, czyli Zawalenie się wieży ratuszowej we Lwowie*, zaś 24 IV powtórzono *Talizman niewidzialności*. Ogółem w ciągu tych trzech lat odbyło się w sali ratuszowej 8 spektakli, wystawiono 6 tytułów, w tym cztery sztuki polskie [3].

Jak wynika ze wspomnień Stalmacha, amatorzy wywodzili się z różnych środowisk, reprezentowali różne profesje. Występowali wówczas: Edward Świerkiewicz, malarz (jednocześnie scenograf zespołu), jego żona, Aureli Pawłowski — dzierżawca, Szermański — urzędnik kameralny, Jan Raszka — komisarz, Nitribit — aptekarz, Dulęba — praktykant sądowy, Finkowa oraz Kamila Folwarczna. Stalmach pełnił rolę suflera.

Działaczem związanym również z polskim życiem teatralnym Cieszyna był Andrzej Cienciała, który pierwszy z polskiej miejscowej młodzieży ukończył studia w Krakowie. Pod koniec studiów, kiedy w Cieszynie działał już teatr polski, pozyskiwał dlań sztuki teatralne, niejednokrotnie podejmując się funkcji kopisty, gdy nie wszystkie grane aktualnie pozycje były osiągalne w księgarniach. Był to repertuar typowo rozrywkowy, urozmaicony tu i ówdzie elementami wokalno-muzycznymi, lecz w owych czasach, kiedy kolportaż polskiej książki napotykał niesłychane trudności, nie mogło być mowy o preferowaniu sztuk bardziej współbrzmiących z przewodnim motywem inicjatywy teatralnej cieszyniaków.

W roku 1861 powstało w Cieszynie towarzystwo kulturalno-oświatowe Czytelnia Ludowa, które w swym statucie zobowiązane było — jak zresztą wszelkie tego typu towarzystwa — do urządzania przedstawień teatralnych. W r. 1863 już taki zespół działał[4], nawiązując do dziesięcioletniej tradycji i dając w latach 1863 - 1881 — 109 przedstawień 93 sztuk. W gronie aktorów spotyka się nazwiska związane z pierwszym okresem sceny cieszyńskiej, np. Edwarda Świerkiewicza (1808 - 1875), kierownika grupy, zarazem reżysera i scenografa, którego dziełem była artystycznie wykonana kurtyna. Funkcję nieoficjalnego doradcy literackiego pełnił pastor L. M. Otto (1819 - 1882).

Popularność zespołu wśród rodaków, jego wysoki poziom artystyczny, budziły czujność i niechęć Niemców, którzy niebawem skorzystali z nadarzającego się pretekstu, by przeszkodzić bujnemu rozkwitowi polskiego życia teatralnego. Gdy w 1881 r. spłonął teatr w Wiedniu, w imię rzekomego bezpieczeństwa widzów zakazano polskich przedstawień w gospodzie Pod złotym wołem, zmuszając na wiele lat teatr polski do zaprzestania działalności, której ożywienie nastąpiło z początkiem XX wieku. Z chwilą otwarcia sali Domu Polskiego można mówić o drugim okresie rozwoju teatru polskiego w tym regionie.

W roku 1863 odnotować należy również parokrotne wizyty polskich zespołów zawodowych, stanowiące wydarzenia w teatralnym życiu cieszyńskich Polaków. Pierwsze takie w dziejach miasta przedstawienie dali w dniu 23 czerwca 1863 r. aktorzy teatru krakowskiego pod dyrekcją A. I. Janowskiego, grając *Janka spod Ojcowa* J. K. Gregorowicza i *Trafiła kosa na kamień* A. Ładnowskiego. Wcześniej, 6 VI, pozycje te zaprezentowano w Bielsku, inicjując i tu kontakty z polską sztuką teatralną[5]. W kilka lat później (wrzesień 1868) Miłosz Stengel, dyrektor towarzystwa dramatycznego z Wieliczki, spotkał się ze strony opawskiego rządu krajowego z odmową udzielenia zgody na występy. Przyczyny tej odmowy najdosadniej ilustrują istotę polityki wynaradawiającej, prowadzonej przez Niemców w stosunku do miejscowej ludności polskiej. Zezwolono bowiem na urządzenie polskich przedstawień w Bielsku, gdzie stopień zniemczenia gwarantował *status quo* pozycji zaborcy, czego w odniesieniu do Cieszyna Niemcy nie mogli być pewni.

Dopiero 2 stycznia 1879 r. aktorzy krakowscy pod dyrekcją Piotra Woźniakowskiego zaprezentowali w lokalu Czytelni *Pułkownika za króla Sasa* Gorczyńskiego i *Wybory do rady miejskiej* A. Skorupki. Bawili w Cieszynie do 2 II, a w dwa tygodnie po ich wyjeździe zagościł tu zespół poznański pod dyr. Edwarda Webersfelda, wystawiając 11 sztuk, w tym

m.in. *Krakowiaków i górali* Kamińskiego, *Flisaków* Anczyca, *Zbójców* Schillera, *Pana Damazego* Blizińskiego. Zespół spotkał się z gorącym przyjęciem, przedłużając o dwa tygodnie swój pobyt, a w dwa lata później — w styczniu 1881 r. — zjawił się ponownie w stolicy Śląska Cieszyńskiego, dając już tylko sześć sztuk: *Pana Beneta* Fredry, *Męża od biedy* Blizińskiego, *Teatr amatorski* Bałuckiego, *Łobzowian* Anczyca, *Wróble* Labiche'a i Delacoura, *Ubogich w Paryżu* Brisebarre'a i Nusa. Rozporządzenie policyjne z r. 1881 na długo uniemożliwiło nie tylko pracę rodzimego zespołu, ale i wizyty polskich trup teatralnych.

*

Dziejom amatorskiego teatru na Górnym Śląsku, stanowiącego na tle ówczesnego polskiego życia kulturalnego wyjątek pod względem bujności, szerokości zasięgu i trwałości oddziaływania, niektórzy badacze wyznaczają początek na rok 1862 [6]. Wówczas to Jan Gajda, malarz pokojowy w Żorach, zorganizował polski zespół teatralny, działający przez lata następne. Wprawdzie — jak wiadomo — masowemu ruchowi teatralnemu Górnoślązaków patronuje Karol Miarka, lecz Gajda, syn chłopskiej rodziny z powiatu lublinieckiego, wskazał po raz pierwszy na taką formę kulturalnej aktywności bywalców klubu miłośników języka i literatury polskiej. Typowy samouk, tłumaczył sztuki z języka niemieckiego, sam je pisał, adaptował, korzystając pełną garścią z utworów Miarki, Ligonia i innych autorów.

Niektórzy znawcy problematyki datę pierwszego polskiego przedstawienia na Górnym Śląsku przesuwają o lat sześć, kiedy to 15 września 1868 r. w Mysłowicach dano spektakl *Amerykanów* W. Łebińskiego w wykonaniu Towarzystwa Katolickiej Czeladzi Rzemieślniczej [7], lecz brak kontynuacji tego przedsięwzięcia odbiera mu pozycję inicjatora tak żywiołowo później rozwijającego się amatorstwa teatralnego wśród ludności polskiej na Górnym Śląsku [8]. Zjawisku temu towarzyszyły okoliczności warte odnotowania, choćby z racji późniejszych swych reperkusji. W niecały rok po wspomnianym wystąpieniu Towarzystwa Czeladniczego, 24 maja 1869 r., w Mysłowicach, aktorzy krakowscy, pokonując liczne przeszkody stawiane przez władze pruskie, dali trzy przedstawienia: J. A. Fredry *Przed śniadaniem*, komedie J. F. A. Bayarda i J. de Vailly *Mąż na wsi* oraz L. Moranda i A. Delacoura *Przysługa*, „przysłowie dramatyczne" E. de Najaca *Przyparty do muru* oraz operetki Suppégo *Dziesięć cór na wydaniu* i *Bursze*, po czym Krakowianie wyruszyli do Poznania, „pozostawiając na Śląsku tęsknotę za polskim teatrem" [9].

Najpełniejszą odpowiedzią na te oczekiwania stała się działalność K. Miarki i Juliusza Ligonia w Królewskiej Hucie. Tutaj K. Miarka w 1869 r. zaczął wydawać „Katolika", tu 6 VI tegoż roku obydwaj działacze założyli Polsko-Katolickie Kasyno, pierwsze w ogóle Towarzystwo Górnoślązaków w pełni świadomych narodowych celów swej organizacji. Oprócz propagowania czytelnictwa polskiego organizowali również przedstawienia teatralne, początkowo prezentując repertuar pióra K. Miarki, chętnie łączącego funkcje autora, reżysera i aktora. Dzięki niemu i Ligoniowi w dniu 16 I 1870 r. członkowie Towarzystwa Polsko-Katolickiego dali pierwsze polskie przedstawienie, na które złożyły się dwie sztuki Karola Miarki: *Żuawi* i *Mosiek spekulant*. Wprawdzie wcześniejsze imprezy teatralne w Żorach i Mysłowicach nie pozwalają na przyznanie absolutnego pierwszeństwa amatorom z Królewskiej Huty w zainicjowaniu śląskiego teatru ludowego, to jednak od nich wywodzi się w zasadzie rozwój śląskiego życia teatralnego. Przesądził o tym zdecydowanie polski, ludowy charakter tych imprez (podczas gdy np. w Mysłowicach scena amatorska posiadała repertuar dwujęzyczny, podobnie jak działający tam zespół przy Towarzystwie ku Wspieraniu Ubogich, amatorzy z Królewskiej Huty grali sztuki polskie), ich ciągłość oraz wysoka ranga artystyczna.

Treść prapremierowej sztuki *Żuawi* opiera się na opowieści z życia rodziny dziedzica Dębskiego, którego jedyny syn zaciągnął się do armii papieskiej, do żuawów. Wystąpiły tu pierwiastki patriotyczne, np. kiedy młodzian przyjmuje od ojca miecz po pradziadku, gdy przysięga, że zrobi wszystko „do zdobycia wolności drogiej naszej ojczyzny". Wkomponowanie w scenę pożegnania domu rodzinnego powstańczej piosenki Lenartowicza *Hułan* utorowało jej drogę na Śląsk, a następnie do śląskich śpiewniczków. Kanwa treściowa, umiejętne zintegrowanie pierwiastków religijno-patriotycznych zyskało sztuce Miarki popularność również za granicą, we Włoszech, wśród Górnoślązaków-żuawów, o czym świadczy list z Rzymu Ignacego Zielonki, żołnierza I pułku żuawów [10]. Druga sztuka Miarki, *Mosiek spekulant*, komedyjka w dwu odsłonach, reprezentuje gatunek bardzo na tych ziemiach popularny, głównie dla łatwego dowcipu językowego i sytuacyjnego.

Styczeń 1871 przyniósł następną premierę, a właściwie prapremierę, nowej sztuki Miarki *Dzwonek św. Jadwigi*, „obrazek z życia współczesnego w 3 aktach", której treścią są losy czeladnika ślusarskiego szukającego chleba na obczyźnie, lecz zawsze wiernego obyczajom i religii ojców. Sztuka, często grywana przez zespoły amatorskie, spotykała się z życzliwym odbiorem publiczności. Powtórzeniu jej na scenie w Królewskiej

Hucie towarzyszyła komedia Aleksandra Ładnowskiego *Berek zapieczętowany*, nie schodząca później z amatorskich scen Śląska.

Po rocznej przerwie, spowodowanej okresowym zawieszeniem działalności Kółka w Królewskiej Hucie przez władze pruskie, rozpoczęto sezon zimowy w 1873 r. również sztuką K. Miarki — *Błogosławieństwo matki*, „dramat z życia współczesnego w trzech aktach". I ta prapremiera przyczyniła niemałej sławy autorowi i aktorom. Podobnie jak *Dzwonek św. Jadwigi*, poruszała problem zachowania autonomii wewnętrznej w środowisku obcym i nieprzychylnym, a umieszczone w treści dramatu akcenty polskie — np. wiersze Mickiewicza — sprawiły, że sztuka ta utrzymała się na stałe w repertuarze śląskich zespołów. Na powszechne żądanie publiczności zapowiedziano jej wznowienie w najbliższym terminie wraz z komedyjką *Otruli się*. Bezpośrednio po prapremierze najnowszy dramat Miarki wystawiło Kółko Polskie w Katowicach [11].

Wyjątkowo obfity w premiery teatralne był rok 1874. Rozpoczęto go przedstawieniem jasełkowym *Pasterze betlejemscy*, powtórzonym kilkakrotnie, w tym również gościnnie na zaproszenie katowiczan zrzeszonych w Kółku Polskim. Tekst jasełek nie był znany, Jadwiga Kucianka przypuszcza, że zaczerpnięto go z popularnych na Śląsku *Kantyczek*, ewentualnie z *Szopki krakowskiej*, ogłoszonej przez Anczyca w r. 1862 [12].

Po półrocznych przygotowaniach wystąpiono w lipcu z programem niezwykle ciekawym i trudnym. Zaprezentowano dwie sztuki polskie: *Majster i czeladnik* J. Korzeniowskiego i *Panna wdowa* Ludwika Budziszewskiego, dramat „osnuty na tle wypadków warszawskich, napisany na korzyść rannych". Nawiązuje on do wydarzeń po r. 1864. Bohaterka sztuki, Maria, oczekuje powrotu narzeczonego, zaangażowanego w akcję powstańczą. Kiedy ten wraca i młodzi biorą ślub, w czasie uczty weselnej następuje aresztowanie pana młodego, który skazany na śmierć ginie pod Cytadelą. Rzecz na wskroś patriotyczna, przeszła granice kordonu pruskiego i w dziesiątą rocznicę powstańczego zrywu Górnoślązacy przeżyli w scenicznym wykładzie podaną wiedzę o tragicznych dniach powstania i martyrologii jego uczestników.

Wrzesień przyniósł nowe wydarzenia w życiu teatralnym Królewskiej Huty. Odegrano kolejną, narodową sztukę Miarki *Kulturnik*. Jej bohater, Filip Sterkala, „stał się dla Ślązaków na długie lata symbolem zaprzańca, co poszedł na lep quasi kultury niemieckiej" [13]. Pochwalne recenzje podnosiły i świetną grę aktorów, i realizm, i wymowną dydaktykę utworu: „Oby wszyscy pamiętali naukę zawartą w tej sztuce, że mowa ojczysta jest drogim skarbem powierzonym nam przez Boga i że kto gardzi swoją

ojczystą mową, jest zwykle człowiekiem zepsutego serca, zdolnym do zdrady i innych występków" [14]. Radość sukcesu zmąciły wypadki pod koniec roku: więzienie i proces redaktorów „Katolika", przeniesienie samej gazety do Mikołowa, gdzie również osiedlił się jej główny redaktor, co pozbawiło polskie środowisko w Królewskiej Hucie oddanych i światłych przywódców. Jednak działalność Karola Miarki stanowiła posiew, który owocował nawet po jego odejściu.

Październikową, piątą rocznicę Kółka chciano uczcić nowym przedstawieniem i choć zakaz rejencji opolskiej, nie zezwalającej na widowiska publiczne, uniemożliwił pokazanie spektaklu szerszej społeczności, obejrzeli go w gronie zamkniętym członkowie Kółka i ich rodziny. Na program jubileuszowy złożyły się dwie sztuki Anczyca: *Chłopi arystokraci* i *Błażek opętany*. Szczególnie sztuka ośmieszająca chłopów wynoszących z wojska austriackiego swoisty żargon, który zanieczyszczał język polski, nawiązywała znakomicie do motywu przewodniego *Kulturnika* Miarki.

Bezwzględna, wymierzona przeciw Polakom polityka pruska w okresie „kulturkampfu" sparaliżowała w latach 1876 - 1877 niemal całkowicie życie kulturalne na Górnym Śląsku, a tym samym działalność sceny w Królewskiej Hucie. Wiadomo tylko, że tamtejsze Kółko planowało w lecie 1877 r. wystawienie komedii Ligonia *Nawrócony*, lecz brak danych na temat jej realizacji. Jest wielce prawdopodobne, że srogość pruskiej cenzury i jawna wrogość władz udaremniła wykonanie tego projektu.

Na nowo podjął zespół pracę dopiero w r. 1878, gdyż jak wynika ze sprawozdania organizacyjnego, „dwa razy w roku odegrało Kółko teatr, w którym amatorzy bardzo dobrze się popisali i wszystkich zadowolnili" [15].

Za to w roku 1879 wystawiono aż pięć sztuk: trzy Ligonia (*Dobry syn*, *Prawda zwycięża* i *Więzień*) oraz *Ulicę nad Wisłą* Karola Kucza i *Kawalera*. Utrzymana w „antykulturkampfowym" klimacie pierwsza ze sztuk Ligonia została w pewnych miejscach zakwestionowana przez cenzurę, co spowodowało nieuniknione opuszczenia w tekście. Po spektaklu w okresie wielkanocnym ukazały się recenzje w prasie polskiej, podnoszące aktorstwo syna Ligonia, który wystąpił w roli starego służącego i zyskał sobie aplauz publiczności swym kolejnym występem w *Ulicy nad Wisłą*, „krotochwili w dwóch aktach ze śpiewami", zaprezentowanej podczas letniej zabawy członków Kółka w Keisergarten.

W roku 1880 dano dwie premiery: *Popas w Żółkwi* Karola Cieszewskiego, obraz historyczny, dotyczący prawdopodobnie Jana III, i *Ostatnią stancję*, zaadaptowaną dla potrzeb amatorów z niemieckiego przez Adolfa

Ligonia, młodszego syna Juliusza. Najobfitszy jednak w prezentacje sceniczne był rok 1881, kiedy przygotowano osiem tytułów sztuk: *Takich więcej!* W. J. Wdowiszewskiego, *Telefon*, *Słowiczek* (farsa E. Jacobsona w adaptacji W. Bełzy), *Podejrzana osoba* S. Dobrzańskiego, *Śniadanie i obiad* (bliżej nie znanego autora czeskiego), *Berek zapieczętowany* i *Sukcesja* A. Ładnowskiego oraz *Śmierć za życia* (farsa niemiecka w adaptacji A. Ligonia). Liczne korespondencje teatralne w „Katoliku" i „Gazecie Górnośląskiej" chwaliły dobór oraz poziom wykonania. Najbardziej podobała się komedia *Takich więcej!*, okraszona wplecionymi w akcję tekstami pieśni Ligonia.

Latem 1881 roku Królewskiej Hucie doszło nowe źródło inicjatyw teatralnych: Towarzystwo Robotników. Prasa, anonsując pierwsze przedstawienie, „ma się rozumieć, że polskie", podkreślała wielką rolę wychowawczą teatru: „Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że podobne przedstawienia polskie na naszym Górnym Śląsku wielce są pożądane, bo wywierają na lud nasz zbawienny wpływ. [...] Pamiętajcież bracia, iż polski teatr w naszym położeniu oddziaływa wielce na poszanowanie i na poprawność języka naszego" [16].

Być może ton podobnych wypowiedzi, nawiązujący bezpośrednio do idei *Kulturnika*, którym nowe Towarzystwo chciało zainaugurować swą działalność teatralną, obudził czujność pruskiej cenzury; w ostatniej chwili nadszedł zakaz publicznej prezentacji sztuki, zaskakując organizatorów i sprawiając zawód publiczności. Wówczas jeszcze szczerze i głośno wyrażano swe oburzenie, podobne fakty nie zdarzały się często, a precedens, jakim było już dwukrotne wystawienie *Kulturnika* (w Królewskiej Hucie i Szopienicach), przydawał tej niepojętej i krzywdzącej decyzji cech samowoli. Nie zrażeni tym amatorzy przygotowali dwie inne sztuki.

W tym miejscu trzeba nadmienić, że w okresie nasilającego się „kulturkampfu" — konkretnie 10 marca 1875 r. — ukazało się zarządzenie policyjne dla obszaru rejencji opolskiej, ustalające obowiązek zgłaszania publicznych przedstawień teatralnych policji, w celu uzyskania zgody na daną imprezę. Zarządzeniu temu towarzyszył okólnik, w którym pouczano podporządkowane jednostki, że polskie przedstawienia są kategorycznie zakazane (dotyczyło to oczywiście tylko publicznych występów, lecz policja korzystała z możliwości dowolnej interpretacji przepisu i zakazywała nawet przedstawień urządzanych wyłącznie dla członków danego towarzystwa i ich rodzin). Mimo że już z początkiem lat osiemdziesiątych — po zwycięstwie partii centrowej — walka kulturalna miała się ku końcowi, okólnik bywał nadal wprowadzany w życie.

Tymczasem scena przy Kółku Towarzyskim nie zaprzestawała systematycznej pracy, dając w 1882 r. dwie premiery: J. K. Gregorowicza *Werbel domowy* i *Janek spod Ojcowa*. Na życzenie publiczności powtórzono *Werbel domowy*, wesołą komedię, z której piosenki weszły do śląskich śpiewników towarzyskich, a sama sztuka przez lata następne biła rekordy popularności, nie schodząc ze scen amatorskich Śląska.

Wystawione w Królewskiej Hucie w 1883 roku widowisko Anczyca *Łobzowianie* zyskało sobie analogiczną wziętość i właśnie dzięki prezentacjom amatorskim krakowiaki i piosenki z Anczycowskich wodewilów stały się niezmiernie na Śląsku powszechne, zanim jeszcze zostały drukiem utrwalone w śpiewnikach. Prócz *Łobzowian* odegrano także *Dwóch mężów* J. Korzeniowskiego (21 I 1883) i *Czartowską ławę* Galasiewicza (1 VII 1883).

W 1884 roku przypadło piętnastolecie sceny amatorskiej przy Kółku Towarzyskim w Królewskiej Hucie. Oprócz wznowienia *Dzwonka św. Jadwigi* (20 IV) przygotowano trzy wielkie inscenizacje: po raz pierwszy odegrano *Bogatą wdowę* Piotra Kołodzieja (styczeń 1884), *Wesele na Prądniku* A. Ładnowskiego oraz *Krakowiaków i górali* J. N. Kamińskiego (24 VII). Frekwencja, aplauz publiczności, odpowiadały wystawności i staranności prezentacji. Znów znalazło wyraz zjawisko infiltracji pierwiastków kultury ogólnonarodowej na Śląsk poprzez sceny amatorskie. Pieśń *Śpiew do wolności* („Serce nie sługa, nie zna co to pany") pochodzi właśnie z *Krakowiaków i górali*, a na Górnym Śląsku zadomowiła się bez reszty, i dla swych walorów melodyjnych, i dla czytelnej aluzyjności tekstu. Nie uszło to uwagi pruskich cenzorów, którzy rozporządzeniem prokuratury bytomskiej niebawem wciągnęli ją na indeks pieśni zakazanych [17].

Swą wytrwałą pracą w latach 1870 - 1884, kiedy wystawiono ponad trzydzieści utworów scenicznych pisarzy śląskich i ogólnopolskich, teatr amatorski z Królewskiej Huty dopracował się wiodącej pozycji, czego świadomość mieli już współcześni [18].

Innym ważnym ośrodkiem polskiego życia teatralnego na Śląsku był Bytom, miasto uchodzące nie bez podstaw na przełomie XIX i XX wieku za stolicę politycznego i kulturalnego ruchu polskiego. Kilkanaście lat wcześniej ożywczy nurt działalności teatralnej wprowadzili tu Alojzanie. Pierwsze Towarzystwo św. Alojzego założył ks. Norbert Bonczyk 25 III 1871 r., prezesując mu przez cztery lata. Za kadencji kolejnego prezesa, ks. Franciszka Kleina, utworzono amatorskie kółko teatralne, wystawiając sztukę K. Miarki *Kulturnik* (w 1875 r.) i powtarzając ją w dwa lata później [19]. Pod znakiem dużego ożywienia teatralnego upłynął rok 1883;

już 28 stycznia wystawiono *Los sieroty, czyli Niewinność zwycięża* J. Ligonia, przygotowując jednocześnie *Łobzowian* Anczyca i *Amerykanów* W. Łebińskiego oraz *Karpackich górali* Korzeniowskiego. Patronem i współorganizatorem tej akcji był ówczesny skarbnik kółka, Józef Szaboń. Jako dawny burmistrz doskonale radził sobie z pruską administracją i kiedy w 1886 r. władze zabroniły Towarzystwu działalności teatralnej, walczył przez trzy lata o cofnięcie zakazu, uzyskując w 1889 r. zgodę rejencji na kontynuowanie pracy teatralnej. Odegrano *Błażka opętanego* i *Werbel domowy*. Przykład bytomian, ich nieugiętość, podziałał inspirująco na okoliczne miejscowości i oto w Zgodzie pod Nowym Bytomiem powstało analogiczne Towarzystwo, inicjujące swą działalność wystawieniem *Wycużnika* Kołodzieja. Związki te, skupiające głównie młodzież robotniczą, osiągnęły (według fragmentarycznych informacji prasowych) liczbę 37 w okresie między 1874 a 1897 rokiem, kiedy rozporządzenie kardynała Koppa położyło kres ich istnieniu. Na przestrzeni wspomnianych lat dano 193 przedstawienia teatralne, co jest wymownym dowodem skutecznej aktywizacji kulturalnej i narodowej górnośląskiej młodzieży [20].

Inne stowarzyszenia czysto męskie, np. Towarzystwo Czeladników, również chętnie podejmowały się prowadzenia teatrów ochotniczych. W Siemianowicach utrakwistyczny początkowo Katolicki Związek Czeladników organizował przedstawienia polskie i niemieckie, np. we wrześniu 1881 r., kiedy to w sali hotelu Schmelza odegrano dwie polskie komedie. Z czasem polscy członkowie opuścili utrakwistyczny Gesellenverein, zasilając organizacje czysto polskie, jak Związek Chrześcijańsko-Ludowy w Siemianowicach, powstały między 1881 a 1882 rokiem. W 1883 r. jego prezesem został Piotr Kołodziej, robotnik z huty Laura, zarazem autor sztuk grywanych przez kółko siemianowickie. Udany debiut *Bogatą wdową*, wystawioną z początkiem 1883 r. w sali Schwetera w Siemianowicach, zapoczątkował jego twórczość literacką, zasilającą górnośląskie zespoły teatralne w komedie i popularne wodewile. Faktycznym debiutem było dziesięć lat wcześniej napisane przez niego widowisko *Pasterze betlejemscy*, grane często później pod tytułem *Szopka betlejemska* w 5 odsłonach, nigdy nie publikowane, lecz krążące w odpisach wśród amatorów.

Do najbardziej aktywnych członków kółka siemianowickiego oprócz Kołodzieja należeli: rodzeństwo Pietruszkowie, Jakub Pawus, Ludwik Baczyński, Ignacy Tudyka. Szykanowany przez władze Związek Siemianowicki zakończył swą egzystencję z upływem 1886 r., a większość członków przeszła do miejscowego towarzystwa św. Alojzego, działającego tu od

1886 r. W ciągu pięciu lat istnienia Związku Chrześcijańsko-Ludowego amatorzy z Siemianowic grali sztuki Kołodzieja: *Szopkę betlejemską*, *Bogatą wdowę* (I 1883), *Wycużnika* (28 X 1883), *Pana fabrykanta nioteł* i *Pilnuj swego obowiązku*, a także innych autorów: *Łobzowian* (10 IV 1882) i *Błażka opętanego* Anczyca, *Błogosławieństwo matki* Miarki (XI 1882), *Wesele na Prądniku* Ładnowskiego (10 IV 1882), *Podejrzaną osobę* Stanisława Dobrzańskiego, *Śniadanie i obiad* (10 IV 1882), *Młynarza i kominiarza* J. N. Kamińskiego (wg de Saint Priesta), *Werbel domowy* J. K. Gregorowicza, *Śmierć za życia, czyli Nieudane zabezpieczenie się na życie* — przeróbkę z niemieckiego A. Ligonia, *Dzieci w jaskini zbójców* — melodramat Lebardina i *Słowiczka* Wł. Bełzy (XI 1882). Początkowo grano w gospodzie Schmelza, później na własnej scenie. Również siemianowiccy Alojzanie dali na przestrzeni dziesięciolecia siedem sztuk m.in. Kołodzieja, nie ograniczając swej działalności do własnego tylko środowiska, lecz występując gościnnie w Bytomiu, Dąbrówce Małej, Bogucicach, a nawet na Dolnym Śląsku.

Także w Lipinach w styczniu 1890 r. miejscowi Alojzanie wystawili dwie sztuki Kołodzieja: *Poczciwego młynarza* i *Dziesięć tysięcy marek* [21].

W latach 1881 - 1882 aktywnością teatralną wykazują się inne związki. I tak Kasyno Obywatelskie w Katowicach dało 9 i 24 I 1881 *Werbel domowy*, 24 IV *Kominiarza i młynarza*. W Rozdzieniu i Szopienicach w 1882 zespół katolickiego Kasyna wystawił *Consilium facultatis* Fredry-syna, *Łobzowian* Anczyca, a Związek Obywatelski w Mysłowicach dnia 16 I 1881 — *Kasandrę, czyli Cygańską księżniczkę*, 5 II *Łobzowian*, w 1882 zaś — powtórzył *Łobzowian* z *Posażną jedynaczką* Fredry-syna. W 1884 miejscowy związek Gwiazda w Michałkowicach przygotował *Dzwonek św. Jadwigi z Weselem na Prądniku*.

Informacje na temat teatralnej działalności towarzystw i związków w innych miejscowościach rejencji opolskiej są skąpe. Intensywność pracy często nie znajdowała w prasie pełnego wyrazu, jako że nie wszystkie imprezy — z różnych powodów — odnotowywano, choćby i dlatego, by nie narażać amatorów na prześladowanie ze stron pruskiej policji. Zdaniem badacza i znawcy problemu, Zdzisława Obrzuda, pierwsze przedstawienie w Raciborzu, *Stary kawaler* Korzeniowskiego, odbyło się 27 X 1889 r. Opole, stolica rejencji, pozostawało głuche na zjawiska zachodzące w innych miejscowościach obszaru rejencyjnego; przebudzenie narodowe, a także ekspansja polskiego życia teatralnego na tym terenie nastąpiła dopiero za sprawą redaktora, Bronisława Koraszewskiego, w dwa lata później [22].

*

Wrocław, największe z miast polskich zagarniętych przez Prusy, ulegając procesom ekonomicznym, demograficznym i politycznym, kształtującym jego wielkomiejski charakter, wcześnie uzyskał teatr zawodowy (niemiecki), bo już w r. 1743. Mimo dużego stopnia zniemczenia posiadał Wrocław — jak donosił korespondent polskiej prasy u schyłku XIX wieku — „około 30 000 ludzi władających językiem polskim, a około 8000 prawdziwych Polaków". Pierwsi ambasadorzy polskiej sztuki teatralnej we Wrocławiu to Józef Nowicki (występował w 1797 r.) i Kazimierz Skibiński (1826). J. Pfeiffer z zespołem krakowskim wystąpił tu w 1855 r. z *Berkiem zapieczętowanym* A. Ładnowskiego (21 VIII), aktora jego zespołu, *Staroświecczyzną i postępem czasu* J. N. Kamińskiego (23 VIII), *Łobzowianami* Anczyca i komedio-operą A. Martainville'a *Szewc bankrutem* [23]. Krakowianie przygotowali grunt dla rozwoju lokalnego teatru amatorskiego, dla którego punktem wyjścia stała się data 6 VII 1872 r. Podobnie jak na innych obszarach Prus ruch ten znalazł oparcie w stowarzyszeniach zawodowych, przy czym w stolicy Dolnego Śląska zyskał on pomoc dodatkową, jakiej były pozbawione inne ośrodki zaboru pruskiego. Pochodziła ona od polskiej części naukowej kadry Uniwersytetu Wrocławskiego. Tradycje polskiego życia tej uczelni sięgały r. 1815, kiedy studiująca tu młodzież polska tworzyła własne, narodowe organizacje. Do takich należało również powstałe w 1868 r. Kółko Towarzyskie Wrocławskich Akademików Narodowości Polskiej, skupiające głównie studentów pochodzących z Poznańskiego, najaktywniejszego polskiego środowiska studenckiego; Ślązacy, skupieni w osobnym stowarzyszeniu, hołdowali bardziej orientacjom separatystycznym. Organizacja ta współpracowała z Polskim Towarzystwem Przemysłowców, gromadzącym — wbrew nazwie — głównie kupców i rzemieślników, a rodzaj tej współpracy jednoznacznie określił J. I. Kraszewski w swych *Rachunkach*: „Posiedzenia jego [Towarzystwa Przemysłowców] odbywają się co tydzień w lokalu na ten cel przeznaczonym. Na każdym z nich czyta jeden z młodzieży akademickiej tygodniem wprzódy zapowiedzianą rozprawę w języku polskim, a resztę wieczora zajmuje wspólna zabawa" [24].

Towarzystwem w latach 1869 - 1871 kierował szewc F. Kossowski, po nim inny rzemieślnik, Karol Baum (1814 - 1884), spolszczony Sas, przez pewien czas redaktor „Nowin Szląskich", hojny mecenas polskich studentów.

Inicjatywy teatralne w życiu Towarzystwa wprowadzili jednak ludzie z Uniwersytetu, a głównie Teofil Ciesielski (1846 - 1916), botanik, początkowo asystent przy katedrze fizyki, następnie kustosz Uniwersyteckiego

Muzeum Botanicznego. Dzięki jego wszechstronnej zapobiegliwości 6 lipca 1872 r. odbyło się we Wrocławiu pierwsze w dziejach miasta polskie przedstawienie teatralne — *Polowanie na męża* M. Bałuckiego — inicjujące systematyczną pracę na tej niwie Towarzystwa Przemysłowego, a z czasem i innych związków. Ciesielski jesienią 1872 r. wyjechał do Lwowa, lecz nie oznaczało to poniechania rozpoczętego przezeń dzieła. W dniu 13 VI 1874 r. toż samo Towarzystwo daje *Berka zapieczętowanego* Ładnowskiego i *Łobzowian* Anczyca oraz fraszkę A. Urbańskiego *Po wystawie paryskiej* [25]. Systematycznej ciągłości pracy Towarzystwa dowodzą daty i tytuły. Oprócz wymienionych uprzednio sztuk grano: A. Fredry *Damy i huzarów* (19 II 1887), J. Korzeniowskiego *Majstra i czeladnika* (27 XI 1875), Blizińskiego *Marcowego kawalera* (3 III 1878) oraz *Okrężne* Korzeniowskiego, *Nikt mnie nie zna* A. Fredry (12 VI 1880) na scenie teatrzyku Stadtpark przy ul. Piotra Skargi 21 [26]. 28 listopada 1881 r., z okazji rocznicy śmierci Mickiewicza, chór akademicki Harmonia odegrał w sali hotelu śląskiego udramatyzowaną scenę z VI księgi *Pana Tadeusza* (rozmowa z ks. Robakiem) oraz *Radę* z księgi VII [27].

We wrześniu 1882 roku powstało we Wrocławiu Polskie Towarzystwo Handlowe, nie dorównujące jednak aktywnością i poziomem produkcji artystycznych Towarzystwu Przemysłowców. W programie swym uwzględniało ono także spektakle teatralne, dając np. 10 II 1884 *Teatr amatorski* Bałuckiego. W ogóle lata osiemdziesiąte były okresem najintensywniejszego rozwoju ruchu teatralnego we Wrocławiu w wieku XIX.

W tym okresie też nawiązuje kontakty z Wrocławiem teatr poznański. Pierwsze przedstawienie — *Chata za wsią* według Kraszewskiego — zapowiedziane na 25 czerwca 1885 r., odbyło się w trzy dni później. Przyjęcie przez publiczność było niezwykle gorące. Nazwisko Kraszewskiego umieszczone na afiszach znała również niemiecka ludność Wrocławia, gdyż niektóre jego teksty uprzystępnił jej w tłumaczeniu na język niemiecki lektor języka polskiego, Jan Mikołaj Fritz. Sztukę pod tytułem *Aza, die Zigeunerkönigin* rozreklamowano pod nazwiskiem autora powieści. Adaptowana na scenę przez J. K. Galasiewicza i Zofię Mellerową z muzyką Z. Noskowskiego, stała się przebojem warszawskich teatrzyków ogródkowych w r. 1884, a we Wrocławiu grał ją już Pfeiffer. Pochlebne recenzje (np. w „Schlesische Volkszeitung" nr 289) uzyskał również *Dom otwarty* M. Bałuckiego, wystawiony 29 IV, jak i *Właściciel kuźnic* J. Ohneta, pokazany wrocławskiej publiczności w dniu następnym. Wśród członków zespołu znajdowała się również Gabriela Zapolska, która być może reminiscencje tego epizodu zawarła w *Małce Szwarcenkopf* [28].

Ponownie teatr poznański zawitał do Wrocławia dopiero w r. 1888, lecz panowały tam już stosunki wybitnie Polakom nieprzychylne, co znalazło nawet wyraz w niewłaściwym potraktowaniu gości. Zezwolono im na występ tylko w teatrzyku Scholtza (przy obecnej Mazowieckiej 17), małym, niewygodnym lokaliku, tonącym w „oparach piwa i tytoniu". O nasileniu represji ze strony władz świadczy też dobór repertuaru, pozbawionego akcentów patriotycznych. Mimo iż w programie przewidywano dramat historyczny Stanisława Kozłowskiego *Kazimierz Wielki i Esterka* — wystawiony 24 czerwca przejazdem w Kępnie — do Wrocławia przywieziono tylko dwie farsy Zygmunta Przybylskiego: *Wicka i Wacka* (27 VI) i dalszy jej ciąg — *Państwo Wackowie* (28 VI). Wbrew wcześniejszym anonsom wystawiono ostatecznie komedię Juliusza Mosera *Spirytyści*. Jeśli wybór farsy Przybylskiego można jeszcze tłumaczyć jej dużym powodzeniem u publiczności, to prezentacja sztuki komediopisarza niemieckiego jest już pewnym aktem uległości, koniecznym kompromisem w okresie nasilenia się polityki eksterminacyjnej w stosunku do Polaków. Łatwiejsze stało się dla zespołu poznańskiego dotarcie do Gdańska niż do bliższego przecież Wrocławia, gdzie owa polityka stosowana była przeciw coraz wyraźniejszemu ciążeniu mieszkańców Śląska ku idei wolnej i zjednoczonej Polski.

---

[1] P. Stalmach, *Wspomnienia Cieszyniaków*, Warszawa 1964, s. 39 - 40. Większość informacji o życiu teatralnym cieszyńskich Polaków podaje artykuł L. Brożka *Z dziejów teatru polskiego w Cieszynie*, „Śląsk Literacki" 1953, nr 6/7, s. 222 - 233.

[2] S. Warcholik, *Teatr amatorski a odrodzenie narodowe na Śląsku Cieszyńskim*, „Przewodnik Oświatowy" 1909, nr 6, s. 269 - 270.

[3] [bo], *I tak się zaczęło. W 120 rocznicę pierwszego polskiego przedstawienia w Cieszynie*, „Zwrot" 1973, nr 1, s. 13.

[4] Być może pracę tego zespołu miał na myśli K. Estreicher pisząc: „W stolicy Szląska, od czasu obudzenia się narodowości polskiej, zwracano kilkakrotnie myśl ku scenie. Dawano widowiska amatorskie. Kilka takich dano w roku 1863 po Wielkiej Nocy, w sali czytelni, a to za staraniem Stalmacha, zasłużonego redaktora «Gwiazdki Cieszyńskiej»". K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. I, Warszawa 1953, s. 58 - 59.

[5] K. Olszewski, *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska*, Kraków 1960, s. 28 - 29.

[6] Ustalenie Z. Obrzuda, który wcześniejszą inicjatywę J. Gajdy z 1849 r. w Lubecku, gdzie Polski Klub Niedzielny dawał przedstawienia w języku polskim, uznał za efemerydę, zaledwie zapowiedź zjawiska, którego faktyczny początek miał miejsce w 13 lat później w Żorach. Z. Obrzud, *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku (1862 - 1918)*, Wrocław 1972, s. 11.

[7] K. Olszewski, op. cit., s. 21.

[8] T. Stożek, *Przyczynek do dziejów polskiego teatru amatorskiego na Śląsku*, „Kwartalnik Opolski" 1963, nr 1, s. 82.

[9] K. Olszewski, op. cit., s. 22 - 23.

[10] „Katolik" 1870, nr 6.

[11] „Katolik" 1873, nr 3 i 4.

[12] J. Kucianka, *Scena amatorska w Królewskiej Hucie 1870 - 1884*, „Zaranie Śląskie" 1967, nr 3, s. 554.

[13] Ibidem, s. 55.

[14] „Katolik" 1874, nr 40.

[15] „Katolik" 1874, nr 43.

[16] „Gazeta Górnośląska" 1881, nr 36.

[17] J. Kucianka, *Pieśni zakazane na Górnym Śląsku w latach 1893 - 1912*, Prace Naukowe WSP Katowice, nr 24, Prace Historyczno-Literackie Katedry Historii Literatury Polskiej, nr 3, s. 158.

[18] „Do roku 1882 jedyna Królewska Huta na Górnym Śląsku pierwsze zajmowała miejsce pod względem oświaty ludowej i odgrywania najwięcej teatrów amatorskich i to dzięki gorliwym staraniom Kółka Towarzyskiego". J. Gallus, *Z blogiej przeszłości Kółka*, (w:) *Pamiętnik 50-letniego jubileuszu Kółko Towarzyskiego w Królewskiej Hucie 1872 - 1922*, Królewska Huta 1922, 7.

[19] C. Mykita-Glensk, *Początki ruchu młodzieżowego na Górnym Śląsku*, „Zaranie Śląskie" 1966, nr 4, s. 720.

[20] M. Antonow, *Działalność kulturalna polskich towarzystw na Górnym Śląsku w II połowie XIX w. i na początku XX w. w świetle współczesnej prasy polskiej*, „Studia i Materiały z Dziejów Śląska" 1958, t. II, s. 641 - 642.

[21] „Nowiny Raciborskie" 1890, nr 8, s. 3.

[22] Zestawienie liczby przedstawień polskich w latach 1879 - 1890:

| Rok | 1879 | 1880 | 1881 | 1882 | 1883 | 1884 | 1885 | 1886 | 1887 | 1888 | 1889 | 1890 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Liczba przedstawień | 9 | 9 | 18 | 26 | 32 | 35 | 18 | 1 | 2 | — | 3 | 17 |

Źródło: M. Pater, *Ruch polski na Górnym Śląsku w latach 1879 - 1893*, Wrocław 1969, s. 257.

[23] K. Olszewski, op. cit., s. 14 - 19.

[24] Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 246.

[25] K. Olszewski, op. cit., s. 20.

[26] Z. Raszewski, op. cit., s. 183 - 184.

[27] D. Badura, *Materiały do kultu Mickiewicza na Śląsku w drugiej połowie XIX wieku*, „Kwartalnik Opolski" 1955, nr 1, s. 118.

[28] „Niezawodna obserwatorka uwoziła w pamięci niejeden zapewne szczegół z tej śląskiej wyprawy. Z pewnością (bo wyjazd opóźnił się) odbyła ze studentami polskimi ulubiony spacer po Taschenstrasse, zwanej przez nich „Tasiemką" (dziś Piotra Skargi), aby ze wzgórza Liebicha podziwiać piękny widok sięgający Sobótki i okolic Wałbrzycha. Pod nrem 29 - 31 minęłaby wówczas gimnazjum żeńskie, Caecilienschule, w którym uczono same niemal Żydówki. Dwanaście lat później w warszawskim teatrzyku Eldorado skarżyć się będzie w każdym razie Małka Szwarcenkopf: «Patent mój z Wrocławia nie daje mi prawa uczenia w Warszawie»". Z. Raszewski, op. cit., s. 194.

# Ważniejsze pozycje bibliograficzne


*Almanach Moniuszkowski 1872 - 1952*, oprac. W. Rudziński i J. Prosnak, Warszawa 1952.

Anczyc W. L., *Kilka słów o teatrze*, „Czas" 1878, nr 24.

Antonow M., *Działalność kulturalna polskich towarzystw na Górnym Śląsku w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku w świetle współczesnej prasy polskiej*, Studia i Materiały z Dziejów Śląska, t. II.

Bednarek U., *Polskie towarzystwa kulturalno-oświatowe w Gdańsku w latach 1871 - 1890*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 1958, nr 1.

Berthold Margaret, *Historia Teatru*, Warszawa 1980.

Biegański P., *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961.

Bogusławski W., *Aktorzy warszawscy*, oprac. H. Secomska, Warszawa 1962.

— *Siły i środki naszej sceny*, oprac. H. Secomska, Warszawa 1961.

Boy-Żeleński T., *O Krakowie*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1968.

Brayer A., *Sześćdziesiąt lat teatru krakowskiego*, „Pamiętnik Teatralny" 1953, z. 4 (8).

Brożek L., *Z dziejów teatru polskiego w Cieszynie*, „Śląsk Literacki" 1953, nr 6/7.

Bukowski A., *Kult Adama Mickiewicza na Pomorzu*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 1959, nr 1 - 2.

Chłędowski K., *Pamiętniki*, t. 1 - 2, Kraków 1957.

Chmielowski P., *Nasza literatura dramatyczna*, t. 2, Petersburg 1888.

Ciesielski Z., *Tradycje teatru amatorskiego w Gdańsku*, (w:) Ciesielski Z., *Teatr polski w Wolnym Mieście Gdańsku 1920 - 1939*, Gdańsk 1969.

Dąbrowski S., *Adolfina Zimajer*, Warszawa 1960.

— *Aktorzy polscy w Toruniu w drugiej połowie XIX wieku*, „Mestwin" 1926, nr 11, 14, 15, 17, 20.

— *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskiem 1860 - 1880*, Lublin 1929 (odbitka z „Pamiętnika Lubelskiego", t. 1).

Dąbrowski S., Górski R., *Fredro na scenie*, Warszawa 1963.

Detko J., *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980.

Dobrzański S., *Kilka słów o teatrze*, Lwów 1874.

*Dramat mieszczański epoki pozytywizmu*, wstęp T. Sivert i J. Lipiński, Wrocław 1953.
Drizen N. W., *Dramaticzeskaja cenzura dwoch epoch (1825 - 1881)*, (w:) *Promietiej* [b. r. — 1916? — i m. wyd.].

Estreicher K., *Korespondencja K. Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867 - 1903)*, oprac. J. Rudnicka, Wrocław 1957.
— *Teatra w Polsce*, t. 1 - 3, Warszawa 1953.

Felczyński Z., *„Fredreum" i inne teatra przemyskie w latach 1696 - 1960*, Kraków 1966.
Feldman W., *Dzieje polskiej myśli politycznej w okresie porozbiorowym*, t. 1 - 2, Kraków 1918.
Filler W., *Jan Królikowski*, Warszawa 1958.
— *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960.
— *Rendez-vous z warszawską operetką*, Warszawa 1961.
Fita S., *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980.
— *Słowacki w teatrze lubelskim*, „Roczniki Humanistyczne" 1959, z. 1.
Fürst R., *Rosyjskie publikacje o carskiej cenzurze i ustawodawstwie prasowym*, „Rocznik historii czasopiśmiennictwa polskiego" 1967, t. 6, z. 1.

Gawarecki H., *Teatr letni Rusalka*, „Kamena" 1960, nr 20.
— *Z historii budowy teatru lubelskiego*, „Kamena" 1946, nr 22/23.
Gąsiorowska N., *Wolność druku w Królestwie Kongresowym 1815 - 1830*, Kraków 1915.
Gierszewski S., *Ogniwo, najstarszy związek Polaków w Gdańsku*, „Rocznik Gdański" 1955, t. 14.
Got J., *Antonina Hoffmann*, Warszawa 1958.
— *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865 - 1885. Repertuar*, Wrocław 1962.
Got J. i Szczublewski J., *Helena Modrzejewska. Almanach*, Warszawa 1958.
Górski R., *Bolesław Leszczyński*, Warszawa 1958.
— *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.
— *Wincenty Rapacki*, Warszawa 1960.
Grodziski S., *W Królestwie Galicji i Lodomerii*, Kraków 1976.
Grot Z., *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782 - 1869*, Poznań 1950.
Grun B., *Dzieje operetki*, Kraków 1974.
Grzymała-Siedlecki A., *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957.
Gutkowski T., *Cenzura w wolnym mieście Krakowie 1832 - 1846*, „Czas" 1915.

Hahn W., *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Wrocław 1958.
— *Zbiory teatralne w Lublinie*, „Zdrój" 1946, nr 7.
Heise E., *Teatr polski a literatura w latach 1864 - 1890*, (w:) *Obraz literatury polskiej*. S. IV *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3, Warszawa 1969.
*Historia Polski*, pod red. Ż. Kormanowej i I. Pietrzak-Pawłowskiej, t. 3, Warszawa 1963.
Hoesick F., *Stanisław Tarnowski. Rys życia i prac*, t. 1 - 2, Warszawa 1906.
Hoffman K., Bogdanowicz L., *Nowy teatr w Lublinie*, Lublin 1886.

Inglot M., *Carska cenzura w latach 1831 - 1850 wobec arcydzieł literatury polskiej*, (w:) *Ze skarbca kultury*, z. 17, Warszawa 1965.

Jabłoński Z., *Adam Aleksander Miłaszewski*, (w:) PSB [*Polski słownik biograficzny*], t. 21, Kraków 1976.
Jabłoński Z., Zdrada J., *Stanisław Koźmian*, (w:) PSB, t. 15, Kraków 1970.

Jakubowski H. T., *Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do roku 1939*, Warszawa 1975.
Jasińska Z., *Józef Kotarbiński*, Warszawa 1969.

Kański J., *Mistrzowie sceny operowej*, Kraków 1974.
Kaszyński S., *Dzieje sceny kaliskiej*, Łódź 1962.
Kłoskowska A., *Autor, publiczność, cenzura*, „Nauka Polska" 1956, z. 2 - 3.
Konieczny J., *Recepcja literatury polskiej na Pomorzu Gdańskim w latach 1864 - 1914*, „Rocznik Grudziądzki" 1970, t. V - VI.
Koryzna W. [Fijałkowski R.], *Pamiętniki sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, Poznań 1888.
Kotarbiński J., *Aktorzy i aktorki*, Warszawa—Płock 1924.
Kowalenko H., *Społeczna funkcja funduszu i budowy gmachu Teatru Polskiego w Poznaniu w latach 1871 - 1890*, „Kronika m. Poznania" 1951, nr 4.
Koźmian S., *Teatr*, oprac. J. Got., t. 1 - 2, Kraków 1959.
*Kraków stary i nowy. Dzieje kultury*, praca zbior. pod red. J. Bieniarzówny, Kraków 1968.
Kroczakowa S., *Towarzystwo Ogniwo w Gdańsku w świetle nowych źródeł*, „Rocznik Gdański" 1968, t. 27.
*Kronika teatru polskiego w Poznaniu od roku 1888 do 1898*, Poznań 1898.
Król-Kaczorowska B., *Teatr dawnej Polski*, Warszawa 1971.
Krzesińska S., *Dalszy ciąg wypadków teatralnych i tajemnic zakulisowych*, rękopis, Biblioteka IS PAN.
Kucianka J., *Scena amatorska w Królewskiej Hucie 1870 - 1884*, „Zaranie Śląskie" 1967, nr 3.
Kulczycka-Saloni J., *Życie literackie Warszawy w latach 1864 - 1882*, Warszawa 1970.
Kuligowska A., *Początki teatru amatorskiego w Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego" 1975, z. 2.
— *Trudne początki. Teatr łódzki w latach 1844 - 1863*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976.
*Kultura okresu pozytywizmu*. Wybór tekstów i komentarzy pod red. J. Kotta, Warszawa 1949.
Kydryński L., *Przewodnik operetkowy*, Kraków 1977.

Lipiec W., *Z przeszłości łódzkiego teatru muzycznego* (w:) *Teatr Wielki w Łodzi*, [Łódź 1967].
— *Zelwerowicz i scena łódzka*, (w:) *Teatr łódzki w końcu wieku XIX*, Łódź 1960.

Łoziński W. *Pogadanki teatralne*, Lwów 1866.

Maciejewski J., *Jubileusz poznańskiego teatru*, (w:) *Teatr Polski w Poznaniu 1875 - 1975*, Poznań 1975.
Markiewicz Z., Sivert T., *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973.
*Mickiewicz na scenach polskich*, Album. Opr. T. Pacewicz, Wrocław 1959.
Modrzejewska H., *Korespondencja*, oprac. J. Got i J. Szczublewski, t. 1 - 2, Warszawa 1965.
Mroczko S., *Teatr amatorski na Pomorzu Gdańskim w latach 1867 - 1900*, maszynopis pracy magisterskiej, WSP, Gdańsk 1968.
Mykita-Glensk C., *Życie teatralne Opola*, Opole 1976.

Obrzud Z., *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku (1862 - 1918)*, Wrocław 1972.
Okolski A., *Wykład prawa administra-*

*cyjnego oraz prawa administracyjnego obowiązującego w Królestwie Polskim*, Warszawa, t. 1 1881, t. 2 1882, t. 3 1884.

Olszewski K. *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska*, Kraków 1960.

Orzechowski E., *Repertuar teatru krakowskiego 1885 - 1893*, Warszawa 1972.

Owerłło P., *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957.

Pigoń S., *Spuścizna literacka Aleksandra Fredry*, Warszawa 1954.

Pini-Suchodolska J., *Maria Deryng*, Warszawa 1974.

— *Romana Popiel*, Warszawa 1962.

*Polska myśl teatralna i filmowa.* Praca zbiorowa pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971.

Prokesch W., *Stanisław Koźmian jako dyrektor i znawca teatru*, „Nowa Reforma" 1922, nr 153.

Przybylski Z., *Z rozwoju polskiego teatru. Antonina Hoffmann*, Kraków 1898.

Pudełek J., *Warszawski balet romantyczny 1802 - 1866*, Warszawa 1968.

— *Warszawski balet w latach 1867 - 1915*, Kraków 1981.

Ramotowska F., *Warszawskie Komitety Cenzury w latach 1832 - 1915*, (w:) *Warszawa XIX wieku (1795 - 1918)*, z. 2, Warszawa 1971.

Raszewski Z., *Krótka historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.

— *Teatr polski*, (w:) *Historia Polski* pod red. Ż. Kormanowej i I. Pietrzak-Pawłowskiej, Warszawa 1963.

— *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955.

*Roczniki teatru polskiego we Lwowie* za lata 1867 - 1869, 1871, 1885, 1887.

Rucińska H., *Z dziejów teatru polskiego w Grudziądzu w latach 1880 - 1920*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Naukowego" 1962, nr 3.

Rulikowski M., *Teatr warszawski od czasów Osińskiego 1825 - 1915*, Lwów [b.r.].

Schiller L., *Teatr ogromny*, Warszawa 1961.

[Schnürr] Pepłowski S., *Siły sceny polskiej (dramat, komedia)*, Lwów 1881.

— *Teatr polski w Galicji wschodniej*, Lwów 1894.

— *Teatr polski we Lwowie (1780 - 1881)*, Lwów 1889.

— *Teatr polski we Lwowie (1881 - 1890)*, Lwów 1891.

Secomska H., *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury (1815 - 1915)*, Warszawa 1966.

Secomska H., *Repertuar teatrów warszawskich 1863 - 1890*, Warszawa 1971.

Simon L., *Bibliografia dramatu polskiego*, oprac. i zredag. E. Heise i T. Sivert, Warszawa 1971.

Sivert T., *Mickiewicz na scenie*, Warszawa 1957.

— *Polacy w Paryżu*, Warszawa 1980.

*Słowacki na scenach polskich*, wstęp E. Heise, T. Pacewicz, Wrocław 1963.

*Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 - 1965*, pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973.

Sochaczewska K., *Polskie towarzystwa kulturalne w Gdańsku w latach 1891 - 1910*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 1959, nr 1 - 2.

Straus S., *Józef Rychter*, Warszawa 1959.

*Stulecie „Gazety Lwowskiej" 1811 - 1911.*

*Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie 1833 - 1933*, Warszawa 1933.

Szczublewski J., *Wielki i smutny teatr warszawski*, Warszawa 1963.

Szczublewski J., *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa 1975.

Szczublewski J., Szwankowski E., *Alojzy Żólkowski-syn. Almanach*, pod red. B. Korzeniewskiego, Warszawa 1959.

Szenic S., *Maria Kalergis*, Warszawa 1973.

Szwankowski E., *Teatry Warszawy w latach 1765 - 1918*, Warszawa 1979.

Szweykowski Z., *Teatrzyki ogródkowe w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny" 1958, z. 3 - 4.

Szyjkowski M., *Dramat w Polsce*, (w:) *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 2, Kraków 1936.

*Teatr warszawski w drugiej połowie XIX wieku. Studia do dziejów teatru w Polsce*, pod red. T. Siverta, Wrocław 1957.

Trzciński T., *Apolinary Jakub Glikson*, (w:) PSB, t. 8, Kraków 1959.

*Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*. Praca zbiorowa pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979.

*Wspomnienia aktorów 1800 - 1925*, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, t. 1 - 2, Warszawa 1963.

Wyka K., *„Teka Stańczyka" na tle historii Galicji w latach 1849 - 1869*, Wrocław 1951.

Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

## Prasa:

„Dziennik Literacki" (Lwów) 1865 - 1870.

„Dziennik Łódzki" 1884 - 1888.

„Echo Muzyczne" 1877 - 1882 (Warszawa).

„Echo Muzyczne i Teatralne" 1883 - 1885 (Warszawa).

„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1885 - 1890 (Warszawa) (inne pisma warszawskie zob. rozdz.: Życie kulturalne w Warszawie).

„Gazeta Lubelska" 1876 - 1879, 1883 - 1900.

„Gazeta Lwowska" 1811 - 1900.

„Gazeta Narodowa" (Lwów) 1862 - 1900.

„Gazeta Toruńska" 1867 - 1890.

„Kalendarz Lubelski".

„Kurier Lubelski" 1866 - 1867, 1869, 1872 - 1878.

„Lodzer Tageblatt" 1881 - 1888.

„Lodzer Zeitung" 1865 - 1888.

„Łódzkie Ogłoszenia. Lodzer Anzeiger" 1863 - 1864.

„Nadwiślanin" (Chełmno) 1861 - 1880.

„Pielgrzym" (Pelplin) 1869, 1879, 1889.

„Przyjaciel" (Toruń) 1875 - 1890.

„Przyjaciel Ludu" (Chełmno) 1861 - 1880.

„Ruch Literacki" (Lwów) 1874 - 1878.

„Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy, Społeczny" (Lwów) 1874 - 1878.

# Tablice synchroniczne

Polska i Europa

*opracowała Ewa Heise*

Założenia, jakimi kierowano się przy opracowaniu *Tablic synchronicznych* dla Polski i Europy, były odmienne.

W pierwszym przypadku chodziło o syntetyczny, możliwie pełny przegląd materiału zawartego w podstawowym tekście. Dla lepszego ukazania spraw teatru polskiego — stanowiących przecież właściwy przedmiot zainteresowania — zsynchronizowano je z najważniejszymi wydarzeniami politycznymi i ogólnokulturalnymi.

W drugim przypadku chodziło o bardzo ogólne przypomnienie faktów, jedynie sygnalizujących sytuację polityczną i kulturalną w Europie. Tablice te pełnią rolę pomocniczą, podając informacje, których na ogół nie zawiera podstawowy tekst książki.

W pierwotnym zamyśle układ tablic dla Polski i Europy — planowanych jako całość — miał sprzyjać uwidocznieniu tych założeń. Rozdzielenie materiału polskiego i europejskiego wynikło z konieczności technicznych.

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1864 | Upadek powstania styczniowego<br>Ukazy uwłaszczające chłopów w Królestwie<br>Stan oblężenia w Galicji | Debiut literacki A. Asnyka — *Sen grobów* (obr. I i II)<br>W. Łoziński *Zaklęty dwór*<br>J. Matejko *Kazanie Skargi*<br>A. Grottger *Lituania* | W t. lw. początek dyrekcji A. Miłaszewskiego, 20 III (do 1872)<br>T. lub. obejmuje P. Ratajewicz ze swoim zespołem, 10 IV | W t. lub. dekoratorem S. Krzesiński |
| 1865 | Stracenie A. Waszkowskiego, ostatniego naczelnika powstania styczniowego<br>Reaktywacja sejmu w Galicji | „Bluszcz" (do 1939) i „Kłosy" (do 1890)<br>C.K. Norwid *Fortepian Szopena* | Utworzenie Komitetu do reorganizacji WTR. — Represyjne zamknięcie opery, styczeń<br>W t. krak. koniec dyrekcji A. Miłaszewskiego, maj. — Jego następcą zostaje A. Skorupka<br>W t. łódz. trupa M. Bucholtza | W WTR reżyserem W. Świeszewski po nim J. Rychter<br>W t. krak. reżyserem J.T.S. Jasiński; kierownictwo muz. obejmuje S. Duniecki, kierownictwo baletu — z czasem i operetki — A. Eker. — A. Skorupka zakupuje w Wiedniu dekoracje i kostiumy |
| 1866 | Nowy podział Królestwa na 10 guberni<br>A. Gołuchowski namiestnikiem Galicji. — Adres sejmu galicyjskiego do cesarza<br>Zjednoczenie Emigracji Polskiej w Paryżu (organizacja istnieje do r. 1871) | W Krakowie powstaje Tow. Muzyczne<br>„Przegląd Polski" (do 1914)<br>„Kurier Lubelski", pierwszy po 1863 r. dziennik prowincjon. w Królestwie (do 1878)<br>J. Szujski *Dzieje Polski*<br>A. Małecki *Juliusz Słowacki*<br>Debiut literacki E. Orzeszkowej — *Obrazek z lat głodowych*<br>W. Pol *Pieśń o domu naszym*<br>J. Matejko *Rejtan*<br>A. Grottger *Wojna* | W Łodzi początek stałych pol. występów teatr.; jako pierwszy — zespół K. Sulikowskiego | W WTR reżyserem J. Rychter, po nim A. Stolpe. — Jubileusz 35-lecia pracy R. Turczynowicza, choreografa i kierownika baletu warsz.<br>W t. krak. kierownikiem artyst. i reżyserem S. Koźmian, od stycznia |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Aktorom warsz. odebrano prawo do emerytury<br>Aktorzy lw. (m.in. A. Aszpergerowa) skazani na więzienie — represje po powstaniu styczniowym<br>J. Rychter gośc. w Krakowie i Lwowie | | Na Pomorzu zespół progimnazjum w Kurzętniku wystawia fragmenty *Homleta* | Zespół t. lw. zaczyna akcję objazdową w Galicji | 1864 |
| Ostatni występ w Warszawie B. Davisona, 25 IX<br>Krak. debiut W. Rapackiego, 1 X i H. Modrzejewskiej, 7 X<br>B. Ładnowski zaangażowany do t. krak. (do 1872) | W Warszawie po raz pierwszy utwór Mickiewicza: II cz. *Dziadów* jako kantata pt. *Widma* (prapremiera), 21 I<br>Lw. premiera *Widm* (także wykonanie estradowe), 24 II<br>Prapremiera *Strasznego dworu* dyrygowana przez Moniuszkę, WTR 28 IX<br>W Krakowie Tow. Miłośników Sc. Narodowej | Na Pomorzu początek działalności zespołu przy Tow. Rolniczym w Piasecznie k. Gniewu. — Pierwsza premiera W. L. Anczyca: *Łobzowianie*, zespół w Chełmnie | W Warszawie Adelajda Ristori (w 10 sztukach)<br>W Lublinie zespół t. lw., sez. letni | 1865 |
| J. Tatarkiewicz zaangażowany do WTR, 13 I<br>Debiut W. Szymanowskiego, WTR, 14 I<br>Antoni Tarnowski kończy na sc. warsz. karierę baletową, luty<br>Debiut 14-letniej Adolfiny Zimajer (wówczas Wodeckiej) w zespole G. Zimajera, Czerniowce, luty<br>Jubileusz 30-lecia pracy artyst. J. Królikowskiego, Warszawa, T. Wielki 27 VI<br>Debiut B. Leszczyńskiego w WTR, 17 IX; nie zostaje zaangażowany<br>Debiut Romany Popiel, Lwów 21 XII | W t. krak. premiera *Don Carloso* początkiem przełomu repertuarowego, 18 I. — *Mozepo* otwiera cykl Koźmianowskich inscenizacji Słowackiego, 6 V. — *Kupiec wenecki*, pierwsze dzieło Szekspira inscenizowane przez Koźmiana, 13 XII. — Premiera *Halki*, 29 XI<br>We Lwowie A. Milaszewski zaczyna wystawiać opery zachodnioeuropejskie<br>W t. lub. faworyzowana komedia i dramat z „wielkiego repertuaru" | Na Pomorzu zaczyna działać zespół amat. przy Tow. Przemysłowym | W Lublinie Ira Aldridge, czarnoskóry aktor amerykański<br>T. krak. pierwszy raz po roku 1863 w Poznaniu; także w Krynicy<br>W Łodzi berlińskie Tow. Śpiewaków Buffo | 1866 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia kierownictwo artystyczne |
| 1867 | Likwidacja autonomii Królestwa<br>Początki ery autonomicznej Galicji | „Gazeta Toruńska" (do 1921)<br>J. Szujski *Dramata* | T. w Łodzi obejmują: A. Trapszo, 24 VIII - 17 X, K. Sulikowski 5 XII - 17 III 1868 | W WTR reżyserem J. Surewicz, sez. 1867/68. — Choreograf R. Turczynowicz odchodzi na emeryturę<br>W t. lub. scenografem A. Malinowski<br>W zespole K. Sulikowskiego w Łodzi dekoratorem W. Wencki |
| 1868 | Utworzenie Tow. Narodowo-Demokratycznego we Lwowie | W Krakowie powstaje Szkoła Muzyczna<br>J. Matejko *Unia lubelska*<br>S. Moniuszko *Sonety krymskie* | Prezesem WTR zostaje (po śmierci A. Haukego) S. Muchanow, 27 IV, dyrektorem — M. Bojanowski. — Otwarcie — po dłuższej przerwie — T. na Wyspie w Łazienkach<br>W Łodzi otwarto t. letni w Parku Źródliska<br>T. lub. obejmuje ponownie P. Ratajewicz, sez. 1868/69<br>W Warszawie pierwszy t. ogródkowy w Tivoli (do 1890 t. ogródkowe dały 80 premier ważniejszych sztuk pol.) | W WTR reżyserem J. Chęciński (do 1872); reżyserem baletu — H. Meunier<br>S. Koźmian usuwa się z t. krak., jesień<br>W t. lw. dekoratorem jest Pohlman |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Aleksander Tarnowski kończy w WTR karierę baletową<br>H. Modrzejewska śpiewa tytułową partię w *Precjozie*, t. krak. 18 VII | W t. krak. polska premiera *Egmonta*, 14 XII; *Hamlet* inscenizowany przez Koźmiana, 30 XI. — Krak. premiery muzyczne: *Verbum nobile*, 18 I i *Wolny strzelec*, 9 II<br>Debiut scen. Bałuckiego: *Radcy pana radcy* w t. pozn.<br>Lw. premiera *Halki*<br>A. Miłaszewski organizuje we Lwowie pierwszy konkurs dramatyczny<br>Po raz pierwszy w Warszawie pol.-rosyjski afisz teatralny, 22 III<br>W Łodzi otwarcie stałej sc. niem. | W Łodzi działa pol.-niem. zespół kierowany przez fotografa, D. Zonera<br>Na Pomorzu zespół Tow. Piusowego w Toruniu wystawia *Gorzałkę* | W Warszawie występy N. Bogdanowej, primabaleriny op. paryskiej — Zespół Tow. Artystów Francuskich Théâtre Royal<br>Ira Aldridge przyjeżdża na występy do Łodzi i umiera tu, 8 VIII<br>T. krak. w Poznaniu | 1867 |
| Pierwszy występ H. Modrzejewskiej w WTR, 4 X; artystka podpisuje roczny kontrakt, 23 XI<br>Początek kariery H. Cholewickiej na sc. WTR; jako pierwsza w Polsce otrzymuje tytuł *primaballerina assoluta*<br>R. Morozowicz debiutuje u Russanowskiego w Tivoli<br>Dwa (jedynel) występy gośc. W. Bakałowiczowej: w Krakowie i Lwowie, paźdz.-listop. | W t. krak. premiera *Romea i Julii*; tekst sc. balkonowej po raz pierwszy w tłum. A. Mickiewicza. — Premiera *Balladyny*, 11 I<br>W t. lw. prapremiera *Gwiazdy Syberii*, premiera *Flisa*<br>W t. lub. dominuje rep. muzyczny<br>W Warszawie zamknięto Szkołę Dramat., 13 I<br>W Łodzi t. niem. prowadzi D. Zoner, poprzednio kierownik zespołu amat., 24 IX - 10 IV 1869 | Na Pomorzu Tow. Śpiewu Cecylia inauguruje działalność t. amat. sztuką *Chłopi arystokraci*. — Tow. Przemysłowe w Chełmnie wystawia 2 sztuki pol.<br>Na Śląsku (Mysłowice) zespół Tow. Katolickiej Czeladzi Rzemieślniczej wystawia *Amerykanów* | W Warszawie franc. zespół Lugueta (ponad 20 sztuk z rep. franc.)<br>W Łodzi niem. trupa operetkowo-dramat. Leopoldiny Lukatcy<br>T. krak. ponawia występy w Poznaniu; po raz pierwszy grana tu *Balladyna*<br>Zespół M. Stengla na Śląsku; brak zgody władz na jego występy w Cieszynie | 1868 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1869 | Obchody 300-lecia Unii Lubelskiej<br>S. Koźmian wybrany posłem do Sejmu Krajowego, a następnie do Rady Państwa w Wiedniu<br>*Teka Stańczyka*<br>Wprowadzenie nowej ordynacji dla Związku Północnoniemieckiego (26 IV) ułatwia działalność pol. zespołów teatralnych<br>Odkrycie zwłok Kazimierza Wielkiego | Założenie Muzeum Polskiego w Rapperswilu<br>*Encyklopedia* Orgelbranda<br>W Warszawie likwidacja Szkoły Głównej, założenie uniwersytetu rosyjskiego<br>Na Uniwersytecie Jagiell. po raz pierwszy katedra historii Polski<br>Debiut literacki H. Sienkiewicza — *Mikołaj Sęp-Szarzyński*<br>C. K. Norwid *Rzecz o wolności słowa* | W Poznaniu utworzenie Komisji Tymczasowej z myślą o budowie gmachu dla stałego t. pol.<br>W Łodzi trupy K. Sulikowskiego i J. Gaweckiego; w sez. zimowym — K. Łobojko | W WTR dyrektorem baletu V. Calori<br>W t. krak. kierownikiem artyst. F. Benda (do 1871) |
| 1870 | W Warszawie założenie Banku Handlowego | K. Estreicher *Bibliografia polska*, t. I<br>Powstaje Warsz. Tow. Muzyczne<br>„Mucha" (do 1952)<br>„Nowiny" (Lwów; do 1894)<br>J. Lam *Koroniarz w Galicji* | W Warszawie otwarcie T. Letniego w Ogrodzie Saskim, 14 VII. — Przebudowa T. Wielkiego<br>W Poznaniu pierwszy sez. t. stałego, od 13 I pod dyrekcją M. Stengla i L. Nowakowskiego; od 25 IX dyrektorem sam Nowakowski<br>W Łodzi otwarcie sc. na wolnym powietrzu w Paradyzie, maj. — Otwarcie t. letniego Sellina, lipiec. — Teatr obejmują kolejno A. Carmantrand, F. Sellin<br>W Lublinie budowa t. letniego w ogrodzie Tivoli | Zmarł A. Sacchetti, scenograf WTR, 15 IV<br>W t. lw. działa dekorator J. Baranowski |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| H. Modrzejewska opuszcza sc. krak. i wchodzi do zespołu WTR<br>B. Leszczyński w zespole t. lw. (do 1872) | W WTR prapremiera *Parii* pod batutą kompozytora, 11 XII<br>W t. lw. pierwsza prezentacja M. Bałuckiego — *Polowanie na męża*<br>W t. krak. prapremiera *Mindowego*, 17 IV; premiera *Lilli Wenedy*, 27 XI. — Pol. prapremiera *Fausta*, 13 II<br>Największym osiągnięciem P. Ratajewicza w Lublinie — premiera *Halki*, 20 V<br>Warsz. Komitet Cenzury rozpoczyna działalność po reorganizacji<br>We Lwowie powstanie Tow. Przyjaciół Sc. Narodowej; otwarcie Szkoły Dramat. (istnieje do 1871) | W Przemyślu L. Hauser zakłada t. amat. wyróżniający się poziomem; od 1910 nosi on nazwę Fredreum (do dziś) | T. krak. na Śląsku (Mysłowice) — z komediami Fredry i rep. francuskim; w Poznaniu — z rep. współczesnym pol. i ze sztukami Szekspira | 1869 |
| Debiut M. Derynżanki, sc. lw. 28 X<br>W. Rapacki zaangażowany do WTR, 3 II<br>Romana Popiel zaangażowana do WTR, pierwszy występ 19 XII<br>H. Modrzejewska gośc. w Krakowie (lata 1870-1872)<br>Sukces A. Hoffmann w *Marii Tudor* na sc. krak., 1 V<br>A. Zimajerowa występuje w Łodzi | W Łodzi F. Sellin wystawia *Mazepę*<br>W Krakowie ufundowanie nagród w konkursach dramat. przez T. Łubieńskiego, J. Zamoyskiego<br>Ukazanie się *Przepisów teatr. dla t. łódz.* (choć stały t. w Łodzi nie istniał), 27 VIII | Na Śląsku właściwy początek działalności t. amat.: Tow. Polsko-Katolickie w Królewskiej Hucie (Chorzowie) wystawia 2 sztuki K. Miarki, 16 I; do r. 1884 zespół ten da premiery 30 sztuk pol.<br>Na Pomorzu pierwsze (?) przedstawienie zespołu Brodnickiego Tow. Czeladzi katolickiej, 27 II | Zespół M. Stengla na terenie W. Księstwa Pozn. i Pomorza; są to pierwsze po 59 latach przerwy występy t. zawodowego na Pomorzu<br>T. krak. w Kielcach, Tarnowie, Solcu<br>W Łodzi austriacki zespół operetkowy, konkurencja dla pol. zespołów | 1870 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1871 | Początek „kulturkampfu", walki ideologicznej i politycznej z kulturą pol., prowadzonej przez rząd Bismarcka<br>Udział Polaków w Komunie Paryskiej<br>Strajk w Królewskiej Hucie (Chorzowie)<br>Pierwsze strajki robotnicze w Warszawie i Łodzi | „Kolce" (do 1914)<br>T. Morawski *Dzieje narodu polskiego*<br>A. Świętochowski *My i wy*<br>H. Wieniawski *Polonez A-dur* | W Krakowie powołanie Teatralnej Komisji Doradczej, 18 I. — Dyrekcję t. krak. przejmuje od A. Skorupki S. Koźmian, 21 I<br>W Łodzi rozwiązuje się zespół F. Sellina, 19 I. - Krótkotrwała antrepryza A. Delchaua<br>W t. pozn. dyrektorem zostaje A. Dobrzański, 30 IX (do 24 III 1872)<br>T. lub. obejmuje A. Trapszo ze swoim zespołem, sez. zimowy | W t. krak. reżyserem J. Rychter (do wiosny 1874) |
| 1872 | M. Zyblikiewicz prezydentem Krakowa (do 1880)<br>W Królestwie zakaz używania w szkołach języka pol.<br>W zaborze pruskim rozpoczęcie akcji germanizacyjnej w szkolnictwie | S. Moniuszko umiera w Warszawie, 4 VI<br>Założenie w Krakowie Akademii Umiejętności<br>Powstanie Tow. Oświaty Ludowej w Poznaniu (do 1878)<br>„Kurier Poznański" (do 1939)<br>„Niwa" (do 1898)<br>Debiut literacki B. Prusa — *Listy ze starego obozu*<br>J. Matejko *Batory pod Pskowem*<br>M. Gierymski otrzymuje złoty medal na wystawie berlińskiej<br>H. Rodakowski *Wojna kokosza*<br>W. Żeleński *W Tatrach* | W t. krak. koniec (formalnej) dyrekcji A. Skorupki, który umiera 18 X<br>W t. lw. po ustąpieniu A. Milaszewskiego dyrekcja wieloosobowa, od marca<br>Dyrekcję t. pozn. obejmuje Z. Sarnecki, 2 X<br>T. w Łodzi prowadzą kolejno: Westermajer (21 I - 7 IV), H. Modzelewski (lato), K. Sulikowski<br>W t. lub. A. Trąpszo ze swym zespołem (do 7 IV 1873). — T. letni prowadzi spółka: J. Teksel, Z. Sarnecki, 2 V - 10 VI | W WTR reżyserem A. Ostrowski, sez. 1872/73; naczelnym dekoratorem A. Malinowski (do 1888); dyrygentem oper pol. A. Münchheimer<br>W t. lw. dekoratorem E. Fabiański; początek przygotowywania dekoracji do określonych spektakli. — Dyrygentami t. lw. zaczynają być dobrzy muzycy: J. Schürer (krótko), potem H. Jarecki (poprzednio w t. pozn.) |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Zmarł L. Panczykowski, Warszawa 13 VIII<br>F. Benda gośc. w WTR<br>J. Królikowski gośc. w Krakowie | *Przyjaciele* Fredry inaugurują „okres Koźmianowski" w t. krak., 21 I. — Pierwsza kom. Moliera inscenizowana przez S. Koźmiana — *Skąpiec*, 27 VI<br>„Afisz Teatralny", pierwsze w Polsce czasopismo poświęcone specjalnie teatrowi, red. S. Koźmian, 21 X (do 1877)<br>W Poznaniu pierwsze publikacje specjalne dotyczące teatru: *Goplana* Bełzy, *Rocznik sc. pol.* Koryzny<br>We Lwowie pol. prapremiera *Hamleta*, 5 III. — A. Miłaszewski objął dyrekcję t. niem. | Na Śląsku, w Królewskiej Hucie (Chorzowie) premiera nowej sztuki K. Miarki *Dzwonek św. Jadwigi* | T. pozn. w Gnieźnie i Kaliszu, tj. po raz pierwszy na terenie innego zaboru<br>T. krak. w Krynicy<br>W Łodzi niem. trupa A. Blattnera | 1871 |
| Zmarł B. Davison, Drezno 1 II<br>B. Leszczyński w zespole t. krak.<br>B. Ładnowski odchodzi z t. krak., zaangażowany do t. lw. (do 1881)<br>M. Zboiński w zespole t. lw.<br>H. Modrzejewska, W. Rapacki gośc. we Lwowie | W t. krak. prapremiera *Konfederatów barskich*, 1 I<br>W t. pozn. prapremiera *Beatryks Cenci*, 10 I<br>Pierwsze utwory J. Słowackiego w WTR: *Maria Stuart*, 1 V; *Mazepa* (III akt) 12 V<br>Lw. premiera *Balladyny* w inscen. B. Ładnowskiego wydarzeniem teatralnym. — Zamknięcie t. niem. we Lwowie, 22 III | We Wrocławiu pierwsze w dziejach miasta pol. przedstawienie teatralne: *Polowanie na męża*, w wykonaniu Pol. Tow. Przemysłowców<br>Na Śląsku, w Królewskiej Hucie (Chorzowie) zawieszenie na rok działalności zespołu<br>Na Pomorzu początek działalności zespołu Tow. Przemysłowców, Toruń, 16 XI (do 1890 — 20 premier) | Początek „objazdów" lw. op. i operetki: Kraków i małe ośrodki Galicji<br>W Poznaniu ostatnie występy t. krak. pod dyrekcją S. Koźmiana, 6 VI - 21 VII<br>T. krak. w Krynicy<br>W Krakowie bawarskie misteria pasyjne, 1 i 2 III<br>W Łodzi niem. trupa P. Blissego. — Występy zespołu W. Bernacka, kontynuowane do 1875 | 1872 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1873 | | Obchody czterechsetnej rocznicy urodzin Kopernika<br>J. Matejko rektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie<br>K. Estreicher *Teatra w Polsce*<br>E. Orzeszkowa *Marta, Na dnie sumienia*<br>J. I. Kraszewski *Hrabina Cosel, Morituri*<br>J. Lam *Głowy do pozłoty*<br>M. Gierymski *Pikieta powstańcza*<br>Debiut malarski A. Gierymskiego — obraz na temat *Kupca weneckiego* (Monachium) | W Krakowie zatwierdzenie przez Namiestnictwo dyrektury S. Koźmiana, 27 I; zawarcie porozumienia t. krak. z t. lw. — Podwyżka cen biletów wobec zagrożenia krachem finansowym<br>We Lwowie podwyżka cen biletów wyludnia widownię<br>W Poznaniu położenie kamienia węgielnego pod gmach t. polskiego, 9 IV. — Dyrekcję t. obejmuje Z. Jaraczewski, 8 X<br>W t. lub. J. Grabiński ze swoim zespołem<br>T. w Łodzi obejmują kolejno: A. Modzelewski, J. Teksel, A. Trapszo ze swoimi zespołami | W WTR powtórnie reżyserem J. Chęciński, wrzesień — grudzień 1874 (tj. do końca życia). Dyrygentem oper C. Trombini, Włoch<br>We Lwowie wyróżnienie *Dymitra Samozwańca* za wybitne dekoracje<br>W Lublinie J. Grabiński nabywa dekoracje i kostiumy od Tow. Dobroczynności |
| 1874 | Prześladowania unitów w Ziemi Chełmskiej<br>Ginie z ręki zamachowca T. Berg, bezwzględny rusyfikator, namiestnik Królestwa od 1863 | „Ruch Literacki" (do 1878)<br>B. Prus *To i owo, Kłopoty babuni*<br>J. I. Kraszewski *Krzyżacy, Powrót do gniazda*<br>A. Asnyk *Cola Rienzi*<br>A. Kurzawa *Geniusz zrywający pęta*<br>M. Gierymski *Polowanie par force*; jest to ostatni — ukończony niedługo przed śmiercią — obraz malarza, stanowiący jego testament artystyczny | W Poznaniu władze zamykają stary t. przy pl. Wilhelmowskim. — Koniec dyrekcji Z. Jaraczewskiego, 17 V. — Zespół rozproszony; częściowo przekształcony w trupę objazdową pod kierunkiem S. Zamojskiego udaje się do Królestwa<br>T. w Łodzi obejmują kolejno: K. Sulikowski, A. Trapszo. J. W. Łuba, S. Zamojski ze swoimi zespołami; ostatni typowany na dyrektora stałej sc. pol.<br>T. lub. nadal prowadzi J. Grabiński<br>We Lwowie wzniesiony t. letni na Pohulance | Zmarł J. Chęciński, Warszawa 30 XII<br>W WTR kierownikiem artyst. R. Żelazowski (do końca sez. 1882/83). — Reżyserem operetki M. Chodźko (do 1879). — W warsz. T. Rozmaitości kurtyna projektu A. Malinowskiego<br>W t. krak. reżyseruje B. Ładnowski |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Założenie we Lwowie Stow. Wzajemnej Pomocy Artystów Sceny; filia w Krakowie pod patronatem S. Koźmiana<br>F. Benda obchodzi 20-lecie pracy artyst., Kraków 16 I<br>B. Leszczyński zaangażowany do WTR (po czwartej próbie), 1 V<br>Debiut S. Nowickiego, t. lw. 8 IX<br>H. Modrzejewska, A. Hoffmann, J. Rychter oraz B. Dowiakowska gośc. we Lwowie | W Warszawie pol. prapremiera *Mazepy* (całości), 26 IV<br>W t. krak. pierwszy raz Racine — *Fedra*, 8 II. — Żywe obrazy z *Pana Tadeusza*. — Premiera *Rabagasa* wywołuje oburzenie opinii publicznej, 15 IV; podobnie — premiera *Rycerzy* Arystofanesa, 17 V. — *Kopernik* J. Szujskiego w 400-lecie urodzin astronoma, 19 II<br>W t. lw. wybitnym osiągnięciem premiera operetki *Wielka Księżna Gerolstein*<br>W t. pozn. premiera *Halki*, 8 III i *Flisa*, 14 VI | Dramatopisarski debiut P. Kolodzieja, robotnika Huty Laura (później b. popularnego autora sztuk dla t. amat.): *Szopka betlejemska*. — Nowa prapremiera K. Miarki w Królewskiej Hucie (Chorzowie): *Błogosławieństwo matki* | We Lwowie op. zespół włoski Rosenberga prezentuje m.in. nie znanego tu *Cyrulika sewilskiego*<br>T. pozn. w Gnieźnie, Kaliszu i na Pomorzu; po raz pierwszy prezentowany tu *Mazepa*<br>W Łodzi zespół śpiewaków włoskich pod dyr. J. Crottiego, 19 I — 9 II; tancerze z baletu T. Nadwornego w Monachium; zespół niem. W. Bernacka | 1873 |
| Zmarła M. Ekerowa, Kraków 8 IX<br>Zmarła W. Bakałowiczowa, Warszawa 30 X<br>Debiut A. Zimajerowej na sc. lw. (jest primadonną operetki lw. do 1880)<br>H. Modrzejewska, A. Rakiewiczowa, J. Rychter gośc. we Lwowie | Zmarła protektorka t. pol. M. Kalergis-Muchanowa, Warszawa 22 V<br>W t. krak. prapremiera *Księcia Niezłomnego*, 17 X. — *Widma* Mickiewicza-Moniuszki na dochód wdowy po kompozytorze, 16 VI<br>W t. lw. premiera *Mindowego*, 20 XII<br>W t. lub. premiera *Marii Stuart* J. Słowackiego, 3 I | Na Śląsku (zespół z Królewskiej Huty — Chorzowa) uczczono 10 rocznicę powstania styczniowego sztuką *Panna na wydaniu*. — Towarzystwa św. Alojzego prowadzą t. amat.; do 1897 — 193 przedstawienia | W Warszawie słynny tragik ang. Neville — 7 występów (z zespołem pol.) w dramatach Szekspira, luty<br>T. krak. w Krynicy<br>W Łodzi zespół W. Bernacka, styczeń-kwiecień | 1874 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1875 | Początki działalności S. Stojałowskiego<br>Pierwsze pol. Kółka socjalistyczne w Petersburgu | Założenie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie<br>Powstanie Tow. Naukowego w Toruniu<br>E. Orzeszkowa *Eli Makower*<br>J. I. Kraszewski m.in. *Historia o Janaszu Korczaku*, *Brühl*<br>B. Prus *Kroniki tygodniowe* w „Kurierze Warsz." (do 1887)<br>J. Chełmoński *Babie lato*<br>A. Gierymski *Gra w mora* i *Austeria rzymska*<br>Z. Noskowski *Morskie Oko* | W WTR dyrekcję obejmuje B. Foland (do 1895). — Dyr. baletu P. Borri (do 1878)<br>T. krak. (zamiast letnich objazdów) organizuje występy na sc. letniej; gmach t. wynajęty zespołom obcym<br>W Poznaniu inauguracja I sez. T. Polskiego we własnym gmachu, pod dyr. K. Doroszyńskiego i W. Terenkoczego, 25 IX<br>W t. lw. dyrektorem J. Dobrzański (do 1881). — Zorganizowany zespół baletowy. — T. letni w ogrodzie pojezuickim<br>W t. lub. A. Trapszo ze swym zespołem | W WTR reżyserem W. Rapacki, sez. 1875/76. — Prapremiera *Wita Stwosza*, prekursorska pod względem oprawy scenicznej, 19 IV<br>W t. lw. dyrektorem J. Dobrzański (do 1881), kierownikiem artyst. S. Dobrzański (do 1879), dekoratorem J. Düll (do 1901)<br>W t. lub. nowe dekoracje E. Wenckiego |
| 1876 | Rusyfikacja sądownictwa w Królestwie Polskim<br>Pierwsze kółka socjalistyczne w Warszawie<br>Konfederacja Narodu Polskiego we Lwowie | „Gazeta Lubelska" (do 1911)<br>J. I. Kraszewski – *Stara baśń* – początek cyklu Dzieje Polski | T. lub. dzierżawi M. Kopystyński<br>T. w Łodzi obejmuje A. Trapszo ze swoim zespołem, 3 X - 19 II 1877<br>We Lwowie tanie spektakle popołudniowe „dla ludu" | W WTR reżyserem Wł. Bogusławski (krótko), po nim E. Deryng (do 1879)<br>W t. lw. wyróżnienie inscen. *Marca Foscariniego* za wybitne dekoracje. — Reżyserem przedstawień popołudniowych M. Zboiński |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Zmarł F. Benda, Kraków 26 IV<br>Pierwsze kroki (statystowanie) L. Solskiego (wówczas Sosnowskiego) na sc. krak.<br>Debiut R. Żelazowskiego w t. krak., 24 IV<br>M. Derynżanka gośc. w warsz. T. Letnim, 19 VII | W t. krak. premiera *Stryja Sama* potępiona przez opinię publiczną, 6 V<br>W t. lw. wydarzeniem sez. *Książę Niezłomny*. — Prapremiera *Przed ślubem* entuzjastycznie przyjęta. 24 IX<br>Premiera *Zemsty* inauguruje I sez. t. pozn. we własnym gmachu, 25 IX<br>W t. lub. „wiodącą pozycją" repertuaru — dramaty Sardou | W Poznaniu „pierwsza inauguracja" działalności T. Polskiego we własnym gmachu — amat. przedstawieniem *Wąsów i peruki*, 21 VI<br>Na Śląsku, w Bytomiu zawiązuje się kółko amat. przy Tow. św. Alojzego. — Zarządzenie policyjne dla regencji opolskiej: zakaz pol. przedstawień<br>We Wrocławiu zespół Pol. Tow. Przemysłowego wystawia *Majstra i czeladnika* | W Krakowie tancerze paryskiego T. Châtelet (20 V) i op. lw. (do 1885 ośmiokrotnie odwiedza Kraków)<br>T. krak. w Tarnowie<br>W Łodzi zespół T. Nowości pod dyr. A. Choromańskiego<br>Na Pomorzu pozn. zespół J. Kalicińskiego (m.in. *Mazepa*) | 1875 |
| W t. krak. debiutują: L. Solski (ówczesny pseud. Mancewicz) 15 I i J. Czaki, 6 V<br>H. Modrzejewska opuszcza kraj, wyjeżdżając do Ameryki; pożegnalny występ w Warszawie 21 VI | Zmarł A. Fredro, 15 VIII<br>Konkursy dramat. (Lwów — Kraków) otrzymują jego imię<br>Pierwszy konkurs dramat. w Warszawie<br>W t. krak. prapremiera *Emigracji chłopskiej*, nagrodzonej w konkursie na szt. ludową, 3 VI<br>W t. pozn. prapremiera *Rodziny Dylskich*, 21 IX<br>W t. lw. prapremiera *Aidy*, 26 X<br>Zakaz wykonywania kankana w warsz. t. ogródkowych | Na Śląsku zarządzenie władz pruskich uniemożliwiające na okres 2 lat działalność t. amat. | We Lwowie Adelina Paschalis i Poghiagi<br>T. krak. w Tarnowie | 1876 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1877 | Działalność L. Waryńskiego w Warszawie<br>Wiernopoddańczy adres Z. Wielopolskiego do cara<br>Rząd narodowy w Wiedniu (A. Sapieha) | W Krakowie S. Koźmian otrzymuje redakcję „Czasu"<br>„Kurier Poranny" (do 1939)<br>„Goniec Wielkopolski"<br>H. Sienkiewicz *Szkice węglem*<br>B. Prus *Palac i rudera*, *Dusze w niewoli* | W t. pozn. dyrekcja K. Doroszyńskiego po ustąpieniu W. Terenkoczego, 30 IV (do 30 XI 1881)<br>We Lwowie t. ogródkowy M. Stengla<br>W Łodzi dyrekcja J. Teksla zalążkiem t. stałego; od 2 X nazwa T. Łódzki<br>W Lublinie J. Grabiński ze swoim zespołem; na krótko dyrekcję obejmuje K. Filleborn<br>Remont t. lw. (zbudowanego przez hr. Skarbka 1842)<br>W Łodzi otwarcie nowego budynku teatralnego, wzniesionego przez W. Kerna (początkowo nazwa od jego nazwiska, potem Victoria), 2 X | W t. krak. S. M. Jasieński, aktor, również scenograf; przygotuje dla t. Koźmiana 8 nowych dekoracji<br>W t. pozn. wprowadzenie funkcji stałego reżysera; pierwsze 4 miesiące J. Rychter, po nim E. Konarski |
| 1878 | Początek szybkiego wzrostu przemysłu w Królestwie. — Spisek A. Szymańskiego w Warszawie | „Przewodnik Bibliograficzny" (do 1933)<br>Debiut literacki M. Konopnickiej *Imć pan Kurejko*<br>E. Orzeszkowa *Meir Ezofowicz*<br>J. Matejko *Bitwa pod Grunwaldem* | S. Koźmian usuwa się częściowo z t. krak.; współdyrektorem J. Rychter, od września (do 1881)<br>T. lub. obejmuje A. Trapszo ze swoim zespołem (do czerwca 1879)<br>T. łódzki kolejno prowadzą: J. Teksel, A. Trapszo, J. Teksel | W WTR reżyserem J. Tatarkiewicz (do 1880) |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Debiut Aleksandry Lüde w operetce, Lwów 17 II; debiut w dramacie, Kraków 30 V<br>Debiut J. Kotarbińskiego w T. Letnim w Warszawie, 7 IX<br>M. Derynżanka, J. Rychter gośc. w Krakowie<br>Zmarła K. Ćwiklińska-Balucka, Kraków 17 II | Teatry zaczynają grać komedie A. Fredry z teki pośmiertnej: *Wielki człowiek do małych interesów*, prapremiera Lwów, 11 I (początek cyklu 14 Fredrowskich premier), Warszawa 26 I (do 1882 — 11 dotąd nie znanych sztuk)<br>W t. pozn. wprowadzenie dramaturgii skandynawskiej (*Bankructwa* B. Björnsona)<br>Pierwszy utwór Zoli na sc. pol.: *W matni*, Warszawa, Belle Vue 22 VIII; tamże prapremiera *Pana Damazega*, 9 VIII<br>W Krakowie ostatni numer „Afisza Teatralnego", 24 VI<br>W Poznaniu obchód jubileuszowy w 100 rocznicę urodzin J. N. Kamińskiego, 4 XI<br>Po raz pierwszy Wagner na pol. sc.: *Lohengrin* w t. lw.<br>Lw. premiera *Strasznego dworu*, 18 I<br>Warsz. premiera *Aidy* | W Gdańsku początek działalności Tow. Ludowego Ogniwo (do 1890 —53 premiery) | W Warszawie trupa włoska E. Rossiego — bodziec dla wystawiania dzieł Szekspira w WTR<br>W Łodzi m.in. zespoły K. Doroszyńskiego (czerwiec-sierpień), J. Grabińskiego (wrzesień); także niem. op. z Poznania<br>Na Pomorzu zespół pozn.; pierwszy raz tu *Halka*<br>W Krakowie zespół lw. op. | 1877 |
| Jubileusz 45-lecia A. Żółkowskiego-syna, WTR 27 X<br>Debiut M. Almy w op. lw., 1 X<br>Debiut M. Wisnowskiej, t. lw. 13 XI | W t. krak. premiera *Fantazego*, 6 IV<br>We Lwowie prapremiera teatralna *Widm* (bez powodzenia), 14 III<br>W t. lub. wielki rep. Szekspir, Schiller, Goethe<br>W Warszawie otwarcie prywatnej (E. Derynga) Praktycznej Szkoły Dramatycznej, 24 VIII | Na Śląsku ponowne ożywienie działalności zespołu w Królewskiej Hucie (Chorzów) — „dwa razy w roku Kółko odegrało teatr". — We Wrocławiu zespół Pol. Tow. Przemysłowego wystawia *Marcawega kawalera*<br>Na Pomorzu do rep. t. amat. wchodzą sztuki A. Karwatowej, m.in. *Mieczysław I* | W Warszawie powtórnie E. Rossi<br>We Lwowie wspaniała śpiewaczka, D. Artot<br>W Krakowie primadonna op. londyńskiej, E. Chioni<br>W Łodzi op. niem. z Poznania | 1878 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1879 | Kuratorem szkolnego okręgu warsz. zostaje zaciekły rusyfikator A. Apuchtin (do 1897)<br>W zaborze austriackim Koło Polskie w większości rządowej | Uroczyste obchody 50-lecia pracy literackiej J. I. Kraszewskiego<br>Utworzenie Muzeum Narodowego w Krakowie<br>W Poznaniu zaczynają ukazywać się pozycje z serii „Naród sobie" — łatwe sztuki, szczeg. dla t. amat.<br>W. Boguslawski *Siły i środki naszej sceny*<br>M. Bobrzyński *Dzieje Polski*<br>H. Sienkiewicz *Janko Muzykant*; *Z pamiętnika pozn. nauczyciela*<br>E. Orzeszkowa *Z różnych sfer* | W Warszawie powołanie przez P. Kotzebuego Czasowej Komisji Teatralnej (istotny cel — usunięcie S. Muchanowa)<br>W Łodzi J. Teksel odkupuje od W. Kerna T. Victoria, styczeń<br>T. łub. obejmuje J. Puchniewski ze swoim zespołem, sez. 1879/80 | W WTR dymisja M. Chodźki ze stanowiska reżysera warsz. operetki, 1 I. — Dyrektorem baletu J. Mendez, choreograf hiszpański (do 1889)<br>W t. krak. scenografem E. Wencki<br>W t. łw. koniec dyrekcji artyst. S. Dobrzańskiego. — M. Zboiński reżyserem operetki<br>W t. łub. reżyserem i kierownikiem artystycznym J. Szymborski, sez. 1879/80 |
| 1880 | Proces L. Waryńskiego w Krakowie | Pierwszy zjazd historyków pol. w Krakowie<br>Założenie Tow. Czytelni Ludowej w Poznaniu<br>L. Kubala *Szkice historyczne*<br>J. Szujski *Historii Polski ksiąg dwanaście*<br>H. Sienkiewicz *Za chlebem*; *Niewola tatarska*<br>B. Prus *Anielka*<br>W. Pruszkowski *Sielanka*<br>P. Weloński *Gladiator*<br>H. Jarecki *Mindowe* | W WTR koniec prezesury S. Muchanowa, 10 VI; jego następcą zostaje W. Wsiewołożski (do 1882). — W Warszawie pierwsze posiedzenie Komitetu Artystyczno-Narodowego, mającego czuwać nad stroną wykonawczą w teatrze, 1 XI. — Otwarcie T. Małego, 25 XI<br>W t. łódz. kolejno zespoły: J. Jejdego, R. Czartoryjskiego, uczniów warsz. szkoły dramat., K. Doroszyńskiego | W WTR reżyserem głównym z tytułem dyr. — J. Tatarkiewicz (do 1882), reżyserem — W. Szymanowski (do 1882), reżyserem operetki A. Kozieradzki (do 1882). — W warsz. T. Małym reżyserem C. Stromfeld (do 1882)<br>Zmarł S. Dobrzański, Lwów 16 XI<br>W t. krak. nowe dekoracje do *Dymitra Samozwańca*, 10 IV debiut scenograficzny J. Spitziara (dekoracjami do *Kościuszki pod Racławicami*), 26 XII<br>W Łodzi J. Teksel sprowadza z Berlina dekoracje do *Dzieci Kapitana Granta* |

| Teatr | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | Data |
| H. Modrzejewska, przybyła zza oceanu, gośc. w Warszawie, Krakowie, Lwowie<br>Jubileusz 40-lecia pracy artyst. L. Tomaszewicza, t. łódz., 1 X<br>Debiuty w T. Wielkim: H. Hermanówna (najlepsza Carmen), 14 IV, M. Sembrich-Kochańska, 17 XII<br>J. Czaki (1 X), H. Marcello (13 X) zaangażowane do WTR<br>W. Rapacki gośc. w Poznaniu; z zespołem J. Puchniewskiego w Lublinie<br>B. Ładnowski, E. Rygier gośc. w Warszawie | Po raz pierwszy Ibsen na sc. pol.: *Pretendenci do tronu* w t. lw.<br>Na sc. warsz. po raz pierwszy Wagner: *Lohengrin*, 19 VII<br>W t. pozn. obchód 50-lecia pracy pisarskiej J. I. Kraszewskiego, 18 III<br>W t. krak. jubileuszowe przedstawienia utworów J. I. Kraszewskiego, 3 - 6 X; prapremiera *Horsztyńskiego*, 29 III; recytacja fragmentów *Dziadów*, 29 IV<br>W Poznaniu otwarcie t. niem. w nowym budynku przy pl. Wilhelmowskim | Na Pomorzu zespół Ogniwo wystawia II cz. *Dziadów* (w skróceniu) | W Warszawie E. Rossi, Sarah Bernhardt (2 występy)<br>W Krakowie zespół op. lw.<br>T. krak. w Tarnowie<br>W Łodzi niem. trupa operowa T. Rubieriego, 21 I - 8 II; niem. trupa dramat. P. Lehmanna 19 X - 21 III 1880<br>Na Śląsku pozn. zespół E. Webersfelda, 16 II; krak. zespół P. Woźniakowskiego, 2 I - 2 II | 1879 |
| Debiut H. Leszczyńskiej w WTR, 5 IX<br>Jubileusz 35-lecia pracy artyst. J. Mazurowskiej, WTR 8 X<br>Debiut A. Myszugi, wielkiego śpiewaka, t. lw. 13 IX<br>A. Zimajerowa zaangażowana do WTR<br>H. Modrzejewska nadal gośc. w Warszawie, także w Poznaniu<br>J. Czaki gośc. w Łodzi. — Także B. Dowiakowska<br>W. Rapacki gośc. w Lublinie<br>50-lecie pracy artyst. A. Ładnowskiego, Kraków 16 XI | Powstanie w EMTA stałej rubryki dotyczącej teatrów prowincjonalnych<br>W Łodzi premiera *Dzieci Kapitana Granta* wydarzeniem sezonu<br>W t. krak. od tego sez. przewaga operetek nad operą | We Wrocławiu zespół przy Pol. Tow. Przemysłowym wystawia kom. *Nikt mnie nie zna*<br>Zespół w Królewskiej Hucie (Chorzowie) daje dwie premiery: *Popas w Żółkwi* i *Ostatnia stancja*<br>Na Pomorzu premiera sztuki A. Karwatowej *Pieniądz czy osoba* | W Krakowie zespół op. lw.<br>W Łodzi zespół niem. T. Bredego | 1880 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1881 | J. Hryniewiecki dokonuje zamachu na cara Aleksandra II, po którym tron obejmuje Aleksander III (do 1894)<br>Powstanie grupy podolaków w Galicji<br>Ogłoszenie programu galicyjskiej Partii Robotniczej (B. Czerwieński, I. Franko) „Przedświt" jako organ partii Proletariat (kolejno: Genewa—Londyn—Kraków; do 1920)<br>Początki działalności socjalistycznej w Poznańskiem<br>Utworzenie w Genewie Związku Lud Polski | A. Świętochowski zakłada postępowe czasopismo „Prawda" (do 1910)<br>H. Sienkiewicz *Latarnik*<br>B. Prus *Pisma*, t. I (*Opowiadania*)<br>B. Czerwieński *Czerwony sztandar*<br>J. Chełmoński *Czwórka*<br>J. Zaręba *Polonez Fis-dur* | W WTR (od połowy roku) D. Palicyn przydzielony „do pomocy" W. Wsiewołożskiemu. — Otwarcie w Warszawie (przy ul. Królewskiej) T. Nowego, 3 IX<br>Dyrekcję t. lw. obejmuje (ponownie) A. Milaszewski (do 1883)<br>W t. pozn. dyrekcja Ł. Kościeleckiego (3 XII - 30 IV 1882)<br>W Lublinie i Łodzi wymieniają się zespoły J. Grabińskiego i J. Teksla | We Lwowie wyróżnienie inscen. *Horsztyńskiego* i *Kościuszki pod Racławicami* za wybitne dedekoracje |
| 1882 | Powstanie Socjalno-Rewolucyjnej Partii Proletariat (na czele L. Waryński) | Zaczyna wychodzić czasopismo „Kraj", Petersburg (do 1909) „Słowo", Warszawa (do 1914)<br>W. Spasowicz *Dzieje literatury polskiej*<br>*Ognisko* — księga zbiorowa ku czci T.T. Jeża<br>H. Sienkiewicz *Bartek zwycięzca*<br>J. Matejko *Hołd pruski*<br>M. Andriolli — ilustracje do *Pana Tadeusza* | Prezesem WTR zostaje L. Gudowski, jesień (do 1889)<br>W t. pozn. dyrekcja A. Podwyszyńskiego (22 X - 17 III 1883); założenie żelaznej kurtyny<br>W Krakowie t. zamknięty ze względu na bezpieczeństwo widzów (po pożarze t. w Wiedniu). — Zespół t. krak. organizuje t. pol. w Petersburgu<br>We Lwowie ponowna modernizacja budynku teatr.; założenie żelaznej kurtyny<br>W Lublinie rozebrany t. letni w ogrodzie Tivoli; powstaje t. letni przy ul. Niecalej<br>W Łodzi kolejno zespoły: J. Teksla, W. Górskiego i J. Szymborskiego; powstaje T. Thalia — nowy gmach dla t. niem. | W Warszawie reżyserem TR J. Tatarkiewicz (do 1891), drugim reżyserem opery A. Kozieradzki, śpiewak (do 1894), dyrygentem — Czech. J. Rzebiczek; jednym z dyrektorów opery — A. Münchheimer (do 1891). — Reżyserem T. Malego i Nowego H. Grubiński (do 1889) |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| M. Frenkiel debiutuje w t. krak., 8 IX<br>B. i H. Ładnowscy oraz R. Morozowicz zaangażowani do WTR<br>A. Hoffmann gośc. w Warszawie | W Warszawie rok repertuarowo rekordowy: 39 prapremier, w tym 27 polskich<br>W t. lw. premiera *Horsztyńskiego*, 10 IX<br>W Łodzi A. Kliesch, dyr. Singspielgesellschaft, otwiera u F. Sellina T. Variété, 14 V | Na Śląsku powstaje zespół Tow. Robotników. — W Królewskiej Hucie (Chorzowie) aż 8 premier. — W Katowicach działa Kasyno Obywatelskie; także ok. 1881 powstaje Związek Siemianowicki, czynny m.in. na polu teatr. ruchu amat. — Zakaz pol. przedstawień: pretekstem pożar t. w Wiedniu<br>Na Pomorzu zespół przy gimn. w Chełmnie wystawia fragmenty *Iliady* i *Antygony*. — Zespół Ogniwo wystawia „scenę więzienną" z *Dziadów* | Sarah Bernhardt we Lwowie<br>W Krakowie zespół franc. Deschampsa<br>Na Śląsku poznański zespół E. Webersfelda | 1881 |
| Debiut G. Zapolskiej w t. krak., 26 I, na tej sc. do końca sez., październik-grudzień — w t. pozn.<br>H. Modrzejewska gośc. w Warszawie, 19 I - -14 III, potem w Krakowie<br>M. Derynżanka gośc. w Poznaniu, 12 - 25 IV<br>B. Leszczyński gośc. we Lwowie i w Lublinie; w grudniu zwolniony z WTR; od 11 XII z zespołem J. Teksla w Petersburgu (do 24 III 1883)<br>J. Królikowski gośc. we Lwowie<br>A. Hoffmann występuje we fragmentach *Balladyny* w t. pol. (zorganizowanym przez A. Łukowicza) w Petersburgu<br>L. Solski zaangażowany do t. pozn. | W WTR po raz pierwszy Ibsen: *Nora* na benefis H. Modrzejewskiej, 10 III<br>W warsz. T. Letnim pol. prapremiera *Carmen*, 5 VII<br>W t. pozn. pierwsze przedstawienie sztuki Ibsena: *Nora*, 9 XI<br>W Krakowie *Jerzy Dandin*, 25 III | Na Pomorzu zakaz przedstawień amat. — pretekstem pożar t. w Wiedniu<br>We Wrocławiu powstaje Pol. Tow. Handlowe, prowadzące także amat. działalność artyst. | W Warszawie Sarah Bernhardt z własnym zespołem (11 sztuk w ciągu 10 dni), początek roku<br>W Krakowie zespół N. Rabego, 12 XII; op. lw.<br>W Łodzi niem. zespół C. Frankenberga, 12 III - 2 V | 1882 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1883 | Generał-gubernatorem w Królestwie zostaje O. Hurko, zaciekły rusyfikator<br>„Apuchtiniada" na Uniwersytecie Warszawskim<br>Strajk w Żyrardowie<br>Utworzenie Banku Krajowego w Galicji | Zmarł C. K. Norwid<br>„Echo Muzyczne i Teatralne"<br>W. Święcicki *Warszawianka*<br>M. Konopnicka *Poezje*, t. II<br>G. Zapolska *Małaszka*<br>J. Matejko *Sobieski pod Wiedniem*<br>J. Malczewski *Śmierć Ellenai* | W Warszawie pożar T. Rozmaitości, 11 VI. — W tzw. Salach Redutowych przedstawienia „lżejszego repertuaru". — W cyrku wzniesionym przy ul. Ordynackiej (na 2000 miejsc) głównie występy zespołów prowincjonalnych<br>Dyrekcję t. lw. obejmuje ponownie J. Dobrzański (do 1886)<br>W t. pozn. dyr. zostaje F. Dobrowolski, poprzednio dyr. Teatralnej Spółki Akcyjnej, 7 IV (do 1896); nowy program akcentuje „barwę narodową" teatru<br>W Lublinie przebudowa t. letniego przy ul. Niecalej. — W sez. 1883/84 brak teatru<br>W Łodzi zespół J. Puchniewskiego, 11 X do marca 1884 | W t. krak. kierownikiem artyst. A. Podwyszyński<br>W t. pozn. reżyserem J. Rychter, 11 X - 31 III 1884<br>W WTR dyrygentem op. J. Rzebiczek (do 1891) |
| 1884 | Proces J. I. Kraszewskiego w Lipsku | Obchody 300 rocznicy śmierci J. Kochanowskiego<br>Zjazd historyków literatury w Krakowie<br>„Przegląd Powszechny" (do 1939)<br>H. Sienkiewicz *Ogniem i mieczem*<br>A. Dygasiński *Nowele*<br>Z. Urbanowska *Gucio zaczarowany*<br>J. Matejko *Wernyhora*<br>A. Gierymski *Święto trąbek* | W Warszawie powstanie Komisji Repertuarowej. — Otwarcie T. Rozmaitości, odbudowanego po pożarze, 15 I<br>T. w Łodzi obejmuje J. Teksel ze swym zespołem, 18 X (do 28 V 1885)<br>W Lublinie podpisanie aktu Spółki T. Lubelski. — Rozpoczęcie prac przy budowie nowego teatru | |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| W Warszawie zorganizowano kasę pożyczkową dla aktorów<br>Jubileusz 50-lecia pracy artyst. A. Żółkowskiego-syna, WTR 18 VI<br>Jubileusz 40-lecia pracy artyst. J. Rychtera, Poznań 20 XI. — Rychter gośc. we Lwowie<br>Jubileusz 45-lecia pracy artyst. J. Królikowskiego na sc. T. Wielkiego, (29 XII)<br>R. Żelazowski w zespole t. lw. (do 1888)<br>L. Solski zaangażowany do t. krak.<br>Debiut A. Stromfeld-Klamrzyńskiej w WTR, w operze *Duch wojewody*, 8 II<br>B. Leszczyński, W. Szymanowski gośc. w Łodzi<br>E. Rygier gośc. w WRT<br>J. Reszke gośc. w Krakowie | W T. Wielkim prapremiera warsz. drugiej op. Wagnerowskiej — *Tannhäuser*, 1 V<br>*Jan III pod Wiedniem* inauguruje na sc. krak. obchody 200-lecia odsieczy Wiednia, 11 XI<br>We Lwowie dwie wybitne premiery *Fedora* i *Nora* (z Zapolską w roli tytułowej). — Wyróżniająca się premiera *Malka*. — Apogeum operetki lw. (do 1888)<br>W t. pozn. repertuar oparty na sztukach narodowych, szczególnie na Fredrze<br>W Łodzi zespół J. Puchniewskiego prezentuje cykle wieczorów Fredrowskich<br>W Warszawie zamknięcie Szkoły Dramatycznej E. Derynga | Ustawa przynosząca dalsze utrudnienia dla ruchu amat. na Pomorzu, 30 VII<br>Na Śląsku prezesem Związku Siemianowickiego zostaje P. Kołodziej; wystawia swą sztukę *Bogata wdowa* | W Warszawie C. Coquelin-starszy, aktor Comédie Française z własnym zespołem (13 sztuk w ciągu 9 dni), styczeń<br>W Krakowie zespół z Bawarii — misteria pasyjne, 21 - 28 I; zespół op. lw.:<br>Na Pomorzu (po dłuższej przerwie) zespół pozn. M. Skirmunta<br>T. krak. w Wieliczce, Tarnowie | 1883 |
| Warsz. debiut A. Myszugi-Filippiego, 28 IV<br>Debiut T. Arklowej, wybitnej śpiewaczki, w t. lw., 13 XI<br>Z t. krak. odchodzą: A. Podwyszyński, M. Frenkiel, Sobiesław, E. Rygier<br>Sukces rodzeństwa Reszków: Józefiny, Edwarda i Jana w Op. londyńskiej<br>H. Modrzejewska gośc. w Krakowie<br>A. Hoffmann gośc. w Warszawie | W t. krak. i t. lw. premiery *Odprawy posłów greckich* w 300 rocznicę śmierci J. Kochanowskiego<br>Po raz pierwszy w Krakowie *Carmen*, w wykonaniu artystów op. lw. | Na Śląsku 15-lecie sc. przy Kółku Towarzyskim w Królewskiej Hucie (Chorzowie); w tym okresie zespół wystawił 30 sztuk pisarzy pol.<br>We Wrocławiu zespół Pol. Tow. Handlowego wystawia *Teatr amatorski* | W Warszawie Ella Russel; tenor G. de Negri<br>Op. lw. w Krakowie<br>T. krak. w Szczawnicy | 1884 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1885 | W Królestwie — rosyjski wprowadzony jako język wykładowy do szkół podstawowych<br>Proces 29 Proletariatczyków<br>Rugi pruskie | W Warszawie powstają tajne kursy naukowe dla kobiet<br>We Lwowie pierwsza szkoła śpiewu zawodowego<br>B. Prus *Szkice i obrazki*<br>E. Orzeszkowa *Dziurdziowie*, *Niziny* | W t. krak. S. Koźmian przekazuje dyrekcję A. Gliksonowi, 12 VIII<br>W t. łódz. znów J. Teksel, 17 X (do 7 I 1886)<br>W Lublinie J. Puchniewski ze swoim zespołem; nieudana próba stworzenia sc. stałej | W t. krak. kierownictwo artyst. Z. Sarnecki, paźdz. (do stycznia 1886)<br>W t. lub. reżyserem i kierownikiem artyst. J. Szymborski; dyrygentem K. Nowacki, następnie A. Sonnenfeld |
| 1886 | W Warszawie szubienice Proletariatczyków<br>W zaborze pruskim założenie Komisji Kolonizacyjnej | Założenie Tow. im. A. Mickiewicza we Lwowie<br>„Głos" (do 1905)<br>„Gazeta Olsztyńska" (kontynuacja do dziś)<br>H. Sienkiewicz *Potop*<br>J. Kossak *Stadnina na Podolu* | Dyrekcję t. lw. obejmuje C. Dobrzańska (po śmierci J. Dobrzańskiego, 30 V)<br>T. w Łodzi prowadzą: J. Grabiński, 5 VI - 17 X, potem J. Puchniewski (do 5 V 1887) ze swoimi zespołami<br>W t. pozn. tanie przedstawienia wtorkowe, głównie dram. pol., od 16 I<br>W Lublinie otwarcie nowego t. zimowego w ogrodzie pokapucyńskim, 6 II. — Dyrekcję po J. Puchniewskim obejmuje J. Teksel, 22 IX - 26 V 1887 | W t. krak. funkcje kierownika artyst. i reżysera pełnią kolejno: A. Podwyszyński, W. Szymanowski (krótko), A. Lubicz (sez. 1886/87 — do IX 1890)<br>W t. lw. kierownikiem artyst. R. Żelazowski<br>W t. lub. (zespół J. Puchniewskiego) kierownikiem artyst. i reżyserem J. Szymborski; pod dyrekcją J. Teksla reżyserem K. Kopczewski. — Dekoratorami W. Naramowski, W. Sandecki, M. Krzesiński |

| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | Data |
|---|---|---|---|---|
| W Warszawie starania o emerytury aktorskie; Kasa Pożyczkowa ma częściowo zastąpić fundusz emerytalny<br>Jubileusz 25-lecia pracy aktorskiej B. Ładnowskiego na sc. WTR<br>H. Modrzejewska gośc. w Warszawie i Krakowie<br>T. Arklowa, słynna później w Europie artystka op. lw., gośc. w Krakowie i Warszawie<br>B. Leszczyński, styczeń, J. Rychter, luty gośc. w Łodzi<br>A. Zimajerowa gośc. w Poznaniu | W t. krak. adaptacja *Ogniem i mieczem*, 17 X<br>W t. lub. przewaga rep. muzycznego | Na Pomorzu zespół w Golubiu wystawia współczesną sztukę franc. *Adam i Ewa*<br>Prezesem gdańskiego Ogniwa zostaje W. Karnoliński, inscenizator wielu sztuk granych przez zespół (do 1889) | W Warszawie t. z Meiningen; 12 sztuk w okresie 8 V - 29 VI<br>Zespół op. lw. w Krakowie, m.in. z *Konradem Wallenrodem* W. Żeleńskiego<br>T. pozn. po raz pierwszy we Wrocławiu, 28 - 30 VI. — Na Pomorzu po dłuższej przerwie<br>W Łodzi trupa niem. Auerbacha<br>M. Pospišil, aktorka czeska: w Poznaniu, styczeń-luty, Warszawie, marzec, Lublinie, kwiecień | 1885 |
| Zmarł J. Królikowski, Warszawa 11 IX<br>W Warszawie Kasa Pożyczkowa dla aktorów przemianowana na Kasę Zaliczkowo-Wkładową<br>A. Trapszo gośc. w Lublinie<br>A. Zimajerowa gośc. w Krakowie | W Warszawie jubileusz 50-lecia T. Pozmaitości. — Początek konkursów dramat. im. W. Bogusławskiego<br>Debiut dramatopisarski G. Zapolskiej: *Małaszka* w warsz. Alhambrze, 18 VIII<br>W t. lw. adaptacja *Pana Tadeusza* (przer. L. Kwieciński)<br>W t. lub. przewaga rep. operowego | Na Śląsku władze pruskie zakazują Towarzystwu św. Alojzego działalności teatralnej | W Warszawie franc. trupa dramat.-operowa P. Dieudonné i J. Lasalle'a, początek roku. — Zespół Cesarskiego T. Małego z Moskwy, maj<br>Włoski zespół śpiewaków pod dyr. J. Crottiego w Łodzi i w Lublinie<br>W Łodzi (nieudane) występy zespołu Smotryckiego, maj | 1886 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1887 | W zaborze pruskim ostateczne usunięcie języka pol. ze szkół<br>Utworzenie Ligi Polskiej (T.T. Jeż) i Zetu<br>Zmarł J. I. Kraszewski | Koncerty I. Paderewskiego w Wiedniu<br>„Życie" (zakłada Z. Przesmycki; do 1891)<br>H. Sienkiewicz *Pan Wołodyjowski* (do 1888)<br>B. Prus *Kroniki tygodniowe* w „Kurierze Codziennym"<br>E. Orzeszkowa *Nad Niemnem*<br>M. Rodziewiczówna *Dewajtis*<br>A. Dygasiński *Z stół, pól i lasów*<br>A. Gierymski *Plaskarze* | Dyrektorem t. lw. zostaje W. Barącz<br>T. w Łodzi obejmują kolejno: J. Puchniewski, J. Teksel, J. Grabiński ze swoimi zespołami<br>T. lub. obejmują kolejno: J. Puchniewski, J. Grabiński ze swoimi zespołami | W t. krak. aktor, K. Niedzielski, staje się następcą J. Spitziara jako dekorator; projektantem kostiumów nadal Rozwadowicz |
| 1888 | Działalność II Proletariatu (do 1893)<br>Rządy K. Badeniego w Galicji (do 1895)<br>Gmina Narodowo-Socjalistyczna w Paryżu | „Świat" (Kraków, do 1895)<br>E. Orzeszkowa *Cham*<br>G. Zapolska *Kaśka Karlatyda*<br>J. Matejko *Kościuszko pod Racławicami* | | W WTR reżyserem operetki R. Morozowicz<br>W t. lub. (zespół J. Grabińskiego) kierownikiem artyst. S. Knake-Zawadzki |
| 1889 | L. Waryński zmarł w twierdzy szlisselburskiej<br>Związek Robotników Polskich<br>A. Asnyk wybrany posłem z Krakowa | S. Adalberg *Księga przysłów polskich* (do 1894)<br>„Przyjaciel Ludu" (zakłada B. Wyslouch we Lwowie)<br>J. Kasprowicz *Poezje*<br>J. Matejko, polichromia kościoła Mariackiego w Krakowie (do 1892) | L. Gudowski, ostatni prezes-Polak w WTR, ustępuje ze swego stanowiska. — Na jego miejscu D. Palicyn, 4 VI (do 1892) | W WTR reżyserem zespołu farsy i zastępcą reżysera (R. Morozowicza) operetki — L. Śliwiński, od czerwca |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| W Warszawie sekretarzem Kasy Zaliczkowo-Wkładowej dla aktorów J. Kotarbiński; honorowym opiekunem — prezes WTR, L. Gudowski<br>G. Zapolska odbywa tournée po Pomorzu. — Gośc. w Lublinie<br>Debiut W. Siemaszkowej (wówczas Sierpińskiej), Kraków, 8 X<br>H. Modrzejewska gośc. w Poznaniu<br>R. Żelazowski gośc. w Warszawie<br>B. Ładnowski, A. Zimajerowa, gośc. w Krakowie | W t. krak. adaptacja *Potopu*, 8 I. — Po raz pierwszy na tej sc. *Hrabina*, w wykonaniu artystów op. lw.<br>Konkurs EMTA na pełnospektaklową szt. ludową; w tego rodzaju rep. widziano ratunek dla scen ogródkowych<br>Po raz pierwszy w pol. teatrze — na ogródkowej sc. Belle Vue — zabłysło światło elektryczne, 14 VII | W Krakowie zespół Gimn. Nowodworskiego wystawia *Antygonę* w tłum. i reżyserii J. Czubka<br>We Wrocławiu zespół Pol. Tow. Przemysłowego wystawia *Damy i huzary* | W Krakowie op. lw. — T. liliputów<br>Ukraiński t. objazdowy z rep. narodowym w Warszawie i Krakowie<br>W Warszawie Ros. Cesarski T. z Petersburga (7 sztuk, 1 op.)<br>T. pozn. po raz drugi we Wrocławiu | 1887 |
| G. Zapolska gośc. w Lublinie | Prapremiera *Manon* Masseneta w T. Wielkim<br>Pierwsze opracowanie dziejów t. pozn.: *Pamiętnik sc. narodowej w Wielkopolsce* W. Koryzny | Ordynacja procederowa dla Cesarstwa przynosi dalsze utrudnienia dla ruchu amat. w zaborze pruskim | W Warszawie zespół franc. z op. Wagnera *Rienzi*<br>T. pozn. we Wrocławiu | 1888 |
| Zmarł A. Żółkowski-syn Warszawa, 25 XI<br>R. Żelazowski gośc. w Warszawie<br>M. Wisnowska, A. Zimajerowa gośc. w Krakowie | W t. krak. po raz pierwszy dramat Ibsena: *Nora*, 13 IV. — Adaptacja *Pana Wołodyjowskiego*, 23 II | Na Śląsku pierwsze pol. przedstawienie w Raciborzu. — Władze cofają zakaz działalności teatralnej Towarzystwa św. Alojzego | | 1889 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia, kierownictwo artystyczne |
| 1890 | Początek obchodów pierwszomajowych<br>„Gorączka brazylijska" w Królestwie<br>Utworzenie Galicyjskiej Partii Robotniczej<br>Proces W. Feldmana i I. Daszyńskiego w Krakowie | Złożenie prochów A. Mickiewicza na Wawelu<br>*Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. I<br>W. Mickiewicz *Żywot Adama Mickiewicza*<br>B. Prus *Lalka*<br>W. Przyborowski *Chrobry*<br>J. Matejko *Poczet królów polskich*<br>J. Malczewski *Melancholia* | W Warszawie przebudowa T. Wielkiego<br>W t. lw. zerwana umowa z dyr. W. Barączem; na jego miejscu M. Schmidt, styczeń<br>W Poznaniu powstanie Spółki Budowlanej Pomoc, podtrzymującej budżet teatru, 27 III<br>W Lublinie sez. 1890/91 t. nie działa. — Pożar t. letniego przy ul. Niecałej; do r. 1898 brak t. letniego | W WTR dyr. operetki L. Śliwiński. — Jubileusz 50-lecia pracy artyst. H. Meuniera, kierownika baletu, 20 IV<br>W t. krak. kierownikiem artyst. R. Żelazowski (do 1892) |
| 1891 | Manifestacje Ligi Polskiej w Warszawie<br>M. Bobrzyński w galicyjskiej Radzie Szkolnej<br>Założenie Tow. Szkoły Ludowej w Galicji<br>Ugodowa polityka Koła Polskiego w Berlinie (J. Kościelski) | „Gazeta Robotnicza" (Berlin—Katowice; do 1948)<br>S. Witkiewicz *Sztuka i krytyka u nas*; *Na przełęczy*<br>K. Tetmajer *Poezje* I<br>H. Sienkiewicz *Bez dogmatu*<br>B. Prus *Emancypantki* (do 1893)<br>S. Żeromski *Siłaczka* | W Warszawie otwarcie t. letniego po przebudowie, 11 IX<br>W Krakowie położenie kamienia węgielnego pod nowy gmach teatru przy pl. św. Ducha, 2 VI<br>We Lwowie pierwsza stała scena t. letniego | W WTR reżyserem B. Ładnowski. — J. Rzebiczek odchodzi ze stanowiska dyrygenta opery |
| 1892 | Bunt łódzki<br>Utworzenie Zagranicznego Związku Socjalistów Polskich | Założenie w Paryżu nauk. stacji Krak. Akademii Umiejętności<br>Zmarł Jan Matejko<br>„Naprzód" (założ. I. Daszyński; do 1948)<br>S. Przybyszewski *Zur Psychologie des Individuums*<br>M. Konopnicka *Pan Balcer w Brazylii*<br>H. Sienkiewicz *Listy z Afryki*<br>M. Andriolli, ilustracje do *Konrada Wallenroda* | W Łodzi rozebranie tzw. T. Sellina, maj | W WTR reżyserem opery J. Chodakowski<br>W t. krak. kierownikiem artyst. W. Antoniewski (do końca dyrekcji A. Gliksona) |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Zmarła tragicznie M. Wisnowska, Warszawa 1 VII<br>M. Frenkiel zaangażowany do WTR, 5 II<br>Jubileusz 45-lecia pracy scenicznej J. Mazurowskiej, Warszawa 18 II<br>Debiut T. Trapszo, t. w Łodzi 27 IX<br>H. Modrzejewska gośc. w Poznaniu i w Krakowie<br>H. Marcello gośc. w Krakowie i Lwowie | | Na Śląsku w Lipinach zespół Tow. św. Alojzego wystawia 2 sztuki P. Kołodzieja<br>Na Pomorzu zespół w Dobrzyniu wystawia współczesną sztukę franc. *Papugi naszej babuni* | | 1890 |
| T. Trapszo zaangażowana do t. krak. (do 1899)<br>H. Modrzejewska gośc. w Warszawie i Krakowie<br>A. Siemaszko, R. Żelazowski gośc. w Poznaniu | W Krakowie pol. premiera *Honoru* Sudermanna, 7 II | Na Śląsku pierwsze pol. przedstawienie w Opolu | | 1891 |
| | | | W Warszawie Sarah Bernhardt z Towarzystwem Artystów Franc. pod dyrekcją E. Abbey i M. Grau | 1892 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Wydarzenia kulturalne | Teatr | |
|---|---|---|---|---|
| | | | Organizacja i budynki | Reżyseria, scenografia kierownictwo artystyczne |
| 1893 | Utworzenie PPS i SDKP; rozłam w ruchu robotniczym<br>Przekształcenie Ligi Polskiej w Ligę Narodową<br>Zwycięstwo wyborcze na Warmii | „Głos Narodu" (do 1939)<br>S. Przybyszewski *Totenmesse*<br>H. Sienkiewicz *Listy o Zoli*<br>G. Zapolska *Menażeria ludzka*<br>J. Malczewski *Wygnańcy*<br>T. Axentowicz *Święto Jordanu*<br>W Poznaniu (na sc. T. Polskiego) występy I. Paderewskiego | W Krakowie zamknięcie Starego Teatru, uroczystość pożegnalna 31 VIII. — Otwarcie nowego gmachu teatru przy pl. św. Ducha, 22 X. — Dyrekcję t. krak. obejmuje T. Pawlikowski | W TR otrzymują stałe kierownictwo literackie |
| 1894 | Tron rosyjski obejmuje car Mikołaj II (do 1917)<br>Utworzenie tzw. Hakaty (Ostmarkverein). — Antypolskie przemówienie Wilhelma II w Toruniu<br>Powszechna wystawa krajowa we Lwowie<br>W Galicji powstaje Stronnictwo Ludowe | „Przegląd Poznański" (zakłada W. Rabski)<br>„Robotnik", organ PPS (do 1939)<br>S. Wyspiański *Śluby Jana Kazimierza*<br>K. Tetmajer *Poezje* II<br>S. Żeromski *Doktór Piotr*<br>W. Kossak, J. Styka *Panorama Racławicka*<br>W. Podkowiński *Szał* | T. luh. obejmuje I. Józefowicz ze swoim zespołem. — Władze zamykają teatr z powodu żałoby po śmierci cara | W t. lub. reżyserem F. Feliński |

| Teatr | | | | Data |
|---|---|---|---|---|
| Aktorzy dramatyczni i operowi | Wydarzenia repertuarowe i inne | Teatr amatorski na prowincji | Występy gościnne artystów obcych i zespołów polskich | |
| Jubileusz 30-lecia pracy B. Ładnowskiego na sc. WTR<br>H. Marcello gośc. w Poznaniu i Łodzi<br>Po raz pierwszy na sc. T. Wielkiego bracia E. i J. Reszke. Ich partnerką A. Stromfeld-Klamrzyńska | W Krakowie sceniczny debiut K. Przerwy-Tetmajera: *Mąż-poeta*, 30 IV. — Uczczenie pamięci J. Blizińskiego premierą *Pana Damazego*, 7 V<br>W t. pozn. prapremiera *Kilińskiego*, 11 I; Bałucki zajmował w okresie dyr. Dobrowolskiego wyjątkowo trwałe miejsce w repertuarze. — Premiera *Konfederatów barskich*, 13 XI. — W sez. 1893/94 największa ilość pol. sztuk na pozn. scenie | | | 1893 |
| Debiut S. Wysockiej w zespole J. Puchniewskiego (Siedlce), 1 X<br>W Poznaniu gośc. A. Lüde, 10 - 17 III; H. Leszczyńska 21 - 28 IV; T. Trapszo, 17 - 22 IV; A. Zimajerowa, 26 - 30 IV oraz 8 - 31 X; B. Leszczyński, 22 X - 2 XII | | | Na Pomorzu drugi i ostatni występ t. pozn. w Sopocie, 18 - 30 VIII | 1894 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1864 | Pierwsza Międzynarodówka, założona przez K. Marksa, F. Engelsa, Londyn<br>Wojna Prus i Austrii z Danią o Szlezwik-Holsztyn<br>W Genewie powstaje międzynarodowy Czerwony Krzyż | H. Spencer *Zasady biologii*<br>A. Dumas-syn *Pan Guérin*; *Przyjaciel kobiet*<br>E. i J. Goncourt *Renée Mauperin*, *Herminia Lacerteux*<br>A. Tennyson *Enoch Arden* | Prapremiera *Pięknej Heleny* J. Offenbacha, Paryż, Théâtre des Variétés<br>Prapremiera *Stawki* E. Labiche'a, Paryż; sztuka ta osiągnie tysiąc przedstawień za życia autora |
| 1865 | W Rosji wprowadzenie nowej ustawy o cenzurze<br>Zmarł król Belgów Leopold II; tron obejmuje Leopold III<br>Reforma demokratyczna konstytucji szwedzkiej | H. Taine *Filozofia sztuki*<br>J. S. Mill *August Comte i pozytywizm*<br>L. Carroll *Alicja w krainie czarów*<br>L. Tołstoj *Wojna i pokój* (do 1869)<br>Początki bakteriologii jako dyscypliny naukowej — L. Pasteur<br>Ostatecznie ukończony pierwszy kabel transatlantycki | We Włoszech odpowiednie przepisy precyzują działanie cenzury teatralnej |
| 1866 | Wojna prusko-austriacka. Zwycięstwo Prus pod Sadową<br>Powstanie Związku Północnoniemieckiego pod przewodnictwem Prus<br>Pierwszy kongres I Międzynarodówki w Genewie | P. Larousse *Dictionnaire universel du XIX siècle* (do 1876)<br>F. A. Lange *Historia filozofii materialistycznej*<br>P. Verlaine *Poematy saturnijskie*<br>A. Ibsen *Brand*<br>F. Dostojewski *Zbrodnia i kara*<br>A. Tołstoj *Śmierć Iwana Groźnego* (I cz. trylogii dramat.)<br>Prawo dziedziczności, Mendel (Austria)<br>Dynamit, Nobel (Szwecja) | Prapremiera *Życia paryskiego* J. Offenbacha w Bouffes Parisiens<br>Prapremiera *Zarazy* E. Augiera<br>E. Rossi gościnnie w Paryżu; z okazji rocznicy P. Corneille'a (ur. 1606) gra Cyda |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i bałtyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| W Weimarze F. Dingelstedt wystawia cykl „dramatów królewskich" Szekspira dla uczczenia 300 rocznicy jego urodzin. — Założenie Tow. Szekspirowskiego<br>Zmarł Imre Madach | H. Irving (ur. 1838), zaangażowany do teatru w Manchester, kreuje Hamleta<br>Prapremiera *Pretendentów do tronu* H. Ibsena, Christiania (Oslo)<br>*Wiejski szewc*, jedna z pierwszych komedii fińskich; jej autor, Alexis Kivi, dąży do utworzenia t. fińskiego o charakterze narodowym | T. czeski w Pradze uniezależnia się od działającego tam t. niem. i otrzymuje własną dyrekcję (F. Liegert) | 1864 |
| Prapremiera *Tristana i Izoldy* R. Wagnera, Monachium | Mary Wilton obejmuje Prince of Wales Theatre w Londynie; dzięki harmonijnej współpracy kierownictwa, aktorów i autorów staje się on wzorem nowoczesnego t. realistycznego<br>B. Björnson obejmuje t. w Christianii (Oslo); doprowadza go do ponownego rozkwitu. — Prapremiera *Nowożeńców*, pierwszej realistycznej sztuki współczesnej B. Björnsona | W Moskwie powstaje tzw. „krąg artystyczny", z inicjatywy m.in. ludzi teatru | 1865 |
| H. Burghart scenografem w Hoftheater, Wiedeń | Henry Irving debiutuje w Londynie<br>W Amsterdamie zamknięty t. Stadsschouwburg z powodu cofnięcia subwencji | Teatr czeski uwalnia się (okresowo) od cenzury, wykorzystując ewakuację władz austriackich z Pragi<br>B. Smetana zostaje dyrektorem muzycznym t. w Pradze | 1866 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1867 | Powstanie konstytucyjnej monarchii austro-węgierskiej. Franciszek Józef I koronowany w Budapeszcie na króla Węgier<br>Upowszechnienie praw wyborczych w Anglii<br>Rosja sprzedaje St. Zjednoczonym Alaskę za 7 200 000 dolarów | Zmarł Ch. Baudelaire<br>K. Marks *Kapital*, t. I (t. II 1885, t. III 1894)<br>W Lipsku powstaje Reclams Universal Bibliothek; jako numer 1 tej serii wydawniczej — — *Faust* I Goethego<br>E. Zola *Teresa Raquin*<br>H. Ibsen *Peer Gynt*<br>A. Ostrowski *Dymitr Samozwaniec, Wasyl Szujski*<br>Winda, Edoux (Francja)<br>Maszyna do pisania, Sholes (USA) | Prapremiera *Wielkiej Księżny Gerolsteln* J. Offenbacha w Théâtre des Variétés, podczas paryskiej wystawy światowej<br>Franc. zespół baletowy Adriana Gredelon gościnnie w Oslo<br>F. Sarcey, najwybitniejszy krytyk teatralny epoki, zaczyna współpracę z paryskim „Le Temps" |
| 1868 | Rewolucja w Hiszpanii. — Detronizacja królowej Izabelli<br>Disraeli premierem Wielkiej Brytanii (krótko). — Londyńska Rada Zw. Zawodowych (Trade Union Congress) | Ch. Darwin *O zmienności roślin i zwierząt*<br>E. Haeckel *Dzieje utworzenia przyrody*<br>Ch. Baudelaire *Sztuka romantyczna*<br>A. Daudet *Ten maly*<br>Ch. de Coster *Dyl Sowizdrzal*<br>F. Dostojewski *Idiota*<br>A. Tołstoj *Car Fiodor Joannowicz* | Zmarł G. A. Rossini |
| 1869 | W. Liebknecht, A. Bebel tworzą w Eisenach Socjalistyczną Partię Robotniczą<br>W Petersburgu pierwsza organizacja „narodnicka"<br>Przekształcenie Hiszpanii w monarchię liberalną. Nowa konstytucja gwarantuje m.in. wolność wyznania | E. Hartmann *Philosophie des Unbewussten*<br>G. Flaubert *Szkoła uczuć*<br>A. Sully Prudhomme *Samotność*<br>V. Hugo *Człowiek śmiechu*<br>A. Daudet *Listy z mojego młyna*<br>A. Suchowo-Kobylin *Małżeństwo Kreczyńskiego, Sprawa, Śmierć Tarielkina* (tryptyk dramat.) | Zmarł H. Berlioz |
| 1870 | Wojna franc.-pruska. Klęska Francji pod Sedanem. — Rewolucja w Paryżu i proklamowanie III Republiki<br>Rzym wcielony do zjednoczonych Włoch<br>Koniec władzy świeckiej papieża<br>W Hiszpanii król Amadeusz I | Zmarli: Ch. Dickens, A. Dumas-ojciec, J. Goncourt, P. Merimée<br>J. Ruskin *Listy o sztuce*<br>H. Spencer *Zasady psychologii*<br>H. Taine *O inteligencji*<br>A. Tołstoj *Car Borys Fiodorowicz*<br>J. Verne *20000 mil podmorskiej żeglugi*<br>Początek badawczych prac wykopaliskowych H. Schliemanna na miejscu dawnej Troi | Prapremiera *Coppelii* L. Delibesa w Paryżu arcydziełem francuskiego kunsztu baletowego<br>Czasowe zniesienie cenzury teatralnej we Francji |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i bałtyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| W Wiedniu F. Dingelstedt dyrektorem Hofoper. — H. Laube rezygnuje z dyrekcji w Burgtheater | J. H. Chute otwiera *Burzą* Szekspira t. na 2500 miejsc, Bristol | Prapremiera *Śmierci Iwana Groźnego* A. Tolstoja (cz. I trylogii) w T. Aleksandryjskim, Petersburg<br>Prapremiera *Wasyla Szujskiego* A. Ostrowskiego | 1867 |
| Prapremiera *Śpiewaków norymberskich* R. Wagnera, Monachium<br>Zmarła Ch. Birch-Pfeiffer, popularna autorka dramat. i aktorka | Zmarł Ch. Kean<br>W Londynie otwarto Gaiety Theatre, przeznaczony na burleski i operetki<br>Zmarł A. Blanche, twórca komedii szwedzkiej<br>W Sztokholmie otwarty Mindre Teatern; dyrektorem L. Josephson<br>Powstaje teatr łotewski w Rydze | Moskiewski „krąg artystyczny" otrzymuje zezwolenie na wystawianie publiczne spektakli | 1868 |
| Rozporządzenie władz Związku Północnoniemieckiego, wprowadzające do teatru wolną konkurencję<br>H. Laube obejmuje teatr w Lipsku<br>F. Haase pierwszy raz gościnnie w Nowym Jorku<br>W Wiedniu otwarcie nowej Opery (Hofoper) przy Ringu | F. A. Ahlgrensson scenografem w Kopenhadze i Sztokholmie | Debiut M.G. Sawiny w wieku lat 15, Mińsk<br>W Pradze otwarcie t. letniego pod dyrekcją J. N. Mayra<br>W Belgradzie otwarcie Stalego Teatru Narodowego (Stalno Narodno Pozorište) | 1869 |
| W Meiningen ks. Jerzy obejmuje kierownictwo teatru; L. Chronegk reżyserem<br>F. Haase dyrektorem teatru w Lipsku<br>F. Dingelstedt zostaje dyrektorem Burgtheater (po odejściu Halma). — Wiedeńska premiera *Śpiewaków norymberskich* R. Wagnera<br>Początek rozkwitu wiedeńskiej operetki | W londyńskim Drury Lane Theatre premiera (włoska) *Latającego Holendra* R. Wagnera<br>W Amsterdamie założenie Teatralnego Związku Niderlandzkiego (Nederlendsch Toonel Verbond); wydaje on własne pismo<br>Początek teatru narodowego w Estonii | Dzięki zabiegom A. Ostrowskiego powstaje Zgromadzenie Rosyjskich Pisarzy Dramatycznych<br>Otwarcie chorwackiej Opery Narodowej pod dyrekcją Ivana Zaica | 1870 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1871 | Podpisanie traktatu pokojowego między Francją a Prusami; Alzacja i Lotaryngia włączone do Prus<br>Komuna Paryska. — Po jej upadku prezydentem Francji A. Thiers (do 1873)<br>Zjednoczenie Niemiec. — Na tron wstępuje cesarz Wilhelm I. — O. Bismarck pierwszym kanclerzem Rzeszy<br>Na tronie włoskim król Wiktor Emanuel II<br>Stolica Włoch przeniesiona z Florencji do Rzymu | Zmarł F. Grillparzer<br>Ch. Darwin *O pochodzeniu człowieka*<br>E. Renan *Reforma intelektualna i moralna Francji*<br>E. Zola *Rodzina Rougon-Macquartów* (cykl powieściowy — do 1893)<br>A. Ostrowski *Las*<br>W Hiszpanii „Emancipation", uważane za najlepsze pismo Międzynarodówki | Przywrócenie cenzury teatralnej we Francji<br>Prapremiera *Aidy* w Kairze na uroczystości otwarcia Kanalu Sueskiego |
| 1872 | Początek zainicjowanej przez O. Bismarcka walki z polskością („Kulturkampf")<br>Zjazd 3 cesarzy: Rosji, Austrii i Prus w Berlinie | F. Nietzsche *Narodziny tragedii*<br>G. Brandes *Główne prądy literatury XIX stulecia*<br>I. Turgieniew *Miesiąc na wsi*<br>J. Verne *W 80 dni dookoła świata* | J. Offenbach obejmuje dyrekcję Théâtre de la Gaité, Paryż<br>Sarah Bernhardt (debiut 1862) zaangażowana do Comédie Française (do 1880). — Równocześnie z nią Mounet-Sully<br>E. Duse debiutuje (w wieku lat 14) jako Szekspirowska Julia, Werona |
| 1873 | Początek światowego kryzysu<br>Hiszpania ogłoszona republiką. — P. Margall pierwszym prezydentem<br>We Francji upadek Thiersa — prezydentem wybrany Mac Mahon (do 1879) | W. Wundt *Zasady psychologii fizjologicznej*<br>A. Rimbaud *Sezon w piekle*<br>J. S. Mill *Autobiografia*<br>A. Ostrowski *Komik XVIII stulecia* i *Śnieżynka*<br>L. Tolstoj *Anna Karenina* (do 1877)<br>Firma Remington i syn uruchamia produkcję maszyn do pisania | José Echegeray emigruje do Francji i wysyła stamtąd do Hiszpanii swój pierwszy dramat |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i bałtyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| Pierwszy kongres aktorów niemieckich, Weimar. — Założenie Związku Artystów Scen Niemieckich (Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen) | H. Irving zaangażowany w londyńskim Lyceum-Theatre<br>E. Witt rozpoczyna odnowę holenderskiego baletu | Prapremiera *Lasu* A. Ostrowskiego w moskiewskim T. Małym. — M. Jermołowa zaangażowana do tego teatru, bezpośrednio po ukończeniu szkoły dramat. | 1871 |
| Położenie kamienia węgielnego pod Bayreuther Festspielhaus; R. Wagner osiada w Bayreuth<br>Prapremiera *Bruderzwist in Habsburg* F. Grillparzera, Wiedeń<br>H. Laube obejmuje Stadttheater w Wiedniu | Zmarł Alexis Kivi<br>K. Bergbom zakłada w Pori pierwszy stały Teatr Fiński (Suomalainen Teatteri), którym kieruje aż do śmierci (1906) | Zmarł Prov Sadovskij, wybitny aktor rosyjski<br>A. Fiedotow organizuje własną trupę aktorską w czasie Politechnicznej Wystawy w Moskwie | 1872 |
| Premiera *Żydówki z Toledo* F. Grillparzera na otwarcie wystawy światowej w Wiedniu<br>E. Szigligeti obejmuje T. Narodowy w Budapeszcie (do 1878)<br>Ödön Mihalovich zakłada w Budapeszcie Tow. Wagnerowskie | Zmarł W. Ch. Macready, aktor angielski, wybitny odtwórca ról Szekspirowskich | W Pradze założona, staraniem B. Smetany, szkoła operowa; adepci t. dramatycznego nie mają podobnej uczelni | 1873 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1874 | We Francji nowa konstytucja (będzie obowiązywać do 1940). — Wzrost wpływów francuskich w Indochinach<br>Powrót monarchii w Hiszpanii — na tronie król Alfons XII (do 1885)<br>W Anglii powtórnie premierem Disraeli (do 1880)<br>W Rosji wprowadzenie powszechnego obowiązku służby wojskowej<br>Powstaje Socjaldemokratyczna Partia Austrii | Th. Gautier *Historia romantyzmu*<br>G. Flaubert *Kuszenie św. Antoniego*<br>P. Verlaine *Romance bez słów*<br>Th. Hardy *Z dala od zgiełku* | |
| 1875 | Zjazd marksistów i socjalistów w Gotha. — Powstanie Socjalistycznej Partii Robotniczej Niemiec<br>W. Brytania zyskuje decydujący wpływ na Kanał Sueski dzięki odkupieniu akcji od wicekróla Egiptu | Zmarł Ch. Andersen<br>H. Taine *Les origines de la France contemporaine* (11 tomów do 1893)<br>H. G. Lewes *On Actors and the Art of Acting*<br>S. Prudhomme *Próżne czułości*<br>Juan Valera *Pepita Jimenez*<br>A. Ostrowski *Wilki i owce* | Zmarł F. Lemaitre<br>W Paryżu uroczysta inauguracja nowego gmachu opery, wzniesionego wg projektu Ch. Garniera. — Prapremiera *Carmen* G. Bizeta w reżyserii Du Locle'a<br>G. Rejáne debiutuje w paryskim Théâtre Vaudeville<br>E. Mario, jeden z pierwszych reżyserów hiszpańskich, obejmuje Teatro de la Comedia |
| 1876 | Powstanie bułgarskie przeciw Turcji<br>W Rosji ruch na rzecz wyzwolenia Słowian. — Założenie tajnej ogólnorosyjskiej organizacji „narodników" Ziemla i Wola | Zmarła George Sand<br>H. Spencer *Zasady socjologii* (do 1895)<br>E. Renan *Dialogi filozoficzne*<br>G. Mallarmé *Popołudnie fauna*<br>M. Twain *Przygody Tomka Sawyera*<br>Telefon, Bell (USA)<br>Odkrycia R. Kocha w dziedzinie bakteriologii (do 1883) | |
| 1877 | Wybuch wojny rosyjsko-tureckiej<br>Królowa Wiktoria zostaje cesarzową Indii | We Francji pierwsza gazeta marksistowska „L'Egalité"<br>E. Goncourt *Kurtyzana Eliza*<br>E. Zola *W matni*<br>H. James *Amerykanin*<br>Mikrofon, Hughes (USA) | V. Sardou członkiem Akademii Francuskiej<br>W Turynie pierwsza we Włoszech subwencjonowana scena miejska |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i bałtyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| Zespół z Meiningen rozpoczyna tournée po 38 krajach Europy i Ameryki; w Berlinie gra *Juliusza Cezara* W. Szekspira<br>Prapremiera *Zemsty nietoperza* J. Straussa w Wiedniu<br>Otwarcie Ringtheater (początkowa nazwa Komische Oper) w Wiedniu; pierwszym dyrektorem A. Swoboda<br>Sukces *Arrii i Messaliny* A. Wilbrandta w Burgtheater; dekoracje i kostiumy wg projektu Makarta | Premiera *Lohengrina* w Sztokholmie; początek kultu Wagnera w Szwecji<br>W sztokholmskiej operze *Den bergtagna*, historyczny utwór operowy, oparty na pieśniach ludowych<br>W Amsterdamie ponowne otwarcie Stadsschouwburg | Prapremiera opery M. Musorgskiego *Borys Godunow* w Petersburgu<br>B. Smetana, z powodu postępującej głuchoty, odchodzi ze stanowiska dyrektora muzycznego teatru w Pradze | 1874 |
| W Burgtheater Szekspirowski cykl przygotowany przez F. Dingelstedta<br>F. Jauner obejmuje dyrekcję Hofoper. — Wiedeńska premiera *Carmen*<br>Budapeszteński Népszinház (T. Popularny) poświęca się kultywowaniu sztuk narodowych | E. Stjernström zakłada teatr, nazwany później Svenska Teatern, Sztokholm | Zmarł A. Tolstoj<br>Prapremiera sztuki A. Ostrowskiego *Wilki i owce*<br>Chorwacka premiera *Wolnego strzelca* K. M. Webera | 1875 |
| Pierwsza premiera H. Ibsena w Berlinie: *Pretendenci do tronu* w wykonaniu zespołu z Meiningen<br>Otwarcie Bayreuther Festspielhaus (projekt G. Sempera), t. muzycznego, który stanie się miejscem kultu Wagnera. — Tu właśnie pierwsza pełna inscenizacja tetralogii *Pierścień Nibelunga*<br>W Wiedniu jubileusz stulecia Burgtheater | Prapremiera *Peer Gynta* H. Ibsena w reż. W. Krogha, Christiania (Oslo) | W Rosji zakaz wystawienia *Sprawy* A. Suchowo-Kobylina<br>Zmarł N. Ch. Rybakow, „głowa" aktorskiego rodu Rybakowych | 1876 |
| W Berlinie na 4 scenach *Podpory społeczeństwa* H. Ibsena. — | Ponownie otwarty w Londynie Her Majesty's Theatre podejmuje zadanie kultywowania nowoczesnej opery<br>Prapremiera *Podpór społeczeństwa* H. Ibsena w Odense (Dania) | Prapremiera *Jeziora łabędziego* P. Czajkowskiego, Moskwa; balet ponosi klęskę | 1877 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1878 | Kongres berliński kładzie ostatecznie kres wojnie rosyjsko-tureckiej<br>Zbliżenie Cesarstwa Niemieckiego z Monarchią Austro-Węgierską; pogłębienie się antagonizmu między tymi państwami a Rosją<br>Uznanie niepodległości Bułgarii, Serbii, Czarnogóry i Rumunii<br>Zmarł król włoski Wiktor Emanuel II; jego następcą Humbert I | Zmarł N. Niekrasow<br>E. Labiche *Théâtre Complet* (do 1879)<br>Bracia Hart zaczynają wydawać „Deutsche Monatsblätter"<br>F. Dingelstedt *Sämtliche Werke*<br>F. Nietzsche *Ludzkie, arcyludzkie*<br>H. James *Daisy Miller*<br>A. Ostrowski *Ostatnia ofiara*<br>Płyta fotograficzna, Eastman (USA) | Mounet-Sully zaangażowany do T. Odéon w Paryżu |
| 1879 | Sojusz Niemiec i Austro-Węgier<br>J. Grévy prezydentem Francji (do 1887)<br>Dążenia rewolucyjne w Rosji doprowadzają do powstania organizacji Wola Ludu (Narodnaja Wola)<br>W Hiszpanii założenie Socjalistycznej Partii Robotniczej<br>Organizacja handlowa National Africa Company, służąca także celom kolonizacyjnym | Zmarł Ch. de Coster, autor *Dyla Sowizdrzała*<br>Bracia Hart zaczynają wydawać *Niemiecki Kalendarz Literatury*<br>H. Ibsen *Nora*<br>F. Dostojewski *Bracia Karamazow*<br>Juan Valera *Daña Luz*<br>Żarówka, Edison (USA) | A. Ristori w Sztokholmie |
| 1880 | W Rosji jubileusz 25-lecia rządów cara Aleksandra II<br>Disraeli podaje się do dymisji; premierem Anglii zostaje W.E. Gladstone | Zmarł G. Flaubert<br>A. Taine *Filozofia sztuki*<br>E. Zola *Nana*<br>G. Maupassant *Baryłeczka*<br>C. Collodi *Pinakia*<br>L. Wallace *Ben Hur*<br>Pierwszy tramwaj elektryczny, Siemens (Berlin) | Zmarł J. Offenbach |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i bałtyckię, Holandia | Rosja i inne kraje slowiańskie | |
| Zmarł K. Gutzkow<br>Zmarł E. Szigligeti<br>Premiera *Podpór społeczeństwa* H. Ibseoa w berlińskim Stadttheater | Zmarł S. Phelps, znakomity angielski aktor, reżyser, działacz teatralny<br>H. Irviog obejmuje dyrekcję Lyceum-Theatre w Londynie; jego stałą partnerką jest Ellen Terry | Sukces prapremiery opery P. Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin*, Moskwa. — Prapremiera *Panny bez posagu* A. Ostrowskiego w T. Malym | 1878 |
| Premiera *Nory* H. Ibsena w Hamburgu<br>Josephioe Wessely otrzymuje 10-letoie engagement do Burgtheater<br>Dyrekcję T. Narodowego w Budapeszcie obejmuje E. Paulay (do 1894) | W Stratford-on-Avon powstaje teatr kultywujący twórczość Szekspira<br>Kreacje Ellen Terry i Henry Irvinga w *Kupcu weneckim* Szekspira, londyński Lyceum-Theatre<br>Reorganizacja teatru norweskiego w Christianii (Oslo) pod dyrekcją H. Schrödera<br>Prapremiera *Nory* H. Ibsena w Kopenhadze | | 1879 |
| Zespół z Meiningeo gościnnie w Amsterdamie<br>Otwarcie Opery we Frankfurcie n. Meoem | | | 1880 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1881 | Francuzi opanowują Tunis<br>Zamach na Aleksandra II; tron obejmuje Aleksander III (do 1894), wprowadzając kurs skrajnie reakcyjny<br>Rumunia ogłasza się królestwem; na tronie Karol I | Zmarł F. Dostojewski<br>E. Zola *Le naturalisme au théâtre*<br>A. France *Zbrodnia Sylwestra Bonnard*<br>P. Verlaine *Księga mądrości*<br>Ukazuje się 30 tomików repertuaru Hoftheater w Wiedniu | Prapremiera *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha w paryskiej Opéra Comique<br>Pierwszy paryski kabaret — Chat noir — założony przez R. Salisa<br>W Rzymie założono teatr Dramatica Nazionale |
| 1882 | Trójprzymierze łączy Niemcy, Austro-Węgry i Włochy | F. Nietzsche *Wiedza radosna*<br>K. Sardou *Fedora*<br>H. Becque *Kruki*<br>H. Ibsen *Wróg ludu*<br>G. Uspienski *Władza ziemi*<br>Odkrycie chromozomów, Strassburger i Flemming (Niemcy) | Zmarł P. Giacometti |
| 1883 | Zmarł Karol Marks<br>Język fiński równouprawniony (jako urzędowy) ze szwedzkim<br>Bismarck wprowadza w Niemczech ubezpieczenia socjalne | F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra*<br>P. Bourget *Eseje z psychologii współczesnej*<br>G. Maupassant *Historia jednego życia*<br>A. Strindberg *Dikter* (poezje)<br>Skroplenie tlenu i azotu, Wróblewski, Olszewski (Polska) | Zmarł L. Belloti Bon, wybitny aktor i autor, reformator teatru włoskiego<br>Sara Bernhardt gościnnie w Sztokholmie<br>Wprowadzenie oświetlenia elektrycznego w La Scali, Mediolan |
| 1884 | Kongres Berliński (do 1885) — podział kolonialny terytorium Afryki między państwa europejskie<br>Ogłoszenie protektoratu franc. nad Wietnamem<br>Zjazd 3 cesarzy w Skierniewicach (Wilhelm I, Franciszek Józef, Aleksander III) | Becq de Fouquières *Traité de mise-en-scène*<br>A. Tennyson *Becket*<br>M. Twain *Przygody Hucka*<br>H. Ibsen *Dzika kaczka*<br>A. Czechow *Bajki Melpomeny* | We Francji zarządzenie zaostrzające cenzurę teatralną<br>Zmarła M. Taglioni, najznakomitsza balerina romantyczna<br>Pedro Gailhard dyrektorem Opery w Paryżu (do 1907) |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i bałtyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| Zmarł F. Dingelstedt<br>J. Kainz zaangażowany do teatru w Monachium<br>W Wiedniu pożar Ringtheater. — A. Wilbrandt zostaje dyrektorem Burgtheater (do 1888)<br>Zespół z Meiningen gośc. w Londynie | Prapremiera *Mistrza Olofa* A. Strindberga, Sztokholm<br>D'Oyly Carte zakłada Savoy Theatre w Londynie (od razu oświetlenie elektryczne). — Na tej scenie cykl angielskich operetek i burlesek | Zmarł M. Musorgski<br>Pierwszy dramat A. Czechowa, *Płatonow*, odrzucony przez moskiewski T. Maly<br>Prapremiera *Talentów i wielbicieli* A. Ostrowskiego, Moskwa. — Sztuką tą wystawił autor pomnik rosyjskim aktorom swoich czasów<br>Otwarcie T. Narodowego w Pradze (wkrótce zniszczy go pożar) prapremierą *Libuszy* | 1881 |
| Prapremiera *Parsivala* R. Wagnera w Bayreuther Festspielhaus<br>W Wiedniu A. Wilbrandt otwiera cykl swych inscenizacji antycznych *Elektrą* Sofoklesa. — Prapremiera *Studenta żebraka* | W Drury Lane Theatre inscenizacja tetralogii *Pierścień Nibelunga*; początek wielkiej sławy R. Wagnera w Anglii<br>Założenie Wagner-Vareeniging w Amsterdamie<br>Prapremiera *Uplorów* H. Ibsena, norweska trupa wędrowna w Chicago | | 1882 |
| Zmarł R. Wagner; jego żona, Cosima, obejmuje Bayreuther Festspiele (do 1908)<br>A. L'Arronge zakłada Deutsches Theater w Berlinie<br>Sukces G. Kainza w roli Don Juana, Berlin<br>A. Wilbrandt wystawia w Burgtheater *Fausta* J. W. Goethego bez skreśleń (przedstawienie trwa 3 wieczory)<br>E. Paulay inscenizuje *Tragedię człowieka* I. Madacha w swoim oprac., Budapeszt | J. Svendsen (Norweg) dyrygentem Opery w Kopenhadze | Zmarł I. Turgieniew<br>Założenie teatru rosyjskiego w Rydze<br>Z inicjatywy M. G. Sawiny powstaje Towarzystwo pomocy ludziom teatru (dziś działa jako WTO)<br>W Pradze otwarcie T. Narodowego, odbudowanego po pożarze; dyrektorem czeski pisarz F. A. Šubert | 1883 |
| Zmarł H. Laube<br>Zespół z Meiningen w Rosji<br>A. Wilbrandt daje nową inscenizację trylogii F. Schillera — *Wallenstein*<br>Opera w Budapeszcie otrzymuje nowy, wspaniały gmach | W Londynie wzniesiony gmach (odbudowany po pożarze) Empire Theatre na 1500 miejsc oraz Criterion Theatre — z oświetleniem elektrycznym | Zmarł B. Smetana<br>Rok licznych wybitnych kreacji Marii Pospišil na scenie t. w Pradze, m.in. grała wtedy — jako pierwsza aktorka czeska — Marion Delorme (w dram. V. Hugo) i Zuzannę (w *Weselu Figara* Beaumarchais)<br>Prapremiera *Mazepy* P. Czajkowskiego w moskiewskim Teatrze Wielkim | 1884 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1885 | Kryzys bułgarski<br>Zmarł król Alfons XII; tron hiszpański obejmuje Maria Krystyna | G. Maupassant *Piękny pan* (*Bel ami*)<br>E. Zola *Germinal*<br>H. Becque *Paryżanka* | Zmarł V. Hugo<br>J. Claretie dyrektorem Comédie Française<br>Prapremiera *Teodory* V. Sardou ugruntowuje we Francji gatunek realistycznych sztuk historycznych<br>Premiera *Carmen* G. Bizeta w paryskiej Opéra Comique |
| 1886 | Traktat serbo-bułgarski<br>Francja opanowuje stopniowo Afrykę Środkową | K. Bleibtreu *Rewolucja w literaturze*<br>F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*<br>P. Loti *Rybak islandzki*<br>H. Sudermann *Pani troska*<br>E. Amicis *Serce* | Prapremiera sztuki J. Echegeraya y Eizaguirre *El gran Galeotto*, Hiszpania<br>Prapremiera *Francillon* A. Dumasa-syna, Paryż |
| 1887 | Traktat asekuracyjny Prus z Rosją<br>Prezydentem Francji zostaje M. Fr. Carnot (do 1894)<br>Królowa Wiktoria obchodzi złoty jubileusz<br>W Londynie pierwsza konferencja kolonialna | S. Mallarmé *Poezje wszystkie*<br>A. Strindberg *Ojciec*<br>L. Tołstoj *Potęga ciemnoty*<br>Odkrycie fal radioelektrycznych, Hertz (Niemcy)<br>Karburator, Daimler (Niemcy)<br>Wynalezienie linotypu | A. Antoine otwiera Théâtre Libre w Paryżu<br>Pożar paryskiej Opéra Comique<br>Sukces *Toski* A. Sardou z Sarą Bernhardt w roli tytułowej |
| 1888 | Zmarł cesarz Wilhelm I. — Panowanie obejmuje Fryderyk III, po jego rychłej śmierci — Wilhelm II | F. Nietzsche *Der Fall Wagner*<br>P. Verlaine *Amour*<br>O. Wilde *Szczęśliwy książę*<br>A. W. Pinero *The Sweet Lavender*<br>Th. Fontane *Rozdroża, bezdroża*<br>A. Czechow *Step*<br>Ekspedycja Nansena na Grenlandię | Zmarł E. Labiche<br>Prapremiera *Potęgi ciemnoty* L. Tołstoja w Théâtre Libre, Paryż<br>W Paryżu powstaje Teatr Szkolny (Théâtre d'Application)<br>G. Giacosa toruje drogę naturalizmowi na scenie dramatem *Smutne miłości* |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i baltyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| Prapremiera *Barona cygańskiego* J. Straussa, Wiedeń | Prapremiera operetki *Mikado* Sulivana w londyńskim Savoy-Theatre<br>Prapremiera *Branda* H. Ibsena, Sztokholm<br>Prapremiera *Dzikiej kaczki* H. Ibsena, Bergen (Norwegia) | | 1885 |
| Na licznych scenach niemieckich *El gran Galeotto* w tłum. Fuldy<br>A. Berger kierownikiem artyst. Burgtheater<br>Premiera *Upiorów* H. Ibsena, Augsburg | F. Benson obejmuje kierownictwo szekspirowskich festiwali w Stratford-on-Avon (do 1919)<br>Otwarcie Vasa-Teatern w Sztokholmie | Zmarł A. Ostrowski | 1886 |
| Cztery premiery Ibsenowskie w Berlinie: *Upiory*, *Rosmersholm*, *Dzika kaczka*, *Wróg ludu*<br>A. Wilbrandt zrzeka się dyrekcji Burgtheater: p.o. dyrektora zostaje Sonnenthal | Prapremiera *Ojca* A. Strindberga w T. Casino, Kopenhaga<br>Prapremiera *Rosmersholmu* H. Ibsena, Bergen (Norwegia) | Negatywnie przyjęta premiera *Iwanowa*, pierwszej wystawionej sztuki A. Czechowa, Moskwa | 1887 |
| Otwarcie Lessing-Theater w Berlinie<br>Premiera *Dzikiej kaczki* H. Ibsena w Monachium<br>Burgtheater przeniesiony do nowego gmachu przy Ringstrasse. — Dyrekcję obejmuje A. Förster (do 1889)<br>G. Mahler dyrektorem Opery w Budapeszcie (do 1891) | Nowy teatr w Sztokholmie otrzymuje nazwę Svenska Teatern. — T. Królewski rozdzielony na T. Dramatyczny i T. Operowy | W Moskwie powstaje Towarzystwo Sztuka i Literatura (K. Stanisławski, A. Fiedotow, F. Komissarżewski, F. Sołogub)<br>Sukces *Jeziora łabędziego* (II akt) P. Czajkowskiego w Pradze | 1888 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1889 | Utworzenie II Międzynarodówki<br>W Niemczech ustawy o niedzielnym wypoczynku i zatrudnieniu dzieci do lat 13<br>W Anglii założenie niezależnej organizacji robotniczej, nazwanej później Labour Party | F. Nietzsche *Zmierzch bogów*<br>A. France *Thaïs*<br>Debiut literacki M. Maeterlincka *Les serres chaudes*<br>G. Hauptmann *Przed wschodem słońca*<br>B. von Suttner *Precz z orężem*<br>L. Tołstoj *Plody edukacji*<br>Wzniesienie wieży Eiffla z okazji Wystawy Powszechnej w Paryżu | Zmarł E. Augier<br>Zmarł P. Ferrari<br>Występ gościnny paryskiego Théâtre Libre w Londynie<br>We Włoszech nowy dekret dotyczący uprawnień cenzorów |
| 1890 | O. Bismarck podaje się do dymisji<br>Początek obchodów pierwszomajowych<br>Rząd szwajcarski wprowadza ubezpieczenia społeczne | O. Brahm zakłada czasopismo „Freie Bühne für modernes Leben"<br>O. Wilde *Portret Doriana Graya*<br>K. Hamsun *Głód*<br>L. Tołstoj *Sonata Kreutzerowska*<br>D. Mereżkowski *Symbole*<br>Pierwszy lot aeroplanem, Ader (Francja) | Zmarł C. C. Branco<br>P. Fort zakłada Théâtre d'Art w Paryżu<br>W Théâtre Libre premiery: *Upiorów* H. Ibsena i *Kurtyzany Elizy* E. Goncourta<br>W Théâtre d'Art prapremiera *Intruza* M. Maeterlincka<br>Prapremiera opery *Cavalleria rusticana* P. Mascagniego, Rzym |
| 1891 | Przymierze francusko-rosyjskie | Zmarł A. Rimbaud<br>Zmarł I. Gonczarow<br>H. Bahr *Die Überwindung des Naturalismus*<br>F. Wedekind *Przebudzenie się wiosny*<br>R. Kipling *Światło, które zgasło*<br>C. Doyle *Przygody Sherlocka Holmesa*<br>S. Lagerlöf *Gösta Berling* | Zmarł O. Feuillet<br>Zmarł L. Delibes<br>Zmarł G. Verdi<br>Wkroczenie R. Wagnera do Opery paryskiej premierą *Lohengrina*<br>Premiera *Dzikiej kaczki* H. Ibsena w Théâtre Libre<br>Prapremiera *Ślepców* M. Maeterlincka w Théâtre d'Art |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i baltyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| O. Brahm i inni zakładają towarzystwo Freie Bühne; przedstawienia m.in. w Lessing-Theater<br>Wizyta zespołu z Meiningen w sztokholmskim Svenska Teatern<br>Prapremiera *Heddy Gabler* H. Ibsena w Hoftheater, Monachium<br>Otwarcie Deutsches Volkstheater w Wiedniu<br>W Burgtheater po śmierci A. Förstera ponownie Sonnenthal jako p.o. dyrektora | Otwarcie w Londynie (nowego) Garrick Theatre; zaangażowani najwybitniejsi aktorzy, m.in. F. Robertson, P. Campbell | Zmarł M. Sałtykow-Szczedrin<br>Sukces sztuki A. Czechowa *Iwanow* w T. Aleksandryjskim Petersburg | 1889 |
| Ostatnie występy Meiningeńczyków za granicą — Moskwa<br>G. Kainz ukarany za zerwanie kontraktu: zamknięty dla niego wstęp na sceny Bühnenverein<br>M. Burckhard dyrektorem Burgtheater (do 1898) | | Prapremiera baletu P. Czajkowskiego *Śpiąca królewna* (choreografia M. Petipa), Petersburg | 1890 |
| G. Mahler dyrektorem muzycznym T. Miejskiego w Hamburgu<br>J. Kainz w berlińskim Ostend-Theater | W Londynie J. T. Grein zakłada Independent Theatre. — Palace Theatre otwarty operą A. Sullivana *Iwanhoe* | Pierwsza inscenizacja K. Stanisławskiego — *Płody edukacji*; uwagę krytyki zwraca W. Komissarżewska<br>Prapremiera *Damy pikowej* P. Czajkowskiego w moskiewskim Teatrze Wielkim | 1891 |

| Data | Wydarzenia polityczne | Piśmiennictwo. Odkrycia i wynalazki | Teatr<br>Francja, Włochy, Hiszpania |
|---|---|---|---|
| 1892 | Konwencja wojskowa francusko-rosyjska<br>W Halberstadt pierwszy ogólnoniemiecki kongres związków zawodowych<br>W Krakowie konferencja panslowiańska | Zmarł A. Tennyson<br>Zmarł E. Renan<br>M. Harden zaczyna wydawać czasopismo „Zukunft"<br>G. Hauptmann *Tkacze*<br>M. Maeterlinck *Intruz* oraz *Peleas i Melisanda*<br>D. Grigorowicz *Wspomnienia literackie*<br>M. Gorki *Makar Czudra*<br>Motor Diesla | Zmarł J. Perrot<br>Loie Fuller po raz pierwszy w Folies Bergères<br>Prapremiera *Pajaców* R. Leoncavalla, dyrygowana przez Toscaniniego i z udziałem P. Carusa |
| 1893 | Car ratyfikuje konwencję wojskową francusko-rosyjską<br>Francja obejmuje protektorat nad Laosem | Zmarł G. Maupassant<br>Zmarł H. Taine<br>H. Spencer *Zasady etyki*<br>Muther *Historia malarstwa*<br>A. France *Gospoda pod Królową Gęsią Nóżką*<br>G. Hauptmann *Futro bobrowe* Debiut literacki A. Schnitzlera *Anatol*<br>Pierwszy projektor filmowy, Marey<br>H. Ford buduje swój pierwszy samochód | Zmarł Ch. Gounod<br>Zmarł Zorilla y Moral, autor *Don Juana Tenorio*<br>Lugné-Poë otwiera Théâtre de l'Oeuvre (przekształcony z T. d'Art) w Paryżu, premierą *Rosmersholmu* H. Ibsena. — Prapremiera *Peleasa i Melisandy* M. Maeterlincka<br>W trzy miesiące po prapremierze berlińskiej *Tkacze* G. Hauptmanna w Théâtre Libre<br>Prapremiera *Madame Sans Gêne* V. Sardou w paryskim T. Vaudeville |
| 1894 | Po śmierci Aleksandra III obejmuje tron rosyjski Mikołaj II, ostatni car<br>Przymierze ekonomiczne rosyjsko-niemieckie<br>Początek afery Dreyfussa | B. Croce *Krytyka literacka*<br>E. Zola *Trzy miasta. Rzym. Lourdes. Paryż* (do 1898)<br>G. B. Shaw *Profesja Pani Warren*<br>R. Kipling *Księga dżungli* | Théâtre Libre gośc. w Belgii, Holandii, Niemczech i Włoszech<br>W Théâtre Vaudeville premiera *Nory* H. Ibsena z Réjane<br>W Théâtre de l'Oeuvre premiery: *Panad siły* B. Björnsona, *Budowniczy Solness* H. Ibsena; prapremiera *Wnętrza* M. Maeterlincka<br>W Comédie Française prapremiera *Romantycznych* E. Rostanda |

| Teatr | | | Data |
|---|---|---|---|
| Niemcy, Austria, Węgry | Anglia, kraje skandynawskie i baltyckie, Holandia | Rosja i inne kraje słowiańskie | |
| B. Wille występuje z Freie Bühne i zakłada Neue Freie Bühne. — Jego następcą we Freie Bühne — F. Mehring<br>*Kolega Crompton* G. Hauptmanna w berlińskim Deutsches Theater i wiedeńskim Burgtheater<br>J. Kainz znów w Deutsches Theater<br>Międzynarodowa wystawa teatralna w Wiedniu | W Londynie (Haymarket Theatre) prapremiera *Budowniczego Solnesso* H. Ibsena<br>Premiera *Wochlorzo lodv Windermere* O. Wilde'a w londyńskim St. James Theatre<br>Debiut dramatopisarski G. B. Shawa: prapremiera *Szczyglego zaulka* w Royalty Theatre, Londyn | Prapremiera baletu P. Czajkowskiego *Dziodek do orzechów*, Petersburg<br>Otwarcie słoweńskiego Teatru Narodowego<br>Powstanie pierwszej stałej trupy teatralnej w Sofii | 1892 |
| Prapremiera *Tkaczy* G. Hauptmanna, Berlin, Freie Bühne<br>M. Reinhardt zaangażowany do Volkstheater Rudolfsheim, Wiedeń. — W sez. 1893/94 w T. Miejskim w Salzburgu | W. Poel wystawia w londyńskim Royalty Theatre *Miorko zo miarkę* na zrekonstruowanej scenie szekspirowskiej<br>Prapremiera *Kobiety bez znoczenia* O. Wilde'a w londyńskim Haymarket Theatre<br>Założenie Nederlandsche Toonelvereenigung (Niderlandzkiego Związku Teatralnego) | Zmarł P. Czajkowski<br>W. Komissarżewska, wielka aktorka rosyjska przełomu wieków, zaangażowana do teatru w Nowoczerkasku | 1893 |
| O. Brahm obejmuje dyrekcję Deutsches Theater w Berlinie; otwiera sezon premierą *Intrygi i miłości* F. Schillera<br>M. Reinhardt zaangażowany w Deutsches Theater (do 1902)<br>Premiera *Podpór społeczeństwo* H. Ibsena w Burgtheater, Wiedeń<br>F. Mitterwurzer zaangażowany w Burgtheater | Prapremiera *Małego Eyolfo* H. Ibsena, Londyn<br>Prapremiera *Bohoterów* oraz *Profesji pani Warren* G. B. Shawa, Londyn | W. Komissarżewska zaangażowana do zespołu K. Niezłobina w Wilnie | 1894 |

# Résumé

*przełożył Hubert Krzyżanowski*

## Introduction

Au théâtre européen, par excellence bourgeois, de la seconde moitié du XIXe siècle, s'affirment progressivement différentes formes de réalisme. Favorisé par la conception du „quatrième mur", un jeu dramatique réaliste s'ébauche. Le terme de „réalisme bourgeois" est ambivalent: il signifie autre chose suivant qu'il s'incarne dans l'„école" de Cracovie de Stanisław Koźmian, dans la troupe de Meiningen ou dans les auteurs dramatiques scandinaves penchant vers le naturalisme. L'art réaliste des acteurs étrangers s'étant produits à Varsovie entre 1877 et 1886, revit dans les notes manuscrites de l'acteur Michał Chomiński, et leur culture et le niveau intellectuel — dans les écrits du „Sarcey polonais" — Władysław Bogusławski qui estimait que la désaffection dont faisaient preuve nombre d'acteurs polonais pour les nouveaux courants dans l'art, les rendait quelquefois inaptes à juger en toute objectivité leurs collègues étrangers.

La quiétude bourgeoise de l'Europe, menacée déjà par le „spectre" du socialisme se faisait préserver par plus d'un moyen dont notamment l'intervention de la censure dans les affaires du théâtre. A ce propos, le verdict des censeurs français des années 1851 et 1853, à l'encontre de *La Dame aux Camélias* et de *Diane de Lys* a été invoqué, qui donne la mesure du climat dans lequel fonctionnait le théâtre de l'époque. Il ne faut pas le perdre de vue, en suivant le destin de la scène de l'époque dans une Pologne partagée entre les trois puissances limitrophes, où le théâtre était l'un des facteurs d'unité nationale.

# DANS LE ROYAUME DE POLOGNE

## Les théâtres de Varsovie de 1865 à 1890

### La vie culturelle à Varsovie

L'insurrection de 1863 et sa défaite ont pesé lourd sur la vie de la société polo-
 naise, en entraînant une dégradation de la situation matérielle et une intensification

de l'oppression politique. Les années les plus difficiles correspondaient à l'administration du gouverneur général Hourko (1883 - 1894).

Banni de l'école et de l'administration, où c'est le russe qui fut imposé, le polonais ne fut autorisé qu'à l'église et au théâtre; il demeura encore l'apanage de la littérature polonaise. Toutefois, un Comité de Censure constitué en 1869, limitait les publications polonaises. La même année vit la fermeture de l'Université de Varsovie. Les réunions littéraires ne pouvaient se tenir que chez des particuliers.

Le quotidien le plus lu était à l'époque le „Kurier Warszawski". Parmi les autres, il convient de nommer „Bluszcz", „Gazeta Muzyczna i Teatralna", „Kłosy", „Tygodnik Ilustrowany", „Kurier Codzienny", „Gazeta Warszawska", de même que „Niwa" (ayant parmi ses collaborateurs Henryk Sienkiewicz) et „Przegląd Tygodniowy", organes des positivistes. L'activité théâtrale, musicale et artistique trouvait son reflet dans „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" (ci-devant „Echo Muzyczne i Teatralne" paraissant depuis 1883) dirigé par Aleksander Rajchman, critique théâtral. Les nouveaux courants dans l'art étaient propagés par „Wędrowiec" (1884 - 1887). Les revues de gauche, hostiles au pouvoir des tsars, étaient éditées illégalement („Proletariat").

## Littérature dramatique polonaise à l'époque du positivisme

En dépit de certaines analogies avec la littérature dramatique française (peinture du milieu bourgeois, mots d'ordre positivistes, structure des pièces), les pièces d'auteurs polonais reflétaient une réalité différente; autrement qu'en France du temps de Louis-Philippe ou du Second Empire; en Pologne „l'intelligentsia" citadine se recrutait dans une noblesse terrienne ruinée, venue s'établir dans la ville. Le problème de s'enrichir „par voie honnête" n'en devint pas moins, chez nous également, l'un des grands thèmes dramatiques, et l'„homme social" — le personnage central du drame bourgeois qui tend à devenir pièce à thèse. Les pièces de Ponsard, de Scribe, d'Augier, de Dumas-fils, de Sardou et de Feuillet sont traduites en polonais et jouées au théâtre.

Les premières pièces polonaises à thème social ont pour auteurs Jan Chęciński, Wacław Szymanowski, Adam Bełcikowski. Plus au fond des problèmes de la vie de l'époque vont les pièces de Józef Narzymski qui considère le théâtre comme la forme „la plus démocratique de l'art", et l'auteur dramatique comme penseur, moraliste, propagandiste. Bien que se situant dans le sillage d'un Augier, *l'Epidémie* (*Epidemia*) de Narzymski est une oeuvre originale, représentant le milieu bourgeois de Cracovie. Ce même milieu se retrouve dans les comédies de Michał Bałucki qui, de nos jours encore, amusent le public. Les plus populaires sont *Les Beaux mariages* (*Grube ryby*) (1881), *La Maison ouverte* (*Dom otwarty*) (1883), *Le Club des célibataires* (*Klub kawalerów*) (1890).

Le milieu de la noblesse terrienne de Galicie est celui que présente dans ses comédies Józef Bliziński. Ses meilleures pièces sont *Le Vieux garçon* (*Marcowy kawaler*) (1873), *Messire Damase* (*Pan Damazy*) (1877) et *Les Epaves* (*Rozbitki*) (1881). Pour ce qui est du drame positiviste bourgeois de Varsovie, il a pour

auteurs Edward Lubowski, Zygmunt Sarnecki et Kazimierz Zalewski. Leurs drames sont des pièces „à tendance", présentant la vie de la haute société varsovienne; ils se rapprochent le plus, par leur structure, des pièces françaises de l'époque. Le libéralisme varsovien s'exprime dans les premières oeuvres d'Aleksander Świętochowski, l'un des pionniers du positivisme en Pologne. Il arrive aussi à des poètes et à des romanciers d'écrire des pièces de théâtre (Asnyk, Sienkiewicz). Quant au plus grand auteur dramatique de l'époque précédente, Aleksander Fredro (mort en 1876) il continue toujours d'écrire des comédies, de même que son fils, Jan Aleksander Fredro, auteur de 20 comédies frisant la farce. Et le drame à sujet populairc trouve son auteur en la personne de Władysław Ludwik Anczyc. Les théâtres jouent également les oeuvres de nombre d'autres auteurs mineurs.

## Les théâtres gouvernementaux de Varsovie

### *1. Situation du théâtre après l'insurrection de 1863. Institutions et structures*

A l'issue de l'insurrection de 1863, la vie théâtrale de Varsovie plongea dans une stagnation. L'activité du Comité pour la réorganisation des Théâtres de Varsovie, constitué en 1865, était presque nulle. L'année 1868 marqua l'avènement à la présidence des Théâtres de Varsovie pour la première fois d'un Russe, Serguieï Moukhanov, ancien préfet de police de Varsovie. La même année vit la fermeture de l'Ecole Dramatique.

Le théâtre dans le Royaume de Pologne était placé sous l'autorité du gouvcrneur général, à l'époque du comte Wilhelm Berg, mais les moyens financiers affectés à l'activité théâtrale relevaient de la décision du pouvoir central de Saint-Pétersbourg. Le président des Théâtres de Varsovie, nommé par le gouverneur général, exerçait son autorité sur la troupe théâtrale avec laquelle il signait les contrats. L'ambitieux Moukhanov veillait au niveau artistique de l'institution dont il s'était vu confier la présidence. Son épouse, une Polonaise, Maria Kalergis, y était pour beaucoup. Moukhanov obtint des subvcntions auprès des autorités centrales, pour les théâtres gouvernementaux, de même que l'autorisation pour les spectacles en polonais; il veillait au niveau artistique des théâtres et au répertoire des pièces. Il confia la dircction des théâtres après la destitution dc Florian Gwozdecki, à un bon organisateur, Mikołaj Bojanowski, et après la mort de celui-ci (1875), à Bogumił Foland, plus tard vice-président. Le comte Berg étant mort en 1874, son successeur au poste de gouverneur général, Pavel Kotzebue, était beaucoup moins soucieux des affaires théâtrales. Le congé qu'il donna au bout dc quclques années à Moukhanov, des remaniements aux postes de metteurs en scènc, la mort de Maria Kalergis, le départ pour les Etats-Unis de la grande comédienne Helena Modrzejewska, autant de faits qui ont concouru à une décadence de l'art dramatique de Varsovie.

Le successeur de Moukhanov au poste de président des théâtres, (1880 - 1882), Vsievolod Vsievolojski, fonctionnaire à la chancellerie du gouverneur général Kotzebue, autorisa la fondation d'une nouvelle scène d'opérette et de comédie.

et constitua un Comité Artistique et National composé d'hommes de théâtre, journalistes et hommes de lettres, chargé du choix des pièces à jouer. En raison de l'endettement dans lequel sombra le théâtre sous la présidence de Vsievolojski, le gouverneur général le fit assister du colonel Dmitri Palitsine. Vsievolojski eut pour successeur Longin Gudowski (1882 - 1885), le dernier Polonais à ce poste. Il obtint un prêt bancaire qui sauva la situation financière des théâtres. Durant la présidence de Gudowski, le théâtre varsovien eut à pleurer son plus grand acteur tragique, Jan Królikowski, mort en 1886, et son plus grand acteur comique — Alojzy Żółkowski, mort en 1889. Après la démission de Gudowski, Dmitri Palitsine lui succéda à la présidence des théâtres (1889 - 1892).

*2. Edifices de théâtre. Organisation et propositions de réformes. Enseignement dramatique*

De la défaite de l'insurrection de 1863 à la fin du XIXe siècle, dix théâtres ont fonctionné à Varsovie, pas tous en même temps. Le Grand Théâtre abritait l'opéra polonais et l'opéra italien, l'opérette, la troupe dramatique et comique. Le Grand Théâtre subit des réfections en 1870 et en 1890 - 1891. Construit en 1836, le Théâtre Rozmaitości fut consumé par les flammes en 1883. Il fut reconstruit et modernisé en six mois. Au cours de la première réfection du Grand Théâtre, un théâtre provisoire en bois, le Théâtre Letni (d'Eté) fut édifié dans le Jardin des Saxé; il aura fonctionné jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Son acoustique était remarquable; il s'y donnait les spectacles d'opéra, d'opérette et de théâtre dramatique. Pour l'inauguration (le 14 juillet 1870), la troupe a joué *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach, et 12 ans plus tard, il s'y est tenue la première de *Carmen* de Georges Bizet, jusque-là jamais jouée à Varsovie. 1880 fut marqué par l'ouverture du Théâtre Mały, voué à une „Muse plus légère" et faisant concurrence aux nombreux café-théâtres privés. En été, les spectacles du Théâtre Mały se donnaient au Théâtre Nowy, rue Królewska (ouvert en septembre 1881). Certains spectacles, surtout après l'incendie du Théâtre Rozmaitości se donnaient dans les Salles de Redoutes attenant au théâtre (1883 - 1884). Désaffecté depuis bien des années, le Théâtre sur l'île au Parc de Łazienki, a repris les spectacles en 1868. Et un chapiteau monté en 1883, accueillait les spectacles des troupes de province.

L'éclairage dans les théâtres, était à gaz. L'installation de l'électricité au Grand Théâtre fut annoncée en 1888, mais déjà un an plus tôt les „effets lumineux" attiraient le public au café-théâtre Belle Vue.

La condition des gens de théâtre était précaire, en raison de mesures telles que la suspension partielle des retraites ou le licenciement, pour des motifs d'économie, de nombreux artistes d'opéra. Les autorités ont autorisé quatre spectacles par an au bénéfice de la caisse d'entraide. La situation difficile des théâtres varsoviens était une conséquence de la grave crise économique des années 1880 qui entraîna aussi la faillite de scènes de province. Les productions des troupes italiennes grevaient le budget des théâtres, aussi a-t-il été proposé de les limiter à une saison d'une demi année.

Les autorités estimaient que le déficit financier de l'opéra était à combler par le théâtre dramatique, d'où le souci de jouer des pièces „à recette". Après la fermeture de l'Ecole Dramatique, ce n'est qu'en 1878 qu'Emil Deryng reçut l'auto-

risation pour l'ouverture d'une Ecole Pratique d'Art dramatique, mais les difficultés financières ne lui permirent pas de la faire fonctionner pedant plus de cinq ans.

*3. Répertoire et distribution*

Le choix des pièces, assujetti à l'approbation des autorités, était essentiellement le fait des grands acteurs et à un degré infime des critiques. Des pièces de haute tenue littéraire n'ont vu le feu de la rampe que sous la présidence de Moukhanov. En 1877, Varsovie vit pour la première fois les *Scènes lyriques de la IIe partie des Aïeux* d'Adam Mickiewicz, sous forme de cantate, sous le titre *Les Fantômes* avec une musique de Stanisław Moniuszko (Salles de Redoutes). Les troupes reprennent des pièces de Fredro-père et de J. Korzeniowski et lancent celles de M. Bałucki, et de toute une pléïade d'auteurs tels que Fredro-fils, A. Ładnowski, K. Kaszewski, T. Jasiński, K. Zalewski, E. Lubowski, Z. Sarnecki, de même que des pièces d'Augier, de Scribe, de Sardou, de Barrière, de Feuillet, de Labiche et d'autres. Les pièces les plus souvent montées sont des comédies „mondaines", d'auteurs polonais ou français.

Les théâtres de Varsovie donnent une dizaine de premières par an. Helena Modrzejewska — „étoile des deux continents" apparut pour la première fois devant le public varsovien en 1868, dans *Adrienne Lecouvreur* de Scribe et Legouvé; c'était l'époque où elle faisait encore partie du théâtre de Cracovie. Dès 1869, elle appartient déjà à la troupe de Varsovie. Elle eut une influence notable sur le répertoire, en particulier pour les pièces de Shakespeare. En 1869, ce fut *Le Marchand de Venise*, joué pour la première fois en Pologne, d'après une adaptation allemande de Schlegel et dans une traduction de T. Jeske. En 1870 ce fut le tour de *Roméo et Juliette* (non jouée depuis 1824), dans une traduction de compilation. Ce fut un triomphe de Modrzejewska jouant Juliette. La pièce fut reprise en 1877 avec Maria Deryng come Juliette. En 1871, *Hamlet* avec Modrzejewska, Królikowski, Tatarkiewicz, Żółkowski, dans une traduction de K. Ostrowski, fit l'événement. En 1873 fut monté *Otello* de Shakespeare avec Modrzejewska et B. Leszczyński; (pour ce dernier c'était sa première prestation à Varsovie en 1866) il s'en acquitta avec le plus grand succès en donnant une interprétation réaliste du personnage principal. Et le Théâtre Letni joua *L'Apprivoisement de la mégère* avec Romana Popiel et B. Leszczyński.

Un grand succès fut la part des *Ganaches* de Sardou dans l'interprétation des meilleurs artistes de la scène polonaise (Modrzejewska, Rapacki, Żółkowski), ainsi que *Séraphine* du même auteur (également dans une distribution remarquable: Romana Popiel, Królikowski, Ostrowski, Żółkowski).

Pour 1872, il y a lieu de mentionner parmi les spectacles les plus importants *L'Epidémie* de Narzymski et avant tout *Maria Stuart* de Słowacki au bénéfice de Modrzejewska. Il fut également joué *Mazepa* du même auteur (des extraits en 1872, puis intégralement l'année suivante). Parmi les pièces françaises à succès, la palme revient à *Marion Delorme* avec Modrzejewska, Żółkowski, Rapacki, Tatarkiewicz. La création de Modrzejewska fut qualifiée de chef-d'oeuvre. Il y eut également plusieurs premières de pièces françaises dont deux de Molière, et parmi les oeuvres polonaises — celles de Narzymski, Bałucki, Chęciński, Lubowski, Mellerowa, Korzeniowski, Zalewski. Parmi les pièces à grand spectacle, il faut compter *Wit Stwosz*

de W. Rapacki (1875) qui fut son triple succès d'auteur, d'acteur et de netteur en scène. Parmi les autres nouveautés polonaises, il y a lieu de mentionner les pièces de Świętochowski, de Sarnecki, de Zalewski, de Kraszewski et d'Anczyc. La dernière première de Modrzejewska avant son départ pour les Etats-Unis était celle de *Koniec Stuartów* (*La Fin des Stuart*) de J. Falkowski, et sa dernière prestation scénique, dans un spectacle composé d'extraits de plusieurs oeuvres, fut qualifiée par la critique de „grand régal".

L'apogée de l'activité théâtrale sous la présidence de Moukhanov s'est situé entre 1868 et 1880, période appelée „l'époque des étoiles".

Les dernières années de son mandat n'apportèrent plus de grands événements dans le domaine de répertoire. Les plus marquantes parmi les pièces montées étaient celles de Fredro-père, et, après sa mort (1876), ses pièces inédites. De 1877 à 1883, le public varsovien prit connaissance de 11 comédies inédites de Fredro, jouées dans des théâtres gouvernementaux et dans les cafés-théâtres. Les personnages de Fredro trouvaient un interprète remarquable dans Józef Rychter.

Bien que de qualité inférieure à celle des oeuvres du père, les comédies de Jan Aleksander Fredro étaient également des pièces à succès. Le plus grand nombre de premières de pièces polonaises furent données en 1881: vingt-sept sur un total de trente-neuf. Très applaudies étaient aussi les pièces de Bałucki (*Les Beaux mariages* 1881, *La Maison ouverte* 1884, et *Le Petit cousin* monté pour la première fois en 1889) et celles de Bliziński (*Messire Damazy* au Teatr Letni 1878 et *Les Epaves* au Rozmaitości 1882). De 1877 à 1890 de nombreuses comédies d'auteurs dramatiques de l'époque dont principalement K. Zalewski furent jouées dans les théâtres de Varsovie. Mais parmi les quelque soixante-dix auteurs de joués, seuls quelques-uns étaient voués à la pérennité.

Le drame romantique n'était pas autorisé à voir les feux de la rampe au théâtre de Varsovie. Seuls quelques extraits de pièces ont pu être joués, de même que quelques pièces à peine, au-delà de tout soupçon de tendances libératrices. Pour ce qui est de Shakespeare, après le départ de Modrzejewska, sa présence au théâtre de Varsovie dans les années 1878 - 1890 était stimulée par la troupe italienne Ernesto Rossi qui se produisit dans la saison 1877/1878. Durant un bref séjour en 1885, Modrzejewska fit monter *La Nuit des trois rois* dans sa propre adaptation. Peu de temps après, la troupe de Meiningen présenta à Varsovie trois pièces de Shakespeare.

Le répertoire classique dans les années 1877 - 1890 se limitait à quelques pièces à peine. Les pièces romantiques d'auteurs étrangers (Goethe, Musset) étaient également rarement jouées. Ce qui prédominait, c'était la comédie du boulevard et les farces françaises dont le ressort comique se fondait sur les situations et les jeux de mots. L'auteur le plus en vogue était à l'époque, Sardou: douze premières dans les théâtres gouvernementaux. Une pièce qui eut de nombreuses reprises était *La Dame aux Camélias* de Dumas-fils, avec Modrzejewska admirée par le public; sa création dans *Odette* de Sardou (1882) fut qualifiée de géniale. A la fin des années 1880, la qualité des pièces étrangères se dégrade; leurs traducteurs-adaptateurs prennent l'habitude d'en situer l'action en Pologne. La mode était également aux adaptations de romans; Dumas, Sienkiewicz, Kraszewski, Orzeszkowa sont autant de romanciers portés à l'affiche. Gabriela Zapolska adaptait elle-même ses romans à la scène; c'est elle aussi qui a traduit la pièce de Sarah Bernhardt *L'Aveu*

que le Théâtre Rozmaitości joua à la fin de 1889 et au début de 1890. Le théâtre de Varsovie s'ouvrit également aux pièces d'auteurs scandinaves (Ibsen, Brandes). Il prit ses distances avec les pièces naturalistes, et Zapolska eut un accueil défavorable de la critique. Dans les années 1877 - 1890, le théâtre polonais ne put se prévaloir d'un répertoire ambitieux. La qualité des spectacles tenait essentiellement au niveau élevé du jeu des acteurs.

*4. Les acteurs et les metteurs en scène*

Partie pour les Etats-Unis, Helena Modrzejewska n'en est pas moins retournée à plusieurs reprises à Varsovie, à partir de 1878. Grâce à ses retours, le public varsovien put l'applaudir dans 22 pièces. Ses plus grandes créations datent de 1882. Les critiques ne tarissaient pas d'éloges sur son jeu. Stanisław Wyspiański se joignit à ce choeur dans son *Histoire tragique d'Hamlet*. Parmi les grandes figures de la scène varsovienne il importe de mentionner Alojzy Żółkowski. Les critiques le tenaient pour un artiste génial, surpassant dans le genre comique les acteurs français. Du temps de la présidence du Moukhanov il joua dans cinquante pièces. Doué d'une diction et d'une mimique remarquables, il fut surnommé „maître du vrai".

Un autre grand acteur de l'époque, Jan Królikowski, était compté parmi les plus éminents tragédiens polonais. Il travaillait ses rôles jusqu'au moindre détail et avait un style de jeu soutenu et majestueux. Władysław Bogusławski le considérait comme dépositaire éminent de la grande tradition du jeu scénique. Królikowski avait une technique de jeu d'une extrême précision, et se distinguait par une conception originale des personnages créés. Il était maître de la déclamation. Il trouva un digne successeur en la personne de Bolesław Leszczyński encore que tous ne fussent pas de cet avis. La première période de l'activité de ce dernier à Varsovie se situait entre 1873 et 1882. S'étant établi pour de bon à Varsovie dès 1885, Leszczyński y aura joué jusqu'à la fin de ses jours (1918). Peu favorable à son style de jeu, Bogusławski lui reprochait un art entaché de désordre, tout en soulignant cependant ses dons innés. Ce n'est qu'après des années, en voyant l'acteur devenir le pilier du drame, que le critique finit par atténuer ses jugements. Leszczyński fut reconnu comme interprète remarquable des personnages héroïques et des jeunes premiers et il fit valoir tous ses dons dans les personnages shakespeariens. Il jouait avec émotion mais sans pathos. Son plus grand rôle fut le Palatin dans *Mazepa* de Juliusz Słowacki, en 1886/87.

En 1870, Moukhanov fit venir de Cracovie Wincenty Rapacki. Les critiques furent unanimes à relever le caractère réaliste du jeu de cet acteur et à admirer le masque de son visage qui changeait au gré des personnages créés. Bogusławski qualifiait de manière la spontanéité et la simplicité du jeu de Rapacki, et lui reprochait de ne pas embellir artistiquement ses héros. Depuis 1875, Rapacki exerçait les fonctions de metteur en scène dramatique et tentait de surmonter la convention scénique traditionnelle. Il fut également auteur des pièces dont il assurait lui-même la mise en scène.

Parmi les éminents acteurs dont le crépuscule de carrière se situait dans les années 60 et 70 du XIX[e] siècle, il faut mentionner Ludwik Panczykowski,
 Salomea Palińska et Wiktoryna Bakałowicz. A cette dernière succéda, dans l'emploi

des naïves, Romana Popiel qui joua de 1870 à 1881. Lui succéda à son tour Jadwiga Czaki (de 1879 à 1903 dans les théâtres gouvernementaux) qui eut pour rivale Maria Wisnowska. Pour les rôles tragiques, Modrzejewska eut pour héritière Maria Deryng qui joua à Varsovie de 1875 à 1883. Sans imiter Modrzejewska, elle se montra son égale dans presque tous les rôles. Lui succéda dans son emploi, Helena Marcello. Elle joua à Varsovie de 1879 à 1923. Bogusławski la considéra comme une „incarnation du tragique". Les rôles tragiques étaient aussi l'apanage de Wiktoryna Bakałowicz douée d'une belle voix et d'une diction impeccable. Parmi les jeunes de talent, il y a lieu de nommer Aleksandra Lüde, pleine de distinction et d'élégance, Honorata Rapacka plus tard épouse de Bolesław Leszczyński, Zofia Lebrun et Zofia Noiret. La saison 1886 - 87 vit les débuts de carrière de Wanda Barszczewska et d'Irena Trapszo, et l'entrée dans la farce de Wilhelmina Bauman.

Parmi les hommes, se distinguait par le talent Józef Rychter qui excellait dans les personnages de Fredro et de Molière. Il fit également ses preuves dans la mise en scène, par une direction remarquable de jeunes acteurs. Il obtint en 1885 l'autorisation d'animer un cours dramatique mais sa mort survenue cette même année mit ce projet à néant. Un rôle important dans la vie théâtrale fut également joué par Jan Chęciński qui, sans égaler les plus grands par son talent d'acteur, bénéficiait de l'estime comme metteur en scène (1868 - 1873). Il porta à l'affiche des oeuvres de Molière, de Shakespeare, de Schiller et de Słowacki, en collaboration avec Modrzejewska. Il écrivait des pièces et des livrets d'opéra. Comme metteur en scène, il eut pour successeur Wincenty Rapacki. Leur disciple à eux deux, l'acteur émérite Jan Tatarkiewicz joua dans les théâtres de Varsovie depuis 1866 jusqu'à sa mort en 1891. Son emploi était celui des jeunes premiers mondains. Son jeu était naturel, plein de sincérité et de grâce; Bogusławski lui reprochait cependant de manquer de tempérament. En 1878, Tatarkiewicz se fit confier le poste de metteur en scène du drame et de la comédie. Après la démission de Bogumił Foland de la vice-présidence des théâtres gouvernementaux, il lui succéda dans ces fonctions auprès de Vsievolojski. De la pléïade d'acteurs de talent, il y a lieu de nommer Adolf Ostrowski qui se distinguait dans les personnages de bourgeois français (Fromental dans *Les Ganaches*). Une parenté artistique le liait à Władysław Szymanowski, encore que les personnages de celui-ci fussent moins comiques mais plus sarcastiques. L'emploi de jeune premier était l'apanage de Józef Kotarbiński qui joua à Varsovie de 1877 à 1893, puis s'installa à Cracovie où il devint directeur de théâtre (1899 - 1905). Il était également journaliste et critique de théâtre. Bogusławski lui reprochait une froideur de sentiments et une allure littéraire dans l'interprétation des personnages.

Outre ces acteurs établis, le public varsovien avait l'occasion d'applaudir des comédiens d'autres villes, tels que E. Rygier, B. Ładnowski, F. Benda, A. Trapszo, R. Żelazowski ainsi que des comédiennes parmi lesquelles A. Hoffmann, F. Stachowicz et G. Zapolska. M. Frenkiel de Lwów, comédien de grand talent, succéda avec éclat à Alojzy Żółkowski. Les théâtres dramatiques bénéficiaient quelquefois du concours d'éminents artistes d'opérette, tels Adolfina Zimaïer ou Rufin Morozowicz.

Les acteurs du Théâtre Mały et du Théâtre Nowy bénéficiaient d'un prestige moindre que ceux du Grand Théâtre, du Théâtre Rozmaitości et du Théâtre Letni.

Les metteurs en scène se recrutaient toujours parmi les acteurs, à l'exception

de Władysław Bogusławski qui d'ailleurs ne faisait de la mise en scène que pendant un temps très court. Les prérogatives d'un metteur en scène étaient très restreintes. Des propositions visaient à délimiter la mise en scène du drame, de la comédie et de la farce. Bogusławski fut le premier à avoir proposé une extension des responsabilités des metteurs en scène.

*5. Spectacles de troupes et d'acteurs étrangers. La troupe de Meiningen*

La direction des Théâtres faisait venir à Varsovie également des sommités de l'art dramatique de l'étranger, dont notamment un Polonais, Bogumił Dawison qui se produisit pour la dernière fois à Varsovie en 1865. La même année vit venir d'Italie Adélaïde Ristori, 1867 — la troupe du Théâtre Royal et celle de Luguet. En 1874, le tragédien anglais, Maurice Neville joua à Varsovie; en 1877 — Ernesto Rossi. Au début de 1882, Varsovie fit un accueil enthousiaste à Sarah Bernhardt. Bogusławski la comparait avec Modrzejewska. Peu après, ce fut le tour de Constant Coquelin et de sa troupe de se produire à Varsovie. En 1885, vint de Prague Maria Pospiszyl. La même année, Varsovie accueillit la troupe de la cour du prince Georges de Meiningen qui joua douze pièces de Shakespeare à Grillparzer. Le format des spectacles, le souci de fidélité historique, le jeu collectif, autant de facteurs qui exercèrent une influence sur les théâtres de Varsovie, suscitèrent l'admiration et des débats. Ces spectacles ont quelque peu eclipsé d'autres troupes étrangères: celles de Dieudonné et Lassalle ou du Petit Théâtre Impérial de Moscou (1886). En 1888, Varsovie accueillit le Théâtre de Bielorussie et le Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg.

*6. Opéra polonais, troupes italiennes*

La vigilance des autorités russes s'exerçait jusque dans l'opéra. Pour empêcher une „dépolonisation" de la troupe, le chef d'orchestre varsovien Jan Quatrini fonda une école de chant. Le répertoire lyrique comprenait des opéras, des opérettes et des ballets. De 1865 à 1890 sept opéras à peine de compositeurs polonais furent joués; l'opéra italien regnait en maître. Pour ce qui est de la troupe, l'opéra de Varsovie faisait surtout appel à des artistes locaux. Le chef d'orchestre principal était Stanisław Moniuszko; il exerça ces fonctions jusqu'à sa mort, en 1872. Il était secondé par Jan Quatrini et par un deuxième second, Adam Münchheimer, puis, par Cezar Trombini pour les opéras italiens. Le quatrième chef d'orchestre était un Tchèque, Józef Rzebiczek (1882 - 1891). La direction d'orchestre fut également confiée à Stanisław Barcewicz, premier violon. Le metteur en scène de l'opéra était Leopold Matuszyński (de 1854 à 1891). Ses mises en scène faisaient revivre tous les poncifs du genre lyrique. Il eut pour second, à partir de 1882, Adolf Kozieradzki.

L'événement de 1865 c'était l'opéra *Le Manoir hanté* de Stanisław Moniuszko. La censure ne lui laissa pas tenir longtemps l'affiche. D'autres auteurs d'opéra étaient, à l'époque, Ludwik Grossman, Adam Münchheimer, Michał Hertz. En 1869, Varsovie applaudit *Paria* de Moniuszko; après la mort du compositeur ce fut la reprise de *Halka*, de *Verbum nobile* et de *La Comtesse* (*Hrabina*). Le nombre

de premières par saison allait de un à trois. En 1879, l'Opéra de Varsovie fit connaître à son public un premier opéra de Wagner (*Lohengrin*). Il suscita l'admiration et des polémiques entre critiques musicaux. En un quart de siècle, une quarantaine d'artistes polonais, étrangers à la troupe de l'Opéra de Varsovie, et une vingtaine de solistes étrangers prêtèrent leur concours à différents spectacles. Une cantatrice de renommée mondiale était Marceline Sembrich-Kochańska. Helena Herman brilla dans la partie de *Carmen*, et parmi les autres cantatrices de grand talent, il y a lieu de nommer Józefa Szlezygier. Un phénomène à part c'étaient les Reszke: Jan, Edward et leur soeur Józefina, qui rendirent célèbre dans le monde le nom de la Pologne. Parmi les cantatrices qui se faisaient souvent applaudir par le public varsovien, Klamrzyńska, Dąbrowska, Dowiakowska, Dobiecka et Pinkert étaient celles qui se distinguaient par de très belles voix; parmi les hommes, nommons Aleksandrowicz, Chodakowski, Kozieradzki, Mierzwiński, Myszuga, Miller, Seideman, Wierzbicki, Zakrzewski et nombre d'autres. Les critiques prenaient fait et cause pour le polonais sur la scène, c'est que certains chanteurs polonais se servaient de l'italien.

Tous les ans, on faisait venir en Pologne différentes troupes italiennes qui s'y installaient pour plusieurs mois pour présenter un vaste répertoire et d'excellents solistes. Le plus grand succès fut la part d'Ella Russel qui retournait en Pologne à plusieurs reprises (à partir de 1884) et, à côté d'elle, Giovanni de Negri, ténor lyrique. Le répertoire italien prédominait ce qui faisait l'affaire des autorités russes cherchant à éliminer l'élément polonais.

### 7. *Le ballet*

Le ballet varsovien se développait jusqu'à la démission de Moukhanov de la présidence des théâtres gouvernementaux. Les années 1860 correspondaient au déclin du ballet romantique animé par Turczynowicz qui prit sa retraite en 1866. Son disciple, Hipolit Meunier, lui succéda au poste de chorégraphe. La direction de l'opéra faisait venir d'Italie également des danseurs. En 1869, la direction du ballet fut confiée à Virgilius Calori. Il mérita bien du théâtre varsovien. Quand il fit jouer *Messire Twardowski* avec une musique de Sonnenfeld, la censure intervint, en interdisant les scènes historiques. Calori eut pour successeur Pasquale Borri (de 1875 à 1879), créateur de trois ballets. Après sa démission, son poste fut confié à un Espagnol, Jose Mendes, représentant de l'école hispano-italienne. Il introduisit 7 nouveaux ballets et parties de ballet d'opéras. La musique était de Moniuszko, de Münchheimer, de Lewandowski, de Hoffman ou de compositeurs étrangers. La chorégraphie était l'oeuvre des directeurs de ballet. A la tête d'un corps de ballet de 100 personnes se trouvait, dans les années 1860, Kamila Stefańska à qui succéda Helena Cholewicka (de 1868 à 1882), surnommée la „primaballerina assoluta". Lui succédèrent Zygfryda Gilska et Ludwika Adler, enfin, Zofia Mikulska-Filatyn. Parmi les danseurs, se distinguèrent les frères Tarnowski, Aleksander Gillert (jeune premier), Władysław Przedpełski. Varsovie accueillait également des étoiles de l'étranger parmi lesquelles Nadiejda Bogdanova, soliste du ballet de Saint-Pétersbourg puis étoile de l'Opéra de Paris, Claudine Coqui de Vienne, Maria Giuri et Virginia Zucchi d'Italie qui, en 1888, dansa avec Feliks Krzesiński célébrant le cinquantenaire de sa carrière.

*8. Opérette*

Le domaine propre de l'opérette c'étaient les cafés-spectacles de plein air dits „jardinets". Cherchant à les mettre en difficulté, les autorités firent souvent jouer les opérettes sur les scènes gouvernementales. Celles-ci concurrençaient les „jardinets" et contribuaient à leur faillite. Les opérettes étaient d'abord jouées au Grand Théâtre, puis aux Théâtres Letni, Mały et Nowy. C'est Offenbach et ses imitateurs qui régnaient en maître, avant de faire de la place à l'opérette de Strauss et à d'autres auteurs, tels que Lecocq, Planquette, Suppé, Sullivan, Millöcker et, parmi les compositeurs polonais, Moniuszko, Hoffman, Duniecki. Des artistes d'opéra prêtaient leur concours aux spectacles, mais on faisait également appel à des artistes de cafés-spectacles (Zimaïer, Manowska, Morozowicz, Misiewicz). Une troupe française d'opérette vint se produire à Varsovie. Furent metteurs en scène des opérettes Michał Chodźko, puis Adolf Kozieradzki, enfin Rufin Morozowicz. L'opérette était considérée comme un art de rang mineur mais à mesure que s'élevait sa qualité artistique, son prestige grandissait.

*9. Décors et costumes*

Jusqu'à la fin des années 1860, un éminent décorateur, Antoni Sacchetti, travaille à Varsovie et, plus tard, ses disciples: Michał Groński et Adam Malinowski, de même que leurs collègues viennois: Napoleon Romer, Fryderyk Pape et d'autres. Le décorateur principal était Malinowski. Il faisait preuve d'un souci de détail et du réalisme. Des décors neufs étaient chose rare: c'est surtout pour les opéras qu'on faisait peau neuve. Un soin particulier fut mis à ceux de *Wit Stwosz* de Rapacki et du *Songe d'une nuit d'été* avec des costumes conçus par le peintre connu Wojciech Gerson. Le souci que l'on portait aux décors et aux costumes croissait avec le temps et la montée du vérisme; la couleur locale était bien en vue.

Dans les années 1870, la scénographie des théâtres Varsoviens s'inspire de celle de théâtres de Vienne; dans les années 1880, elle évolue sous l'influence du théâtre de Meiningen.

*10. Le public et la critique théâtrale. Rôle social et national du théâtre*

Le public théâtral fut, dans l'ensemble, assez sensible. La réaction la plus vive était le fait du paradis et de la galerie loués par les jeunes, les petits fonctionnaires, les retraités et le peuple. Les loges et les fauteuils d'orchestre étaient le domaine des couches aisées. Le public se montrait exigeant vis-à-vis des acteurs, mais savait apprécier à sa juste valeur le rôle du théâtre au service de la société et de la nation. En cette matière, en raison de la censure, la critique était obligée de faire preuve de circonspection. Les critiques se faisaient les promoteurs de nouveaux courants artistiques. En faisait partie Józef Kotarbiński battant en brèche le pathos des tragédiens de la vieille génération et prenant fait et cause pour le style réaliste du jeu.

Parmi les critiques professionnels, Władysław Bogusławski et Józef Kenig étaient ceux qui bénéficiaient de la plus grande audience; ils ne se bornaient pas aux comptes rendus de spectacles, mais exposaient également leurs vues sur l'organisation des théâtres, la formation des acteurs et la structure de la scène. Dans l'en-

semble le métier était en mal d'influence sur le répertoire des pièces jouées, le choix appartenant aux acteurs et aux autorités. La critique n'acceptait pas facilement les nouveaux courants dans l'art (le naturalisme). Elle attachait de l'importance à l'analyse détaillée du jeu des grands acteurs plutôt qu'à la mise en scène.

Au-delà de toutes les différences de points de vue, l'idée maîtresse de la critique théâtrale c'était la mission nationale et sociale du théâtre.

## Cafés-spectacles. Troupes d'amateurs

Les cafés-spectacles ou scènes de jardinets ayant pour support des restaurants en partie à l'air libre, avaient à l'origine un caractère forain, à défaut de théâtres populaires au sens strict du terme. Le premier de ces „jardinets" fut créé en 1868; il s'appelait Tivoli. Il s'y donnait des spectacles de pièces en un acte. Les spectacles des „jardinets" s'épanouirent dans la période correspondant à la décennie 1870. Après 1876, Varsovie en comptait quarante. La ville attirait de nombreuses troupes de province des trois zones d'annexion. Les autorités multipliaient les difficultés et imposaient de nombreuses obligations aux cafés-spectacles (caution et taxes à verser, honoraires d'auteurs, interdiction du cancan). Un public disparate, l'activité gastronomique pendant les programmes rendaient difficiles les conditions de spectacle, les artistes ayant été dérangés par un public souvent bruyant.

L'opérette avait son étoile: Adolfina Zimaïer qui connut les faveurs du public et de la critique. En 1890, elle fut engagée par les Théâtres gouvernementaux. Elle jouait également dans des farces et des comédies et chantait à l'opéra. Sa renommée était internationale. Parmi les hommes, une étoile de tout premier ordre était Rufin Morozowicz. Son humour était mordant, son style — original. Parmi les actrices de la „muse légère" qui se distinguaient par leur talent, nommons Manowska, les soeurs Czapski, Bauman et Kirszensztein; parmi les hommes — Delchau, Carmantrand, Filleborn et nombre d'autres. Plus d'une étoile du théâtre dramatique firent leurs premiers pas dans les „jardinets": Ludwik Solski, Mieczysław Frenkiel, Bolesław Leszczyński, Honorata Leszczyńska, Felicja Pichor.

La première opérette (Offenbach) fut jouée à Varsovie en 1859, au Grand Théâtre mais c'est dans les cafés-spectacles que le genre pris de l'essor d'où il retourna à nouveau vers les théâtres gouvernementaux. Plus d'une fois la critique mettait en question sa valeur morale.

Le répertoire des pièces jouées dans les cafés-spectacles était disparate; il faisait l'effet d'être régi par le hasard. Il comprenait quelquefois des pièces inédites mais pour la plupart il s'agissait d'emprunts au fonds des Théâtres gouvernementaux qui, à leur tour, empruntaient aux cafés-spectacles des pièces à recette. Un café-spectacle monta même *Mazepa* de Słowacki (en 1876) et, la même année, *Faust* de Goethe. Des tentatives de jouer du Shakespeare se soldèrent par un échec, par contre la comédie du boulevard d'auteurs français y trouva son compte. C'est dans un „jardinet" que fut montee, pour la première fois en Pologne, une adaptation dramatique de *L'Assommoir* de Zola (en 1882), spectacle qui fraya le chemin à *Małaszka* de Zapolska (à l'Alhambra, en 1886). Des cafés-spectacles jouèrent également des auteurs scandinaves. A la charnière des décennies 1870 et 1880, la mode était aux „pièces populaires" dues à des auteurs tels que Anczyc, Staszczyk, Galasiewicz, Szober (vaudeville). Elles furent à la convenance du public

au point de faire écrire à certains critiques que le genre constituait l'avenir des „jardinets". Le succès le plus éclatant fut cependant la part des spectacles lyriques — opérettes et vaudevilles dont les cafés-spectacles offraient dans bien des cas, la primeur à leur public. Le cancan à la Offenbach cède le pas à la valse de Strauss. Quelquefois on y joue même des opéras: *Robert le Diable* (1873), *Halka*, *Le Franc-Tireur* (1875), *Le Barbier de Séville* (1878).

La campagne contre les cafés-spectacles s'intensifia à la charnière des décennies 1870 et 1880. Le déclin de ces scènes s'amorça dès l'ouverture des théâtres Letni, Mały et Nowy.

La période considérée vit également l'activité des théâtres d'amateurs animés pour la plupart par des jeunes, et dont la recette alimentait les bonnes oeuvres. En sont issus des acteurs qui firent carrière au théâtre professionnel. Les théâtres d'amateurs jouaient des auteurs qui, pour des raisons politiques, n'avaient pas accès au théâtre établi (Mickiewicz).

## La censure théâtrale à Varsovie 1863-1890

Le Comité de Censure fut créé en 1832. Sa longue activité visait à rendre stérile l'art dramatique et à faire stagner le répertoire. Le directeur de la Censure avait sous ses ordres la police et la gendarmerie. Le préfet général de police exerçait le contrôle des publications et du colportage. L'inspecteur régional contrôlait les manuscrits et les publications étrangères. Le régime le plus sévère fut instauré par le comte Berg, gouverneur général des provinces polonaises annexées; sous son gouvernement chaque spectacle devait bénéficier de l'autorisation de la censure (jusqu'en 1915). En 1869 fut institué un nouveau Comité Varsovien de Censure placé sous l'autorité du gouverneur général, puis, sous celle du gouverneur de Varsovie. Les compétences de la Censure allaient s'amplifiant dans toute la zone annexée par la Russie. Le théâtre le subit de plein fouet. La censure varsovienne poursuivait et pourchassait avec la plus haute vigilance „l'esprit patriotique polonais", barrant l'accès à la scène à la grande littérature dramatique polonaise et étrangère. Elle éliminait au niveau du jeu des acteurs toute allusion ou métaphore ayant trait à la cause nationale. *Les Aïeux* (*Dziady*), *La Comédie non-divine*, *Irydion* et *Balladyna* furent portés à l'index. D'autres pièces prohibées étaient celles qui propageaient des „idées subversives", contenaient des allusions politiques, ou qui étaient censées de saper ne serait-ce que d'un pouce le prestige de la monarchie et de toute autorité. Etaient rayées du répertoire des pièces qui offraient matière à réflexion, et c'est d'un oeil réticent que les autorités voyaient les pièces présentant les problèmes des minorités ethniques.

L'activité du Comité de Censure prenait un caractère de plus en plus policier. Auteurs, directeurs de théâtre, metteurs en scène et acteurs n'en arrivaient pas moins à défendre les intérêts du théâtre polonais et à jouer du Shakespeare, de l'Ibsen et même du Słowacki. Le but de la censure n'était pas de liquider le théâtre mais de favoriser le marasme intellectuel et de paralyser la pensée créatrice. La haute qualité des acteurs polonais constituait une force qui contrebalançait les coups portés au théâtre.

# La vie théâtrale à Łódź de 1863 à 1888

## *1. Les origines*

L'histoire du théâtre à Łódź date de 1844. Il s'agit, dans cette période initiale, de spectacles des troupes de province qui descendent dans cette ville, ou de productions d'amateurs.

L'édifice de théâtre construit en 1866 sur l'initiative de Fryderyk Sellin servait l'activité théâtrale jusqu'en 1892. L'année 1867 fut marqué par l'ouverture d'un théâtre allemand.

## *2. Sulikowski, Trapszo et autres*

En 1865, vint à Łódź la troupe de Mikołaj Bucholz; un an après — celle de Konstanty Sulikowski entreprit une activité plus systématique puisqu'elle joua pendant quatre mois. D'autres troupes de province la suivirent, jouant des mélodrames mais également du Schiller. Sulikowski et sa troupe revinrent à Łódź pour cinq mois. Les premiers comptes rendus en polonais faisaient état d'une faible qualité du jeu et d'un répertoire minable. La scène allemande (1867) était une concurrente sérieuse du théâtre polonais. Le concours annoncé à *Otello* de l'acteur américan Ira Aldridge fut empêché par la mort de l'artiste, survenue peu après son arrivée à Łódź. Une nouvelle troupe qui se présenta, fut celle d'Anastazy Trapszo qui y séjourna jusqu'à mi-octobre 1867, en donnant avec succès quatre spectacles par semaine. Łódź revit de nouveau Sulikowski avec sa troupe, cette fois-ci dans un répertoire plus intéressant (Korzeniowski, Fredro, Schiller, W. Bogusławski). Après le départ de la troupe, la salle Sellin fut louée pour quatre mois par la troupe allemande de Leopoldina von Lucatcy. Au théâtre Paradyz, une autre salle de Łódź, se produisit une autre troupe allemande, et, en 1870, une opérette autrichienne.

En juin 1870, deux théâtres d'été furent construits à Łódź. Cette même année vit également la venue de la troupe d'Aleksander Carmantrand qui n'eut guère de succès. Sellin en organisa une autre qui monta *Mazepa* de Słowacki sous un autre titre et sans indiquer le nom de l'auteur. Une nouvelle troupe fut créée par Adolf Delchau. L'été 1871 vit les productions de la troupe allemande d'Adolf Blattner, puis de Paul Blisse et de Wilhelm Bernack ainsi que de plusieurs troupes polonaises. L'événement, ce fut la venue de chanteurs d'opéra italiens sous la direction de Józef Crotti (1873). Le public de Łódź eut également l'occasion d'applaudir une troupe de danseurs de Munich. Puis, ce fut de nouveau le tour de plusieurs troupes polonaises ambulantes: celles de Józef Teksel, d'Anastazy Trapszo, de Henryk Modzelewski. En 1874, se produisit à Łódź la troupe de Seweryn Zamojski de Poznań et surgit l'idée d'une troupe établie à Łódź où revint Trapszo à la charnière des années 1874 et 1875. Les troupes qui suivirent, présentèrent des spectacles de qualité (*Monsieur Geldhab*, *Otello*, *Halka*). Trapszo leur succéda à nouveau avec des spectacles d'une bonne tenue artistique (notamment *Ernani* de Verdi et *Roméo et Juliette* de Shakespeare). Au printemps 1877 vint à Łódź le théâtre de Poznań animé par Karol Doroszyński; il présenta des oeuvres de Fredro, de Verdi et de Donizetti. La troupe eut du succès. Et de nouveau apparurent à Łódź la compagnie de Modzelewski, puis celle de Julian Grabiński animée

à l'époque par Kazimierz Filleborn. Après Filleborn, ce fut le retour de Józef Teksel qui jeta les bases d'un théâtre établi dans la ville, jouant en polonais.

### 3. *Dans un édifice nouveau*

L'inauguration solennelle de l'édifice théâtral Victoria nouvellement construit eut lieu en octobre 1877. Le nouveau théâtre joua principalement des opéras comiques et des opérettes. En dépit d'une presse favorable, l'intérêt pour ce théâtre fut de courte durée. Bientôt, l'édifice accueillit un opéra allemand (qui joua notamment *Tannhäuser*). Puis, ce fut à nouveau la troupe de Trapszo qui prit la relève. Au début des années 1880, le théâtre Sellin prit l'appellation de Variété, et Paradyz accueillait des troupes allemandes. Un nouvel édifice pour le théâtre allemand fut ouvert en 1882. L'année 1878 vit le retour à Łódź de Józef Teksel, le plus éminent directeur de théâtre de province; il y resta jusqu'à la fin de l'année. Il baptisa sa troupe „le Théâtre de Łódź" bien que ce fût toujours une compagnie ambulante.

Au printemps 1880 une nouvelle troupe, celle de Roman Czartoryjski et Juliusz Jejde vint à Łódź, de même que des élèves de l'école Deryng et des artistes de Varsovie. Teksel dut céder le théâtre Victoria à une troupe allemande. A partir de 1881, Łódź bénéficie de spectacles de troupes allemandes-juives. En 1881, la salle Sellin est louée par la troupe polonaise de Julian Grabiński qui y présente des spectacles musicaux. Les comptes rendus furent favorables, mais la critique réclamait des pièces dramatiques. A son retour, à la fin de 1881, à Łódź, Teksel fit jouer nombre de bonnes pièces. Il choisit pour son jubilé *La Dame aux Camélias*. Au cours de la saison 1882 - 1883, Łódź accueillit la compagnie de Władysław Górski et Jan Szymborski qui se fit valoir dans de bons spectacles d'opérette et de comédie. La troupe suivante à s'être produite à Łódź fut celle de Józef Puchniewski (1883 - 84). Elle était de qualité et avait pour principaux comédiens Puchniewska et Recki; elle bénéficiait par ailleurs du concours de Bolesław Leszczyński. Puchniewski annonça une série de spectacles de pièces de Fredro, il fit également jouer *Mazepa* ainsi que des pièces d'auteurs contemporains. Malgré les efforts du directeur, la recette baissait, en raison de la crise économique. Au milieu de l'année, vint à Łódź le ballet d'Aleksander Łukowicz. L'activité théâtrale se voyait consacrer une assez large place dans le quotidien „Dziennik Łódzki" paraissant depuis le début de 1884.

### 4. *Vers un théâtre établi*

La saison 1884/85 vit un nouveau retour au théâtre Victoria de la troupe de Teksel qui, cette fois, comptait 50 artistes. Un répertoire mixte, dramatico-lyrique, lui valut le succès auprès du public. Teksel s'assura également la collaboration d'éminents artistes étrangers à la troupe, notamment du chanteur Aleksander Bandrowski. L'idée d'une troupe établie à Łódź, cheminait. En 1885, fut entreprise une transformation du théâtre Victoria. C'est en octobre de cette année que Teksel y entra avec sa troupe. Le nombre de spectateurs commença toutefois à baisser. En 1886, la salle fut louée par des chanteurs italiens, mais l'entreprise fit faillite. Quant à Teksel, il connut du succès dans d'autres villes. A Łódź, seule une troupe allemande put se maintenir. En mai 1886, se produisit à Łódź la troupe de Tomasz

Smotrycki jouant de mauvaises pièces avec une faible distribution. La salle Sellin accueillit la compagnie de Grabiński qui y joua des farces et des opérettes avec quelque succès. Pour se maintenir dans le métier, les acteurs étaient obligés de préparer une à deux premières par semaine. Dans la saison 1886 - 87, Łódź revit la compagnie de Puchniewski; elle se heurta à l'indifférence du public. En mai 1887, Grabiński retourna à Łódź pour des spectacles au théâtre d'été de Sellin. Le théâtre Victoria était vide. L'ouverture d'un théâtre stable eut lieu le 6 octobre 1888; l'événement fut lié au nom de Łucjan Kościelecki.

## La vie théâtrale à Lublin de 1863 à 1900

*1. Situation culturelle de la ville. Salles de spectacle*

La vie culturelle s'articulait autour des quotidiens locaux, d'un théâtre et du Club des Commerçants où se donnaient des concerts. Trois théâtres d'été furent consécutivement construits à Lublin en 1870, 1882 et 1898, et un théâtre d'hiver (1886), le plus prestigieux, de style Renaissance franco-italienne. Ses locaux étaient assez confortables, sauf le froid qui se propageait d'une scène sans toit, et une aération défectueuse. Une réfection intégrale de l'édifice eut lieu en 1896. Le théâtre disposait de plusieurs décors passe-partout.

*2. Activité post-insurrectionnelle de Paweł Ratajewicz et d'Anastazy Trapszo*

Après l'insurrection de 1863, l'activité théâtrale ne reprit qu'en avril 1864, avec l'arrivée à Lublin de Paweł Ratajewicz. Lublin était le siège de sa troupe. Celle-ci jouait des mélodrames d'auteurs français, des opéras comiques polonais ainsi que des drames, en particulier de Korzeniowski. Pendant la saison 1865 - 66, la troupe comptait 25 personnes. Le premier critique théâtral du „Kurier Lubelski", Julian Liedtke, reprochait au théâtre la place excessive qu'y tenait le mélodrame. Anastazy Trapszo qui se fit connaître à Lublin dans des personnages de Fredro, succéda à Ratajewicz à la tête de la troupe; celui-ci ne revint qu'à la fin de 1868. La troupe eut pour étoile Waleria Rostkowska, cantatrice. Le répertoire comprenait des opéras et des opérettes; parmi les premiers il y a lieu de relever *Halka* et *Paria* de Stanisław Moniuszko. Pour ce qui est du drame, un grand succès fut le lot des *Brigands* de Schiller. Plusieurs spectacles bénéficièrent du concours du tragédien noir Ira Aldridge (*Otello*, *Les Brigands*, *Les Vanités espagnoles*). La troupe de Lublin comprenait notamment Józef Teksel, Bolesław Leszczyński, Adolf Delchau. Des oeuvres de qualité alternaient avec des pièces à recette. Les décors furent l'oeuvre d'Adam Malinowski de Varsovie. Un groupe musical trop restreint et trop médiocre rendait difficile la présentation d'opérettes. Trapszo revint à Lublin pour l'hiver 1871 - 72. Sa troupe comprenait d'excellents artistes — Zimaïer et Morozowicz; elle jouait des opérettes, des mélodrames, des comédies. Elle donnait des spectacles destinés aux jeunes. Pendant la saison 1872 - 73, Teksel fonda une nouvelle troupe avec Zygmunt Sarnecki. Malgré sa bonne qualité, l'affluence du public était décevante, en raison de la condition modeste des classes moyennes. Découragé, Trapszo quitta Lublin, pour y revenir pendant la saison 1875 - 76. Le

succès étant toujours la part des opérettes, leur nombre était en hausse (huit par saison), sans compter les opéras. Trapszo tentait cependant de promouvoir un répertoire classique tant tragique que comique: Shakespeare, Molière, Fredro et, également, la comédie sociale fort en vogue. En dépit d'un échec financier, il ne renonça pas à poursuivre son activité et ceci à Lublin. En 1878, il eut une bonne troupe qui bénéficiait du concours de Ludwik Sosnowski (Solski) et de Julia Otrembowa — à titre d'externes.

### *3. Troupes de Julian Grabiński, de Józef Teksel et de Józef Puchniewski*

Julian Grabiński passa à Lublin plusieurs saisons dans la période comprise entre 1873 à 1888. Sa troupe était importante, son répertoire — riche et varié. Elle réussit à jouer des classiques polonais (Słowacki, Fredro, Korzeniowski) des opéras (échec de *Halka*), des opérettes, des comédies et des farces d'auteurs polonais et étrangers. Le spectacle qui remporta le plus grand succès fut celui de *Messire Damase*. Le répertoire comprenait également des pièces „populaires". Parmi les pièces d'auteurs étrangers, relevons *Les Brigands* et *Don Carlos* avec Józef Benda. Grabiński eut pour successeur à la tête de la troupe Kazimierz Filleborn, puis, Stanisław Knake-Zawadzki. Comme directeur, Teksel avait une préférence pour le genre lyrique, tout comme Józef Puchniewski dont la troupe comprenant Bauman, Otrembowa, Puchniewska, Sikorski, Winkler, Śliwiński, Rygier, vint à Lublin en hiver 1879/80. En mai 1880, le public de Lublin put applaudir Rapacki. Les fonctions de metteur en scène des spectacles dramatiques étaient exercées par J. Szymborski. Le répertoire comique comprenait cinq oeuvres d'Aleksander Fredro; les nouveautés étaient rares. Ce qui prédominait, c'était le genre lyrique. La direction d'orchestre était entre les mains de Nowacki auquel succéda Sonnenfeld. Les efforts de Puchniewski pour la création à Lublin d'un théâtre stable se soldèrent par un échec.

### *4. La compagnie de Felicjan Feliński*

Felicjan Feliński vint à Lublin en 1885 et y resta trois saisons. Il créa deux ensembles se complétant mutuellement: comique et d'opérette. Il faisait venir pour des contrats temporaires des artistes connus et de qualité (Leszczyński, Różański, Leszczyńska, Gabriela Zapolska, Zimaïer, Frenkiel). Sa troupe présenta le plus de nouveautés du domaine de la comédie sociale, du drame bourgeois, naturaliste et symboliste (Zapolska, Szutkiewicz, Sudermann, Schnitzler). Elle joua également des pièces à grand spectacle, des opérettes d'Offenbach, de Strauss, de Millöcker, de Zeller, *Les Fantômes* (*Widma*) de Moniuszko et *La Fiancée vendue* de Smetana. Il fit venir à Lublin la célèbre cantatrice Józefa Kurtz. Feliński avait le souci du cadre plastique des spectacles; il commandait de nouveaux décors et costumes. L'acquis de son activité de trois ans était incontestable.

### *5. Pour un théâtre établi*

La presse réclamait de plus en plus souvent l'ouverture à Lublin d'un théâtre établi. Anastazy Trapszo était celui que l'on voudrait voir à la tête de l'entreprise. Il était également question d'une école dramatique. Les théâtres ambulants de-

vraient être soumis à un organisme subordonnés aux théâtres de Varsovie, cependant ce projet n'aboutit pas. C'est en 1886 qu'un débat sérieux s'engagea dans la presse de Varsovie au sujet de la création à Lublin d'un théâtre stable. En 1894, Ignacy Józefowicz prit la direction du théâtre de Lublin en vue d'une stabilisation à terme, mais les pertes financières qu'il essuya l'obligèrent à se retirer. Sous la direction de Feliński, la presse de Lublin en voulait au public de la ville de fuir la vie culturelle alors que le théâtre s'efforçait de remplir sa mission nationale et sociale.

# EN GALICIE

## Le théâtre de Cracovie de 1865 à 1893

### *1. Introduction*

Le renouveau de la vie théâtrale après l'insurrection de 1863 s'amorça à Cracovie en 1865. L'octroi des „libertés" par l'Autriche et l'autonomie linguistique entraînèrent de nombreux changements dans la vie intellectuelle dont notamment une repolonisation des chaires à l'Université Jagellone et la fondation d'une chaire d'histoire de Pologne. Outre l'Université, la ville possédait un autre centre de réflexion d'esprit positiviste — la Société Savante de Cracovie transformée en 1872 en Académie des Sciences et des Lettres. Parallèlement, s'épanouissent les lettres et la littérature dramatique (Anczyc, Szujski, Bałucki et autres), de même que la peinture et la musique. Le théâtre lui aussi jouissait d'une plus grande liberté que dans les deux autres zones d'annexion.

Dès 1866 paraît à Cracovie le trimestriel politique et littéraire „Przegląd Polski". La vie politique était dominée par les „Stańczyk", représentants de la tendance conservatrice.

### *2. Amorce d'un renouveau. Adam Skorupka et son théâtre*

En 1865 Adam Skorupka succéda à Adam Miłaszewski à la tête du théâtre de Cracovie. Il remit en état l'édifice du théâtre et organisa une troupe remarquable de 40 personnes. La direction musicale fut confiée à Stanisław Duniecki, la mise en scène et la supervision artistique — à Jan T. S. Jasiński et, à partir de janvier 1866 — à Stanisław Koźmian. Ce dernier eut pour successeur à ce poste Feliks Benda (1869 - 1871). En janvier 1873, Koźmian accéda à la direction du théâtre.

### *3. Vues de Koźmian sur la fonction nationale du théâtre. Ses options de programme*

Stanisław Koźmian imagina pour le théâtre un programme annonçant son renouveau dans toutes les trois zones d'annexion. Lié aux milieux conservateurs à l'enseigne des „Stańczyk", il était opposé à toute tendance politique au théâtre; il soulignait par contre le rôle du théâtre dans la sauvegarde et l'affermissement de l'identité nationale sous la captivité. Ce rôle devait s'affirmer par un choix ap-

proprié de pièces. La première placc devait être dévolue aux oeuvres polonaises tant anciennes que contemporaines, puis, venaient, selon l'ordre d'importance, les classiques de la littérature mondiale, les pièces contemporaines d'auteurs étrangers, français en premier lieu, enfin tout un répertoire „fâcheux" mais nécessaire — les pièces „à recette", principalement les opérettes.

En même temps, l'activité de Koźmian menait à l'européisation du théâtre polonais, par l'adoption des „réformes civilisées et améliorations".

*4. Pièces polonaises. Pièces d'auteurs étrangers. Opéra et opérette*

A l'époque de Koźmian, le théâtre de Cracovie devint une véritable „maison de Słowacki". Plusieurs de ses pièces y furent jouées: *Mazepa* (1866), *Maria Stuart*, *Balladyna*, *Lilla Weneda*, enfin *Fantazy* (1878). Koźmian fit également monter d'autres pièces de Słowacki, jusque-là non jouées, de même que *Les Confédérés de Bar* (*Konfederaci barscy*) de Mickiewicz et des tableaux vivants de *Messire Thadée* (*Pan Tadeusz*) de Mickiewicz également, de même que ses *Fantômes* (*Widma*) avec une musique de Moniuszko. Il fit également une place au drame historique polonais, notamment aux pièces de Szujski. Il mit au second plan les pièces polonaises de l'époquc. Il voua un culte particulier à Fredro dont il fit monter 29 comédies. Il porta également à l'affiche des pièces „populaires" qui avaient du succès.

Koźmian fit également beaucoup pour faire connaître au public les classiques de la littérature dramatique mondiale. Il fit jouer des pièces de Shakespeare traduites directement de l'anglais alors que jusque-là les traductions étaient faites à partir d'adaptations françaises ou allemandes, en confiant leur mise en scène à Szujski, Modrzejewska, Rapacki, Ładnowski (9 comédies et autant de tragédies). Il fit monter des pièces d'autres auteurs connus: Schiller, Goethe, Lessing, Hugo, Racine, Molière, Beaumarchais, Musset. Pour ce qui était de la dramaturgie étrangère de l'époque, la préférence allait vers les „pièces bien faites" d'auteurs français avec, en première place, Victorien Sardou. Koźmian faisait également jouer des auteurs russes (Gogol, Tolstoï, Soukhovo-Kobyline).

Le répertoire lyrique avait été renouvelé sous la direction d'Adam Skorupka qui collaborait avec Dunicckі, mais c'était seulement Koźmian qui engagea les solistes, organisa le choeur, le ballet et l'orchestre. Il fit monter *Halka* (1866) qui entra dans le fonds du théâtrc, de même que *Les Cracoviens et les Montagnards* (*Krakowiacy i Górale*) de Bogusławski, *La Superstition* (*Zabobon*) de Kamiński et nombre d'autres opéras comiques polonais. L'opérette était représentée avant tout par Offenbach, mais également par Suppé, Lecocq, et plus tard par Johan Strauss. Le théâtre jouait aussi des vaudevilles allemands. Pour l'opéra on joua *Le Franctireur* de Weber, du Verdi et du Donizetti. Des airs d'opéra étaient quelquefois inclus dans les spectacles dramatiques. Koźmian traitait l'opéra comme un moyen de redresser son budget; il disposait d'excellents interprètes et cependant vers 1878 le théâtre lyrique commença à décliner. Le théâtre organisait également des manifestations de circonstance.

Une commission théâtrale consultative, instituée en 1871, avait son mot à dire sur le répertoire du théâtre. Parallèlement, fonctionnait également un jury chargé d'attribuer des prix aux pièces présentées au concours.

Au théâtre de Koźmian les étoiles ne manquaient pas, mais elles brillaient sur la toile de fond d'un tout très soigneusement préparé. C'est en cela que résidait son caractère novateur. Koźmian était le créateur de ce qu'on appelle l'école cracovienne de jeu; elle avait en propre — outre son caractère collectif — l'aisance dans le jeu et le réalisme. Koźmian imposa à la troupe des répétitions dites „analytiques" consacrées à l'étude des personnages et des situations; c'est qu'il estimait que des pièces bien préparées resteront à jamais dans le fonds du théâtre.

Il oeuvrait pour l'élévation du prestige de l'acteur, patronait les comédiens doués, se préoccupait des conditions matérielles de la troupe. De 1865 à 1885, quelque 700 acteurs se sont produits sur la scène de Cracovie. L'étoile la plus brillante était Antonina Hoffmann, fidèle toute sa vie durant au théâtre de Cracovie. Ses créations étaient libres de tout pathos et de convention. Elle jouait dans les grandes pièces du patrimoine dramatique mondial (quelque 400 créations). Quant à Modrzejewska, elle fit ses débuts à Cracovie en 1865. Elle jouait des rôles tragiques et lyriques. Les deux grandes comédiennes jouèrent ensemble dans *Les Voeux de jeunes filles* (*Śluby panieńskie*) de Fredro, et ce spectacle était un vrai régal. Modrzejewska quitta Cracovie en 1869; elle y retourna cependant à plusieurs reprises pour prêter son concours à divers spectacles. Parmi les comédiennes de talent fidèles à Cracovie, il convient de nommer Ekerowa, Wolska, Wojnowska et Czechowska. De peu de durée par contre était l'implantation au théâtre de Cracovie de la tragédienne de Lwów Aniela Aszperger (de 1868 à 1869) et de Teofila Nowakowska (de 1868 à 1870); plus longue était celle d'Emilia Bauman (de 1867 à 1874) et de nombre d'autres. C'est du théâtre de Cracovie que sont issues Aleksandra Lüde, Helena Marcello, Jadwiga Czaki, Michalina Siennicka. La dernière phase de la direction de Koźmian vit les débuts scéniques de Gabriela Zapolska (le 26 janvier 1882), plus tard femme auteur dramatique connue. Pour les spectacles lyriques, le théâtre de Cracovie eut pour prima donna Kaliksta Ćwiklińska (1870 - 1877). Il faisait appel aussi pour des contrats temporaires à Adolfina Zimaïer, Honorata Majeranowska, Bronisława Dowiakowska et nombre d'autres. Dans le drame, c'est la même formule qui valut au public de Cracovie les créations de Mmes Bakałowicz, de Rakiewicz et de Maria Deryng. Parmi les hommes, se lia au théâtre de Cracovie Feliks Benda („jeune premier galant") et y collaborèrent périodiquement Bolesław Ładnowski, Wincenty Rapacki, Józef Rychter. C'est à l'école de Cracovie que s'épanouit le talent dramatique de Roman Żelazowski. Les personnages de genre étaient l'emploi d'Albert Eker et, pendant deux saisons (1871 - 1872) — d'Aleksander Ładnowski; faisait également pendant un temps, partie de la troupe Bolesław Leszczyński. La comédie faisait valoir les talents d'Antoni Siemaszko, de Gustaw Fiszer et, dans les personnages du peuple — de Jan K. Galasiewicz.

Cracovie vit également les débuts de carrière de Mieczysław Frenkiel et les succès d'Edmund Rygier, de Ludwik Solski, de Leon Stępowski. Temporairement, s'y produisirent à plusieurs reprises Jan Królikowski et d'autres acteurs de Varsovie. De 1875 à 1878, y chanta et joua Rufin Morozowicz. Koźmian confia les fonctions de metteur en scène à Józef Rychter et, dans les années 1876 - 1877, à Aleksander Podwyszyński promu plus tard au poste de directeur artistique. Il eut pour successeur à ce poste Roman Żelazowski.

Koźmian dirigeait en outre la revuc „Afisz Teatralny" chargé de populariser le théâtre; elle paraissait pendant 6 ans.

*6. Dècors. Costumes. Accessoires*

En 1865, Koźmian hérita de Skorupka un fonds de décors et de costumes que celui-ci avait fait venir de Vienne. Durant des années, ces décors servaient de cadre aux spectacles, néanmoins pour certains d'entre eux, le directeur du théâtre consultait Juliusz Kossak, Tadeusz Ajdukiewicz, Jan Matejko et Walery Eliasz-Radzikowski, peintres connus de l'époque. La situation commcnça à s'améliorer en 1877 lorsque Koźmian obtint une subvention pour la remise en état du bâtiment et pour les décors. La préparation de ces derniers fut confiée à Stanisław M. Jasiński à qui succédèrent Emil Wencki, puis — Jan Spitziar. Les costumes furent l'oeuvre de Ludwik Rozwadowicz. Un budget modeste limitait les possibilités du théâtre dans le domaine des décors, ce dont Koźmian était conscient.

*7. Spectacles hors de Cracovie. L'Opéra de Lwów et visites d'autres troupes*

En effet, le théâtre de Cracovie donnait souvent des spectacles dans des stations thermales telles que Krynica, Szczawnica ou Solec, et également dans des villes telles que Tarnów, Mysłowice, Kielce et quatre fois à Poznań. Le programme de ces tournées était soigneusement préparé par Koźmian et Rychter, de manière à ce qu'il rende compte de tous les aspects du théâtre. La troupe de Cracovie allait donner des spectacles en Russie (Saint-Pétersbourg, Pavlovsk). Elle recevait aussi fréquemment des troupes d'autres villes, telles celles de l'Opéra et de l'Opérette de Lwów (pour la première fois en 1875). L'opérette s'étant taillé à partir de 1880, la part belle dans le répertoire du théâtre de Cracovie, les productions de la troupe de Lwów jouirent d'un succès particulier. En 1884, elle montra à Cracovie plusieurs opéras parmi lesquels *Carmen* de Bizet. Cracovie accueillait aussi des compagnies allemandes, françaises et d'autres.

*8. Finances. Public. Critique. Démission de Koźmian*

La situation financière du théâtre de Cracovie n'était pas satisfaisante. Pour en sortir, un théâtre d'été fut créé; il jouait des comédies polonaises et françaises et présentait des tableux vivants. La presse reconnaissait à Koźmian de grands mérites artistiques mais lui refusait les compétences administratives. En 1878, Koźmian se retira partiellement du théâtre, en confiant la direction artistique à Rychter. En 1883, commença une crise théâtrale. En 1885, Koźmian donna sa démission, en cédant la direction à Jakub Apolinary Glikson.

*9. Entreprise de Jakub Apolinary Glikson*

Acteur médiocre, Glikson était en revanche fort calé en gestion financière et administrative. Il avait pour directeurs artistiques successivement Zygmunt Sarnecki, Aleksander Podwyszyński, Władysław Szymanowski, Apollo Lubicz et, dans les années 1890 - 1892 — Roman Żelazowski, puis Władysław Antoniewski. Tout en renouant avec le meilleur de son prédécesseur, Glikson multiplia des pièces plus

légères; c'était sa manière de pratiquer le compromis pour sauver la trésorerie du théâtre. Mais il fit jouer des drames de Słowacki, reprit *Les Confédérés de Bar* de Mickiewicz, des comédies de Fredro et des comédies d'auteurs de l'époque, les oeuvres dramatiques d'Asnyk, fit monter une adaptation de *La Trilogie* de Sienkiewicz et *Barbara Radziwiłłówna* de Feliński, cette dernière pièce avec Modrzejewska; il poursuivait aussi le courant „populaire" du répertoire. Fidèle à Koźmian, il faisait honneur aussi au patrimoine dramatique mondial: Shakespeare, Schiller, Goethe, Molière, et fit connaître au public de Cracovie Ibsen, Sudermann, sans oublier les auteurs dramatiques français du temps. La troupe demeura composée pour l'essentiel des acteurs du temps de Koźmian (Antonina Hoffmann, Czechowska, Wolska, Wojnowska, Jejde, Siemaszko, Solski, Rygier et d'autres). Parmi les nouveaux dans la troupe, il convient de nommer Wanda Siemaszkowa, Natalia Siennicka, Tekla Trapszo. Faisaient également partie de la troupe Józef Śliwicki, Sobiesław, Leon Stępowski et d'autres. Se produisirent à titre d'externes: Modrzejewska, Zimaïer, Wisnowska, Zapolska, Rapacki, Ładnowski, Kotarbiński. Le répertoire lyrique au théâtre de Glikson était des plus modestes, mais nombre de spectacles dramatiques étaient illustrés de musique. Les décors de l'époque de Koźmian étaient toujours en usage; pour de nouveaux, le théâtre faisait appel à Spitziar, à Wolski, puis a Konstanty Niedzielski; pour les costumes — toujours à Rozwadowicz.

Le théâtre continuait de donner en été des spectacles en province, et d'accueillir les spectacles de l'Opéra de Lwów et de compagnies de l'étranger, notamment de France (entre autres Sarah Bernhardt dans *La Dame aux Camélias*). La direction de Glikson dura jusqu'en août 1893.

## Le théâtre de Skarbek à Lwów de 1864 à 1890

### *1. Rôle du théâtre dans la vie politique et culturelle de Lwów*

De 1864 à 1872, la direction du théâtre de Lwów se trouvait entre les mains d'Adam Miłaszewski à qui succéda Jan Dobrzański entré, avec son fils, dans un directoire composé de plusieurs personnes. De 1875 à 1881, Dobrzański se trouvait seul à la tête du théâtre. De 1881 à 1883, Miłaszewski reprit la direction pour céder de nouveau la place à Dobrzański (1883 - 1886).

Dobrzański avait des contacts dans les milieux officiels, Miłaszewski — dans l'aristocratie. A Lwów fonctionnait aussi, jusque 1872, un théâtre d'expression allemande favorisé par les autorités autrichiennes, vu d'un oeil défavorable par les Polonais. La scène polonaise se proposait d'être une tribune du sentiment national. L'opinion attribuait au théâtre un grand rôle dans la formation de la conscience nationale, des vertus individuelles et dans l'élévation culturelle du public. L'opéra fut organisé en 1871, le ballet — en 1875. Le directeur du théâtre relevait du contrôle des pouvoirs publics qui subventionnaient le théâtre dramatique, la comédie et l'opérette ayant été des activités de rapport. En 1869 fut fondée l'Association des Amis de la Scène Nationale qui planifiait une réforme de la gestion du théâtre. L'auteur connu, Aleksander Fredro y siégeait comme membre d'honneur. Le théâtre louait un édifice construit en 1842 par le comte Skarbek; tous les spectacles

se donnaient dans la même salle. Les décors étaient à la charge du directeur. 1869 vit l'ouverture d'une école dramatique biennale s'inspirant, dans sa conception, des établissements analogues de Vienne et de Varsovie. Au bout de deux ans, elle dut cependant fermer, faute de moyens financiers.

*2. Scène dramatique et son répertoire*

La direction du théâtre cherchait à promouvoir une dramaturgie de haute qualité, le public demandait cependant une multiplication des spectacles de divertissement, en particulier d'opérettes. Outre les spectacles lyriques, une première dramatique était programmée par semaine. Leur fréquence augmenta après la fermeture du théâtre allemand. De 1864 à 1869, le patrimoine dramatique européen était représenté avant tout par Shakespeare, Schiller et, à un degré moindre, par Goethe et Hugo. Parmi les contemporains — Augier, Sardou, Dumas-fils, Feuillet et autres; la dramaturgie allemande était plus rarement prise en considération. Du patrimoine dramatique polonais, il y a lieu de citer des pièces de Słowacki (*Fantazy*, une reprise de *Mazepa*, *Maria Stuart*), de Korzeniowski, de Fredro et des contemporains: Bałucki, Narzymski, Koziebrodzki, Urbański, Dobrzański, Fredro-fils et autres. On joua également des pièces „populaires". Le choix des pièces pour les spectacles au bénéfice d'acteurs, tels Modrzejewska et Królikowski, relevait de ces artistes eux-mêmes. Les changements fréquents intervenant au sein de la direction artistique du théâtre, n'étaient pas sans défavoriser une politique suivie de répertoire. De 1872 à 1875, le théâtre réussit malgré tout, à maintenir à l'affiche le grand patrimoine européen (Shakespeare, Schiller, Goethe, Lessing) et à monter un nombre important de nouveautés. Parmi les premières de pièces polonaises, relevons *Beatrix Cenci* et *Mindowe* de Słowacki, une reprise à succès de *Balladyna* de cet auteur (1872), des pièces à tendance patriotique, des pièces historiques et de nombreuses comédies (Bałucki, Bliziński, Dobrzański, Starzeński et autres); il y eut aussi des reprises de pièces de Feliński, do Korzeniowski, de Wojciech Bogusławski, de Zabłocki.

Les années 1875 - 1881 passent pour âge d'or du théâtre de Lwów. Jan Dobrzański s'occupait de la gestion, son fils Stanislas — de la direction artistique. Il s'assura l'afflux des pièces de l'étranger, modernisa le jeu dramatique, eut soin de la qualité des décors. Conformément à la tradition, le répertoire était dominé par des pièces classiques. Le public eut ainsi l'occasion d'assister à 16 drames de Shakespeare. Lwów accueillit la troupe d'Ernesto Rossi, Modrzejewska et Maria Deryng.

Parmi les pièces contemporaines, Dobrzański porta à l'affiche, sans succès d'ailleurs, des pièces naturalistes et modernistes (Zola, Ibsen); le spectacle le mieux réussi était celui de *La Faillite* de Bjørnstjerne Bjørnson. Il faisait également monter des pièces de divertissement d'auteurs étrangers. Parmi les pièces d'auteurs polonais, le succès était la part de *L'Emigration paysanne* (*Emigracja chłopska*) d'Anczyc. La deuxième moitié de 1876, année qui fut marquée par la mort de Fredro, se passa sous le signe de cet auteur; on joua ses pièces inédites. Depuis 1877, les concours dramatiques furent baptisés de son nom. Le théâtre de Lwów joua également des auteurs dans le sillage de Fredro; un grand succès fut le lot de *Messire Damazy* de Bliziński.

Le théâtre s'ouvrait aux jeunes et aux classes aux revenus modestes, les accueillant lors des spectacles d'après-midi.

Au retour de Miłaszewski à la direction du théâtre, la situation s'est dégradée. Le nombre de premières baissa et plusieurs acteurs quittèrent la troupe. Pendant sa seconde direction, Lwów accueillit plusieurs grands artistes dont Sarah Bernhardt. Le répertoire des années 1881 - 1883 était inégal malgré un certain nombre de nouveautés étrangères. Il y eut peu de premières de pièces polonaises.

En 1883, Jan Dobrzański reprit la direction du théâtre et resta à sa tête jusqu'à sa mort, en 1886. Avec l'accord des autorités, la direction passa entre les mains de sa fille Celina qui, au bout de quelques mois, céda ses droits à Władysław Barącz. En 1900, eut lieu l'avènement d'un nouveau directeur, Mieczysław Schmidt. Toute cette époque fut marquée par une élévation constante du niveau artistique sans que fussent apportés des changements notables à la structure du répertoire. Parmi les événements, il faut compter une adaptation scénique de *Messire Thadée* de Mickiewicz, et une mise en scène de la IIIe partie des *Aïeux* (*Dziady*) du même auteur. Il y eut plusieurs reprises de pièces de Słowacki et, en 1884, on joua *Le Renvoi des ambassadeurs grecs* (*Odprawa posłów greckich*) de Kochanowski. Une pièce qui fit de l'effet c'était *Nora* d'Ibsen avec Gabriela Zapolska.

Dans l'ensemble, de 1864 à 1890, la scène de Lwów oeuvra bien pour la propagande de la grande littérature dramatique, en particulier de Shakespeare, perpétua la tradition dramatique polonaise, surtout romantique, fit connaître au public la veine comique de plus d'un auteur polonais, renforça les liens entre la vie théâtrale polonaise des trois zones d'annexion, et avec celle de l'Europe occidentale.

### *3. Acteurs dramatiques*

Une troupe stable à Lwów ne prit corps qu'en 1871 - 1872. En 1864, le théâtre de cette ville comptait 18 acteurs et actrices, il était donc dans la nécessité de faire venir, pour des spectacles, des comédiens de Cracovie. A l'époque, le jeu était assujetti aux canons anciens ou plus proprement au style allemand de jeu: il était affecté et exagéré. Chacun des acteurs devait rigoureusement avoir son emploi à lui.

Une part d'influence sur le façonnement de la physionomie du théâtre de Lwów revient à la presse locale. En 1871 - 1873, Lwów s'attira d'éminents acteurs: Ładnowski, Wolański, Zboiński, Zamojski, S. Dobrzański, Fiszer, Romana Popiel, Maria Deryng, ce qui lui permit d'élargir et de varier son répertoire. Bolesław Ładnowski se voyait confier les grands rôles tragiques qui lui valurent un immense succès auprès de la critique et du public. Lucjan Kwieciński, quant à lui, jouait les personnages de genre dans les pièces romantiques et aussi les jeunes premiers mondains. Pour ce qui était de Marceli Zboiński, il jouait dans les drames, dans les opéras et les opérettes. Seweryn Zamojski, l'excellent Damase de la comédie de Bliziński, et Stanisław Dobrzański, interprète de personnages de Fredro, étaient des acteurs de genre. Parmi les femmes, la première place revenait à Aniela Aszperger, actrice d'un certain âge; elle jouait des rôles dramatiques, les personnages de genre et les mondaines. Il y a également lieu de mentionner Teofila Nowakowska et la jeune Maria Deryng pleine de talent. Parmi les plus populaires actrices comiques et de genre, il faut nommer Adolfina Zimaïer à qui cependant c'est

l'opérette qui valut les lauriers. Le public de Lwów eut également l'occasion d'applaudir Jan Królikowski, Rychter, Modrzejewska, Bakałowicz qui s'y produisirent à titre d'externes.

Les années 1872 - 1881 furent à Lwów celles de l'épanouissement de l'art dramatique et du métier d'acteur. En 1875, la troupe a déjà maîtrisé les secrets du jeu collectif qui, à l'époque, était une innovation. L'équilibre interne de la troupe se défit dès 1881, lors de la seconde direction de Miłaszewski. Le tragédien Ładnowski quitta la troupe, départ qui ne fut compensé qu'en 1885, avec l'entrée de Roman Żelazowski. Sous la seconde direction de Dobrzański, la compagnie se reconstitua, grâce au retour de quelques-uns des comédiens et à l'entrée de Mieczysław Frenkiel. En 1889 un acteur dramatique de talent, Stanisław Knake-Zawadzki, entra dans la troupe. Mais Lwów perdit la remarquable Maria Deryng qui s'installa à Varsovie.

*4. Opéra et opérette*

L'opérette fut introduite à Lwów par le théâtre de langue allemande; plus tard, mais encore avant l'insurrection de 1863, elle fit son apparition au théâtre polonais. Miłaszewski renoua avec cette tradition. Pour ce qui est de l'opéra, il en fit jouer à partir de 1866 (*Halka* — 1867, *Le Flotteur* (*Flis*) et *Jawnuta* de Moniuszko — 1868). Une troupe peu nombreuse, l'absence d'une école de chant (jusqu'à 1885) ne favorisaient guère le développement de l'art lyrique. Deux chanteurs de renommée mondiale, Marian Alma et Aleksander Myszuga n'entrèrent au théâtre de Lwów qu'en 1878. De nombreux chanteurs et cantatrices devaient leur carrière au chef d'orchestre de la troupe lyrique Henryk Jarecki, élève de Moniuszko, qui exerçait ses fonctions de 1872 à 1900. Dans la saison 1872/73, la troupe comptait déjà plusieurs chanteurs de talent, notamment Franciszek Cieślewski, Jan Koehler, Teodozja Jakowicka-Friderici, Maria Kwiecińska. Le nombre des musiciens d'orchestre fut porté à trente. En 3 saisons, 16 opéras de compositeurs étrangers et deux de compositeurs polonais furent joués; l'interprétation n'était pas encore de très haut niveau. La qualité artistique des spectacles montait toutefois systématiquement, ce qui militait en faveur du maintien de l'opéra, malgré son déficit financier. Parmi les nouveaux venus dans la troupe, se distinguaient par leur talent Elżbieta Skalska et Maria Kwiecińska. L'opéra de Lwów faisait également appel à des externes: Wanda Kleczkowska, Gabbi et Marco d'Italie, Adelina Paschalis d'Istanbul, Désirée-Arlot ainsi que les chanteurs Souvestre, Raverty, Teruzzi.

Les années 1875 - 1878 furent celles de l'épanouissement de l'Opéra de Lwów. Le théâtre jouait des opéras italiens, français, ceux de Mozart et de Wagner, ainsi que des oeuvres polonaises — *Le Manoir hanté* et *Les Fantômes* de Moniuszko, des opéras de Grossman, de H. Jarecki. Les spectacles d'opéra finirent par prévaloir sur le drame, quantitativement et qualitativement. Ceci était vrai aussi pour la mise en scène et les décors. Le plus grand succès fut la part du *Manoir hanté*. Depuis 1879, le niveau de l'opéra commença à baisser. En 1880, la situation financière ne permit pas de monter de nouvelles premières. Le régime d'austérité instauré par Miłaszewski ne fut pas sans aggraver la crise. En 1882, Jarecki quitta pour un temps le théâtre. Il fut remplacé par Przibik. A cette époque-là le public de Lwów eut l'occasion d'applaudir le grand ténor Aleksander Bandrowski venu

en externe. L'année suivante se passa également sans premières. Ce n'est que le retour de Jan Dobrzański à la direction du théâtre qui améliora quelque peu la situation de l'opéra: Jarecki reprit son poste, mais Dobrzański ne parvint plus à reconstituer la troupe; d'éminents solistes ne venaient plus qu'en externes, ce fut le cas de Bronisława Dowiakowska, grand soprano de l'Opéra de Varsovie, de Teresa Arklowa et de Helena Herman, la meilleure Carmen de l'époque. Cet opéra fut donné en 1886. La même année vit la première de deux opéras polonais: *Konrad Wallenrod* de Władysław Żeleński dans une distribution remarquable, et *Hedvige* (*Jadwiga*) de Jarecki. Le décès de Dobrzański amorça un déclin précipité de l'Opéra de Lwów. Les productions d'externes firent défaut. Le niveau des productions tenait encore à la contribution de quelques artistes: Myszuga, Skalska, Mieczysław Kamiński. 1888 ne vit que deux reprises: c'était l'année des débuts de Mira Heller, cantatrice de grand format, de Michalina Frenkiel-Niwińska et de Maria Patkiewicz. La direction de Barącz n'apporta pas d'amélioration, laissant inexploitées les virtualités de la troupe.

Les troupes d'opéra et d'opérette collaboraient étroitement l'une avec l'autre; l'échange de solistes était fréquent. Pour l'opérette, c'est Offenbach qui jouissait du plus grand succès. L'essor de l'opérette de Lwów se situa entre 1875 et 1879. D'autres compositeurs à succès furent Lecocq, Suppé, Johann Strauss. La troupe comprenait Skalska, Kwiecińska, Zimaïer (prima donna), Amelia Kasprowicz et, depuis 1874, Anna Bocskay. Les meilleurs acteurs furent Tadeusz Skalski, Marceli Zboiński et Tytus Mikulski. Lors de la seconde direction de Miłaszewski, l'opérette garda son dispositif artistique complet, mais le répertoire baissa de niveau pour connaître un redressement après le retour de Dobrzański. Le haut niveau de l'opérette se maintint également dans les années 1883 - 1888. A cette époque, elle avait pour prima donna Antonina Radwan; parmi les hommes se distinguaient particulièrement Adolf Kitschman et Julian Myszkowski.

### 5. *Bâtiments. Structure. Scénographie. Mise en scène*

Le théâtre de Lwów de la seconde moitié du XIXe siècle s'abritait dans le bâtiment construit en 1842 par le comte Skarbek. L'édifice était assez spacieux mais avait des défauts. Il fut remis en état en 1877, puis, en 1882. L'éclairage électrique y fut installé en 1892. En 1874, un théâtre provisoire d'été fut créé à Pohulanka. En 1875 et 1876, le théâtre d'été était installé dans le jardin post-jésuite; de 1881 à 1883 — au cirque Kremser. Il existait également en 1877, un café-théâtre à l'air libre animé par Miłosz Stengel (troupe ambulante). Le théâtre d'été reçut un bâtiment en 1891.

Depuis 1872, les décors passe-partout cèdent la place à des décors préparés exprès pour les différentes pièces. Les premiers sont peints par Erazm Fabiański et, dès 1875, le théâtre a pour décorateur attitré Jan Düll. La critique exigeait un cadre plastique approprié au spectacle et la fidélité historique; elle distinguait les décors de qualité et n'était pas indifférente au choix des costumes. Les fonctions de metteur en scène étaient essentiellement d'administration et d'organisation; la conception des personnages ayant été du ressort des vedettes. Ce ne fut qu'à partir de 1874 qu'on se mit à insister sur une extension des compétences du metteur en scène, sans doute sous l'effet de la vogue de la troupe de Meiningen. Stanisław

Dobrzański fut le premier à appliquer ces conceptions et à songer à un jeu d'équipe.

Un aspect important de l'activité du théâtre de Lwów: les spectacles hors du siège. A partir de 1872, l'opéra et l'opérette allaient à Cracovie ou dans d'autres villes de la Galicie. Les villes et les bourgades étaient par ailleurs desservies par des troupes ambulantes qui étaient nombreuses. Ces spectacles avaient du succès et jouaient un rôle social et patriotique. A partir de 1869, se forment de nombreux théâtres d'amateurs; par exemple le Fredreum de Przemyśl qui existe jusqu'à nos jours, et qui donna jusqu'en 1890 123 premières de pièces d'auteurs polonais et étrangers.

## EN ZONE D'ANNEXION PRUSIENNE

## Le théâtre de Poznań de 1863 à 1896

Dans les deux premières décennies de la seconde moitié du XIXe siècle, les spectacles de théâtre à Poznań étaient rarissimes; ils étaient dus soit à une troupe de passage dans la ville, soit à des amateurs locaux. La scène allemande végétait. Avec le temps, des changements en mieux s'opéraient au fur et à mesure que s'affirmait la conscience du besoin du théâtre. En dépit des obstacles que multipliaient les autorités prussiennes, le mouvement amateur se développait, même dans les petites villes de la Grande Pologne. A Poznań, les spectacles se tenaient dans quelques bâtiments de théâtre (le vieux théâtre, le Théâtre d'été et le Théâtre populaire) et dans d'autres salles adaptées aux spectacles, ainsi que dans les cafés-théâtres. Les pièces jouées étaient soit empruntées au théâtre professionnel soit écrites spécialement pour amateurs. La première venue à Poznań d'un théâtre professionnel après l'insurrection de 1863, eut lieu en 1866; c'était le Théâtre municipal de Cracovie. Il joua des pièces de Fredro, de Słowacki, de Shakespeare, des pièces contemporaines françaises et polonaises, de même que des opérettes exécutées par les meilleurs acteurs. Les visites réitérées du Théâtre de Cracovie déclenchèrent un mouvement en faveur de la création d'un théâtre de Poznań. En 1869, la presse préconisait la construction d'un théâtre et une émancipation de la vie théâtrale de l'emprise du théâtre allemand. A cet effet, se constitua une Commission provisoire qui se transforma par la suite en Comité théâtral. L'art du théâtre allait devenir un moyen de lutte patriotique et sociale, et le théâtre de Poznań — l'un des traits d'union entre les trois zones d'annexion. Avant que ne fût construit le bâtiment, l'activité théâtrale était animée par Miłosz Sztengel et Lech Nowakowski; les spectacles polonais se donnaient quatre fois par semaine au Théâtre municipal et au Théâtre d'été. La première saison d'un théâtre polonais stable à Poznań fut inaugurée par un spectacle de *Représailles* (*Zemsta*), de Fredro. Cette activité dura pendant 26 saisons, période pendant laquelle 10 directeurs se succédèrent à la tête du théâtre. La troupe comptait une quarantaine de personnes avec, comme premiers acteurs, Aniela Aszperger et Stanisław Dobrzański; Rychter s'y produisit dans une pièce à titre d'externe. Sztengel monta une seconde troupe stable pour les spectacles hors du siège, qui faisait le tour de la Posnanie et de la Poméranie. En 1871, le théâtre de Poznań se rendit à Kalisz; ce fut la première fois qu'il donnait des

spectacles hors de la zone d'annexion prussienne. En dépit de la campagne de germanisation qui avait une incidence négative sur la vie théâtrale de Poznań, la construction d'un théâtre fut entreprise en 1873. Les changements fréquents de direction n'étaient pas de nature à favoriser la stabilité du théâtre. La direction de Dobrzański (1871 - 1872) se distingua par une sélection soignée de pièces, et la tentative de constitution d'un fonds stable. Dobrzański eut également le mérite de porter son attention sur le drame populaire et historique; il monta également des spectacles lyriques. Le choix des pièces accusait une influence du répertoire de Koźmian dont le théâtre se produisit une nouvelle fois à Poznań en 1872. Sous la direction de Sarnecki (1872 - 1873), le répertoire perdit ce caractère complet; il était dominé par des pièces françaises de l'époque. Sous la direction de Jaraczewski (1873 - 1874), le succès de la saison fut une mise en scène de *Halka*, ce qui accrut l'intérêt du public pour le théâtre lyrique. En 1874, intervint la fermeture du vieux théâtre, alors que le nouveau n'était pas encore en chantier. La troupe se dispersa. Les tractations sur l'emplacement de l'édifice furent longues. Le projet de Hebanowski obtint l'approbation de Semper, architecte viennois. Conçu pour 500 places, le bâtiment fut achevé en 1875; il faut y voir un succès issu de la volonté collective de la société de la Posnanie opprimée par la Prusse. En juin 1875, la mise en service du bâtiment donna lieu à un spectacle de *Moustache et perruque* (*Wąsy i peruka*) de Korzeniowski, exécuté par des amateurs, et à la présentation d'un tableau vivant. Le théâtre fut baptisé Polski (polonais). Sa direction fut confiée à Karol Doroszyński de Lwów et à Władysław Terenkoczy de Cracovie. L'inauguration officielle eut lieu en septembre de la même année; le théâtre donna pour l'occasion *Représailles* de Fredro précédées d'un prologue de Józef Kościelski. La direction artistique fut confiée à Józef Rychter qui demeura à ce poste pendant plusieurs mois; il eut comme successeur pour la mise en scène Emilian Konarski. Le répertoire comprenait principalement des pièces polonaises et des drames d'auteurs français de l'époque du Second Empire, de même que les classiques (notamment Słowacki), ainsi que des oeuvres lyriques. Sa conception du répertoire, Doroszyński la mit le plus pleinement en oeuvre au cours de la saison 1877 - 1878. Il ne fit jouer presque pas de pièces d'auteurs allemands, mais fit connaître au public du théâtre scandinave et mit en scène la IVe partie des *Aïeux* de Mickiewicz et les pièces de Słowacki. Sa direction prit fin en 1881. Il disposait de bons acteurs et du concours d'externes tels Antonina Hoffmann, Modrzejewska, les deux Ładnowski, Rapacki. Doroszyński était un directeur dynamique, doué d'un esprit d'initiative. Le théâtre servait aussi de lieu où se célébraient jubilés et anniversaires.

La direction du théâtre passa à Łucjan Kościelecki (1881 - 1882) et à Aleksander Podwyszyński (1882 - 1883). Le poste de metteur en scène fut confié à K. Królikowski. Pendant une saison, la troupe comptait parmi ses membres Ludwik Solski et Gabriela Zapolska (cette dernière fort louée dans *Nora* d'Ibsen). Malgré un niveau élevé de jeu dramatique, la situation financière du théâtre était précaire. 1879 vit l'ouverture, dans un bâtiment nouveau, d'un théâtre concurrentiel d'expression allemande qui devait apporter sa contribution à la germanisation de la société. Après la démisson de Podwyszyński, le Théâtre Polski fut pris en charge par une société qui en confia la direction à Franciszek Dobrowolski. Celui-ci eut pendant une saison pour codirecteur Rychter. Le répertoire était, pour la plupart,

constitué par des pièces polonaiscs, cellcs de Fredro en premier lieu. La troupe comptait 26 personnes. Au cours de la saison 1883 - 1884, le théâtre de Poznań surpassait les autres par sa qualité. Il continua de donner des spectacles hors du siège, mais après le départ de Rychter, le niveau baissa. En 1885, la troupe sous la direction de Mieczysław Skirmunt fit le tour des villes de la Grande-Pologne et de la Poméranie; une de ces tournées la mena à Włocławek, en zone d'annexion russe. Depuis la saison 1886 - 1887, le répertoire gagna en valeur par le recours à un théâtre poétique et d'idées: Ibsen, Sudermann, Słowacki, et par la place privilégiée accordée au mélodrame et aux pièces populaires et patriotiques. Franciszek Dobrowolski tenta de constituer un fonds de pièces stable. Il fit jouer notamment des comédies de Bałucki, de Bliziński, de Fredro-fils. L'intérêt pour celles du grand Fredro (père) baissa depuis la direction de Rychter: pendant les 13 années de direction de Dobrowolski, elles ne connurent que 38 premières. Le succès était le lot des pièces d'amusement et des opérettes, et le théâtre se montra modéré à jouer des pièces modernistes qui ont connu un accueil plutôt froid, en dépit des efforts de la revue „Przegląd Poznański" pour propager l'art moderniste. Parmi d'éminents artistes, étrangers à la troupe, se firent applaudir à Poznań Modrzejewska, Żelazowski, Antoni Siemaszko, Rygier, Helena Marcello, Aleksandra Lüde. Adolfina Zimaïer, Bolesław Leszczyński, Józef Kotarbiński. En été, la troupe de Poznań partait en tournée; il lui arrivait même de jouer à Varsovie. En 1892, une nouvelle troupe ambulante fut mise sur pied par Eugeniusz Majdrowicz.

## Le théâtre polonais en Poméranie de Gdańsk de 1864 à 1900

### *1. Politique prussienne des brimades*

La germanisation dc la Prusse prit, à l'époque de Bismarck, un tour très violent. A l'école et dans l'administration, le polonais fut proscrit. A condition d'être apolitique, le théâtre faisait la seule exception. Dans les années 1880, des obstacles se multiplièrent: le théâtre fut soumis à une supervision policière. Aussi les troupes ambulantes évitaient-elles de mettre le cap sur la Poméranie de Gdańsk, et des troupes d'amateurs en furent réduites à renoncer à leurs activités.

### *2. Venues de troupes professionnelles ambulantes. Troupes d'amateurs*

La Poméranie de Gdańsk n'avait pas de théâtre professionnel stable; la lacune devait être comblée par des troupes ambulantes et, effectivement, celles de Poznań de Miłosz Sztengel (1870), d'Ignacy Kaliciński, de Julian Grabiński et, dans les années 1880, de Henryk Skirmunt s'y produisirent (celle du dernier ayant présenté des extraits de *Halka*), de même que Gabriela Zapolska avec Stanisław Trapszo. Parallèlement, se fondaient des troupes d'amateurs locales. Le théâtre amateur se prévalait dans la province de riches antécédents, surtout dès le milieu du XIXe siècle, et son épanouissement se situa après l'insurrection de 1863, grâce aux associations polonaises dont une trentaine existait en Poméranie de Gdańsk, en particulier à Toruń, Chełmno, Brodnica, Gdańsk, Pelplin.

*3. Littérature dramatique régionale. Répertoire*

La création de pièces était modeste en Poméranie. Les principaux auteurs étaient Władysław Łebiński, Anna Karwat, Józef Chociszewski, l'abbé Stanisław Kujot, Mieczysław Dzikowski. Leurs oeuvres étaient cependant médiocres.

Les troupes d'amateurs avaient un répertoire à peu près semblable dans les trois zones d'annexion. Ils jouaient des comédies, des farces et des drames patriotiques populaires alliant divertissement et tendance; le principal auteur de ces derniers était Anczyc. Les comédies de Fredro et de Bałucki relevaient d'un répertoire plus ambitieux. On jouait quelquefois aussi jusqu'à Słowacki et Mickiewicz. Les pièces d'auteurs étrangers étaient moins fréquentes.

*4. Metteurs en scène, acteurs, public*

Il faut croire que la mise en scène était le domaine de „l'intelligentsia" locale, et que les acteurs se recrutaient principalement dans les milieux d'artisans et d'ouvriers, plus rarement parmi les paysans et les travailleurs intellectuels. La jeunesse scolaire et artisanale prêtait également son concours aux spectacles. La presse portait de l'intérêt au théâtre d'amateurs; elle rendait compte des spectacles qui ajoutaient souvent de l'éclat à diverses manifestations, solennités, réunions. La recette était destinée à des fins collectives. Le théâtre était au service de la cause nationale, morale et éducative.

## Le théâtre polonaise en Silésie de 1852 à 1890

Dès le milieu du XIXe siècle, le théâtre en Silésie commença à jouer un rôle important, en particulier dans la région de Cieszyn. Le mouvement culturel y avait pour promoteur Paweł Stalmach; parmi les animateurs de théâtre se distinguait plus particulièrement Andrzej Cienciała. Le premier spectacle en polonais fut joué en 1852 dans la salle d'honneur de l'hôtel de ville de Cieszyn; il s'agissait des *Paysans aristocrates* de Władysław Ludwik Anczyc. D'autres auteurs souvent joués furent Dmuszewski, Korzeniowski, J. N. Kamiński. Fondée en 1861, la société Czytelnia Ludowa (Bibliothèque populaire) organisait également des spectacles de théâtre (109 spectacles de 93 pièces de 1863 à 1891). L'animateur de la troupe, son metteur en scène et décorateur fut Edward Świerkiewicz. Quelques-unes des troupes qui venaient d'au-delà de la frontière, se voyaient refuser le droit de spectacles. En 1879, se produisit à Cieszyn la troupe cracovienne de Piotr Woźniakowski, puis, celle d'Edward Ebersfeld.

Le théâtre amateur en Haute Silésie s'affirma dans les années 1860. Il eut pour fondateur Jan Gajda, et pour fournisseurs attitrés de pièces écrites spécialement pour les amateurs — Karol Miarka et Juliusz Ligoń.

La politique prussienne de l'époque du Kulturkampf paralysa presque entièrement, en 1876 et 1877, la vie culturelle en Haute Silésie. L'activité du théâtre amateur ne reprit qu'en 1878. En 1881, l'Association Ouvrière de Królewska Huta (actuellement Chorzów) organisa une troupe d'amateurs, mais la censure n'autorisa

pas les spectacles. Ceci ne dissuada pas l'Association de son activité théâtrale animée par le Cercle social. Un autre foyer de vie théâtrale fut Bytom; à la charnière du XIXe et du XXe siècles, cette ville passait pour centre principal de l'activité politique et culturelle du mouvement polonais. Des prêtres de la Congrégation de saint Louis de Gonzague y fondèrent une troupe d'amateurs qui jouait notamment des pièces de Miarka, de Ligoń, d'Anczyc, de Korzeniowski. La troupe était animée par Józef Szaboń et eut à surmonter bien des obstacles dressés par les autorités prussiennes. Il y eut également des syndicats (tel celui des compagnons) qui animaient des troupes d'amateurs dans diverses localités de la Haute Silésie. A Siemianowice, Piotr Kołodziej, auteur de pièces, en fonda une.

Quant à Wrocław, cette ville possédait un théâtre allemand dès la première moitié du XVIIIe siècle. Les spectacles en polonais étaient rares. 1855 vit s'y produire une troupe de Cracovie sous la direction de Pfeiffer. Une troupe d'amateurs s'y créa en 1871; en outre, le Cercle des Etudiants de nationalité polonaise et la Société Commerciale polonaise, cette dernière fondée en 1882, organisaient des spectacles. Quelquefois, le théâtre de Poznań descendait à Wrocław. Sa venue en 1888, ne fut pas favorablement accueillie par les autorités. L'oppression prussienne allait en s'affermissant.

# Indeks nazwisk i tytułów sztuk


a 241
„a" (Aleksander Rajchman?) 219
A.B. zob. Sabowski Władysław
A.G. 592
A.K. zob. Kuligowska Anna
A.R. zob. Rajchman Aleksander
About Edmond
*Morderca* 72
Abrahamowicz Adolf 37, 517, 645, 648
*Ciurkiewicz czy Dziurkiewicz* 640, *Florek* (współaut. R. Ruszkowski) 264, 278, *Mąż z grzeczności* (współaut. R. Ruszkowski) 104, *Na przeciwko* (*Vis à vis*) 539, 640, *Nihiliści* (współaut. R. Ruszkowski) 298, 306, 543, 644, *Nowa Franciłlon* (współaut. R. Ruszkowski) 265, 278, 543, *Oddajcie mi żonę* (współaut. R. Ruszkowski) 362, *Pierwsza próba* 539, *Pospolite ruszenie* (współaut. R. Ruszkowski) 278
Abramowicz Ignacy 283, 286
Adam Adolphe 206, 208, 211, 213, 214
*Pocztylion* 485
Adler Gabriela 275, 406, 435
Adler (Adlerówna) Ludwika 206, 211
Adwentowicz Karol 262
Ajdukiewicz Tadeusz 480
Aldridge Ira 136, 322, 387, 641
Aleksander I, car rosyjski 281
Aleksander II, car rosyjski 8, 16, 22, 42, 300, 318/19
Aleksander III, car rosyjski 23, 126
Aleksandrow W.
*Łakomy kąsek* 174
Aleksandrowicz Witold 188, 194, 196, 197, 199, 202, 565
Alma [pseud.] 242
Alma Marian 197, 201, 563, 565, 570, 573, 577, 702, 706, 712
Alth Alojzy 426, 513
Anczyc Władysław Ludwik 83, 105, 257, 268, 277, 278, 305, 406, 426, 448, 455, 462, 464, 480, 483, 490, 491, 505, 507, 527, 544, 690, 700
*Błażek opętany* 37, 76, 615, 675, 691, 695, *Chłopi arystokraci* 11, 37, 432, 450, 499 574, 615, 670, 675, 685, 686, 691, *Emigracja chłopska* 263, 267, 340, 393, 399, 450, 499, 535, 553, 558, 632, 660, 666, 675, 679, *Flisacy* 37, 90, 267, 675, 678, 688, *Gorzałka* 670, *Jan III pod Wiedniem* 463, 481, *Kościuszko pod Racławicami* 38, 450, 481, 482, 499, 538, 582, 587, 647, *Łobzowianie* 37, 57, 256, 267, 399, 432, 450, 499, 553, 574, 609, 615, 675, 688, 693-697, *Żaki* (wg S. Dobrzańskiego) 216, 255, 514, 575; zob. też Reader G.
*Robert i Bertrand*
Andriolli Michał Elwiro 481
Angeloni Teresa 201
Antoine André 10, 118, 408
Antoniewski Władysław 275, 496, 501, 503, 588
Antonow M. 699, 700

Apuchtin Aleksandr 23, 290, 302, 307
Arago Etienne
*Pamiętniki szatana* (współaut. P. Vermond, właśc. E. Guinot; wg powieści E. Suego) 400, 525
Arambora (właśc. Antonio Aramburo) 201
Argine Dall' 208
Arklowa Teresa 193, 571, 572
Arndt Wilhelm 171
Arnsztajnowa Hanna Franciszka
*Perkun* 409
Artot-Padilla Desirée 201
Arwin Jan Kazimierz (właśc. Jan Kazimierz Zieliński) 451, 456, 476, 481, 501
Arystofanes
*Rycerze* 446, 458
Arystoteles 229
Asch Berta 623
Asch Robert 623
Asnyk Adam 37, 39, 93, 104, 426, 448, 513
*Bracia Lerche* 26, 295, 499, 543, *Cola Rienzi* 449, 531, *Galązka heliotropu* 90, 145, *Kiejstut* 446, 539, 635, *Komedia konkursowa* 499, *Przyjaciele Hioba* 449, *Żyd* 36, 412, 449
Aspis Bogumił 65
Aszpergerowa Aniela 444, 446, 452, 472, 513, 514, 528, 541, 545, 546, 547, 554, 560, 568, 591, 601, 606, 609
Auber Daniel François
*Czarne domino* 181, *Fra Diavolo, czyli Rozbójnik morski* 193, 392, 403, *Narzeczona* 185, *Niema z Portici (Fenella)* 281, 294, 564, *Pierwszy dzień szczęścia* 210
Auberval d'
*Lizetta* 208, 215
Audran Edmond
*Bettina* 217, 219, 277, *Pierścień rodzinny* (wg *Decamerona* G. Boccaccia) 188, 577
Auerbach M. 357, 360-362
Augier Emile 28, 69, 110, 257, 398, 406, 487, 524, 527, 544, 609, 650
*Awanturnica* 167, 168, *Bezczelni (Opinia publiczna)* 27, 114, 458, 525, 600, 643, *Biedne lwice (Ubogie lwice*; zob. też *Lwy i lwice*?) 7, 27, *Diana* 113, *Dobrane małżeństwo* 29, *Dziedzictwo* 458, *Filiberta* 90, 529, 615, *Gabriela* 167, *Jan de Thorameray* (współaut. J. Sandeau) 116, 634, *Kamień probierczy* 392, 525, *Lwy i lwice (Biedne lwice*?) 612, *Małżeństwo Olimpii* 11, 534, 634, *Mistrz Guerin (Ojciec Guerin)* 27, 74, 643, *Na lasce poczciwców* 90, *Pan notariusz* 529, 554, *Pani Caverlet* 534, *Rodzina Fourchambault* 394, 458, *Syn Giboyera* 7, 11, 27, 72, 157, 458, 525, *Świetna partia* 346, 534, *Zaraza* 27, 30, *Zemsta pana Martin* (współaut. E. Labiche) 230, *Zięć pana Poirier* (współaut. J. Sandeau) 27, 387, 458, 525, 600, 639
Axelrad 588

[- b] 241
[B.a.] 682
[bo] 698
Bach Alexander von 285, 291
Bach Fiodor 309
Baczyński Emilian 503, 588
Baczyński Ludwik 694
Badura D. 699
Bajer K. 366
Bajerowicz Apolonia 346, 396, 397, 402
Bakałowiczowa Wiktoryna 43, 67, 73, 79, 81, 82, 86, 88, 94, 133, 143-145, 156, 257, 474, 548, 591
Balcarek August 403
Balzac Honoré
*Macocha* 346, *Mercadet (Le Faiseur* przer. A. Dennery) 26, 27
Bałtowicz, aktorka 325
Bałucki Michał 29, 33, 69, 93, 257, 273, 351, 397, 398, 406, 426, 464, 482, 484, 494, 526, 544, 589, 643, 647, 657
*Bilecik milosny* 97, 499, *Ciepła wdówka* 409, *Ciężkie czasy* 97, 265, 499, *Dom otwarty* 32, 54, 97, 277, 352,

449, 499, 543, 642, 659, 697, *Emancypowane* 31, 87, 393, 398, 411, 531, 620, 640, *Flirt* 499, *Gęsi i gąski* 31, 97, 392, 398, 539, 642, *Grube ryby* 32, 97, 264, 355, 449, 499, 539, 632, 634, 639, 644, 676, *Kiliński* 647, *Klub kawalerów* 32, 265, 411, 499, *Komedia z oświatą* 31, *Krewniaki* 31, 97, 632, 634, 640, 642, *Kuzynek* 97, 499, 647, *Niewolnice z Pipidówki* 31, 410, *Nowy dziennik* 97, 277, 499, *O Józię* 97, 278, 499, 543, *Piękna żonka* 97, 404, 499, 543, *Polowanie na męża* 76, 449, 527, 600, 610, 620, 669, 675, 678, 696/7, *Po śmierci cioci* 97, 537, 633, *Pozłacana młodzież* 31, 92, 412, 536, 642, *Pracowici próżniacy* 31, 81, 402, 615, *Radcy pana radcy* 31, 76, 353, 391, 394, 412, 449, 527, 554, 615, 659, 675, 679, *Rodzina Dylskich* 97, 263, 535, 632, *Sąsiedzi* 97, 632, 634, 642, *Sprawa kobiet* 31, 410, *Teatr amatorski* 97, 398, 411, 537, 633, 670, 688, 697

Bandrowski Aleksander 196, 242, 354, 357-359, 487, 570, 572

Bandrowski Juliusz 242, 561, 569, 578

Banville Théodore, de 168

Bar Adam 508

Baranowska Amelia 383

Baranowski (właśc. Baran) Józef Karol 514, 581

Baranowski Maksymilian 670

Barański Józef 314

Barącz Władysław 540, 541, 542, 561, 572, 573, 587

Barbo Cyprian 356

Barcewicz Stanisław 183

Barrière Théodore 72, 110, 257, 398, 615, 619, 634

*Dziedzictwo pana Plumet* (współaut. E. Capendu) 111, *Fałszywi poczciwcy* (współaut. E. Capendu) 155, 158, 394, *Hrabina de Somerive* 529, *Kobiety z kamienia* (współaut. L. Thiboust) 385, 525, 528, *Najnowszy skandal* 230, *Na łasce zięcia* 394, *Nerwowi*, zob. Sardou V., *Pożar w klasztorze* 72, 163, *Szyk* 116

Barrot, przemysłowiec 624

Barszczewska Wanda 108, 115-117, 150, 162, 230, 473, 500, 501

Barthel Alexander 171

Barthels (Bartels) Artur 633

Bartoszewicz Kazimierz 493

Bartoszewscy Roman i Rozalia 395

Barwicki Henryk 380

Barycz Henryk 506

Baschny Józef 265, 461

Baste E.

*Chrapanie z rozkazu* (współaut. L. Thiboust) 110

Battu L.

*Honor domu* (współaut. M. Desvignes) 111

Baum Karol 696

Bauman (Baumann) Wilhelmina 150, 221, 253, 261, 405, 406, 601, 618, 635

Baumann (Bauman; zamężna Terenkoczy) Emilia 116, 472, 635

Baur A. 206, 208

Bayard Jean François Alfred 619

*Mąż na wsi* (współaut. J. de Vailly) 688, *Przebudzenie się lwa* (współaut. E. Jaime — syn) 620, *Sztuka przypodobania się* (współaut. Ph. Dumanoir) 54, 126

Bąkowski Władysław 562

Beaumarchais Pierre (właśc. Pierre Augustin Caron) 482, 543

*Cyrulik sewilski* 388, 456, 619, *Matka występna* 456, *Wesele Figara* 456, 465, 475, 483, 500, 529, 615, 617, 644

Becque Henri

*Kruki* 639, *Paryżanka* 560

Bednarek U. 682, 700

Bednarski (właśc. Bednarczyk) Antoni 407, 409

Beecher Stove Harriet

*Chata wuja Toma* 583

Beethoven Ludwig van 454, 502

Belejowska Joanna 79

Bellini Vincenzo 190

*Lunatyczka* 192, 195, 202, 332, 564, 785

571, *Norma* 344, 485, 564, 570, *Purytanie* 177, 566
Belot Adolphe
*Fromont junior i Rissler senior* (współaut. A. Daudet) 534, *Paragraf* 539, *Systematyczni małżonkowie* 590
Bełcikowski Adam 22, 23, 28, 37, 448, 513, 531
*Dwaj Radziwillowie* 446, 615, *Król Don Juan* 619, *Król Mieczysław II* 446, *Nie jesteśmy sobie nic winni* 29, *Pan Pasek* 295, *Protegujący i protegowani* 29, 31, 263, 449, 619, *Wizyta pana Feliksa* 29
Bełza Władysław 604, 606, 608, 611, 621, 676, 678
*Emancypantka* 598, 610, *Słowiczek* (wg E. Jacobsona) 293, 692, 695
Benckendorf (Benkendorf) Alexandr 285, 291, 292
Benda Feliks 79, 160, 161, 163, 430, 431, 442, 444, 446, 448, 450, 451, 454-456, 459, 467, 475, 545, 601
Benda Józef 397, 588
Bendowa Weronika 601
Bendowie Marianna i Józef 395
Benedick 44
Bénédix Roderich 27, 84, 86, 230, 257, 619
*Broń niewieścia* 256, 620, *Czuli krewni* 590, *Duch niezgody* 590, *Kopciuszek* 590, *Wujaszek całego świata* (zob też Majeranowski K.) 383, 643
Benni Karol 23
Bennich K., właściciel fabryki 316
Bensa (Benza) Antoni 545
Berg Teodor Fryderyk Wilhelm 40, 41, 46, 287, 290, 302
Berghi Olga 276
Berla Alojzy zob. Błotnicki E.
Bernack Wilhelm 330, 337-338
Bernardelli 208
Bernhardt Sarah 9, 14, 16, 167, 168, 241, 294, 352, 503, 539
*Wyznanie* 117
Berton Pierre Francisque 27, 72, 336, 619
*Ciężka próba* 167, 505, *Doktor Didier* 77
Beudin J. F. *Trzydzieści lat, czyli Życie szulera* zob. Ducange V.
Białobrzeski (pseud. Juliusz Cezar) 547
Biedermann, właściciel fabryki 316
Biegański Piotr 236, 700
Bieliński (Biclicki) 252
Bieniarzówna Janina 702
Bieńkowska Antonina 275, 635
Bigault de Maisonneuve Charles 434
Bilse Beniamin 186
Birch-Pfeiffer Charlotte
*Magdala* 525, *Noc i poranek, czyli Fałszerze monet* 325, *Poczwarka* (wg G. Sand) 79, *Przekleństwo* 525
Biron Leokadia 635
Bismarck Otto, von 7, 302, 644, 661
Bissen-Janowska Maria 653
Bisson Alexandre Charles Auguste 542
*Plac Pigalle* 110
Bizet Georges 6, 56
*Carmen* 177, 182, 184, 186, 187, 189, 190, 192, 194, 195, 197, 203, 206, 208, 210, 223, 485, 570, 571-573, *Noe* (libr. L. Halévy) 188
Björnson Björnstjerne 13, 537, 545, 586
*Bankructwo* 117, 267, 534, 558, 634, 660, *Nowożeńcy* 267
Blattner Adolph 330
Blechowska Michalina (?) 278
Blennow, właściciel cyrku 318
Blisse Paul 330
Bliziński Józef 33, 257, 351, 406, 544, 589, 653, 657, 676
*Chleb ludzi bodzie* (*Mośkowe swaty*) 98, 263, 393, 634, *Ciotka na wydaniu* 98, 505, 543, 642, 644, *Dzika różyczka* 543, 647, 659, *Karierowicz* (*Szach i mat*) 98, 265, 647 *Kuzynek* 647, *Lekkoduch* (współaut. Z. Sarnecki) 264, 647, *Marcowy kawaler* (*Kawaler marcowy*) 143, 153, 156, 255, 333, 398, 418, 449, 531, 620, 644, 697, *Mąż od biedy* 346, 449, 633, 642, 688, *Mąż w drodze* 647, *Pan Damazy* 34, 98, 263, 343, 346,

394, 398, 399, 411, 449, 537, 558, 632, 633, 640, 644, 688, *Panna z posagiem* 647, *Przezorna mama* 86, 398, 531, 536, 553, 620, *Rozbitki* 34, 98, 264, 349, 352, 353, 449, 539, 632, 634, 639, *Uczuciowi* 642
Blumenthet Oskar 650
*Nihilista* (*Teufelsfelsen*) 539, *Wielki dzwon* 114, 362
Błotnicki Edward 399
*Pani majstrowa z Chwaliszewa* (wg A. Berli) 633, *Pani majstrowa z Kleparza* (wg A. Berli) 502, *Szlachta czynszowa* 293, *Zagroda Sobkowa* 263, 609
Bniński Adolf 602
Bobrowska Teodozja 216, 322, 387, 474
Bobrowski Wincenty
*Nasi* 263, 394, *Żmije* 394
Bocage Henry
*Zmykajmy* (współaut. M. Hennequin) 110
Boccaccio Giovanni zob. Audran E.
Boczkaj (Bocskay) Anna 219, 486, 571, 572, 575, 576
Bodinier 67
Boeme M. 366, 367
Bogdan Marian 407
Bogdanow Nadieżda 214
Bogdanowicz 415, 701
Bogusławski Stanisław 69, 619
*Blagier* 72, *Lwy i lwice* 388, 432, *Opieka wojskowa* 92, 386, 608, *Pod strychem* 388, *Stara romantyczka* 90, 432, *Złoty młodzieniec* 72, 151, 615
Bogusławski Władysław 15, 18, 23, 24, 46, 47, 48, 61, 64, 66, 67, 70, 79, 93, 95, 106, 110-112, 117-119, 121, 124, 128-131, 134-136, 138-141, 146-149, 151, 155-159, 165-173, 185, 221, 222, 228, 229, 231, 236-244, 281, 701
Bogusławski Wojciech 67, 172, 282, 286, 291, 515, 544, 580, 595, 597, 606, 629, 664, 665
*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* 325, 382, 445, 460, 531, *Henryk IV na łowach* 445, *Spazmy modne* 445, 617, *Szkoła obmowy* (wg Sheridana) 445, 599, 634
Boguszewski Antoni 391
Bohomolec Franciszek 615
Boïto Arrigo
*Mefisto* (*Mefistofeles*) 183, 185, 195-197, 201, 210
Bojanowski Mikołaj 44
Bojarska I., aktorka zespołu małoruskiego 174
Bojemski Aleksander 334, 391, 393
Bolesławita B. zob. Kraszewski J.I.
Bolesławski Bolesław 277, 366
Bołoz-Antoniewicz Mikołaj
*Anna Oświęcimówna* 531, 615
Bon Francesco Augusto 11
Bończyk Norbert 693
Bonier H.
*Córka Rolanda* 294, 534
Bonin 595
Borawska Emilia 149, 278
Borkowska Anna 357, 382, 383, 473
Borkowska Maria 96, 114, 116
Borkowski Adolf
*Dwa wesela* 78
Borkowski Leon 486, 564, 565, 569
Borkowski (właśc. Bratz) Wiktor 409, 564
Borowski Stanisław 231 (?), 277
Borri Pasquale 206-208
Bortkiewicz W. 681
Borzęcki W. 109
Bosco E., mistrz magii 332
Bośniacka-Tuszowska Eliza 633
*Przeor paulinów, czyli Obrona Częstochowy* 294, 530, 538, 587, 635
Boucheron Maxime
*Cocard i Bicoquet, czyli Uwielbiany morderca* (współautor H. Raymond) 110
Boulard M. *Niniche* 575
Bourgeois Auguste
*Adam i Ewa* (*Dawne grzechy*; współaut. A. Dennery) 247, 313, 323, 677, *Bravo, morderca wenecki* (współaut. A. Dumas-ojciec) 318, 319, *Czarny lekarz* 554, *Marynarz gwardii* 590, *Po-*

*ciecha rodziny* (współaut. A. Decourcelle) 77, *Po północy* zob. Lockroy, *Trzy pary żółtych rękawiczek* (współaut. E. Labiche) 112
Bourgeois P. de Guervillc
*Dzwonek* (*Dzwon*) *szatański* (wg F. Souliégo) 288
Bourget E.
*Bandyta londyński, czyli Rycerze mgły*, zob. Denncry A.
Bourget Paul 634
Boy-Żeleński Tadeusz 700
Bracco Roberto
*Maski* 410, 418
Brachvogel Albert Emil 599
*Narcyz* (*Narcyz Rameau*) 75, 479
Brajnin Zofia 192
Brandes Edward
*Odwiedziny* 117
Brandon Thomas
*Ciotka Karola* 650
Brandt Alexander 319, 320, 322
Brandt Fritz 224
Brandt Julia 322, 388, 402
Brandt Władysław 322, 388, 402
Braniccy 433
Bratz zob. Borkowski Wiktor
Braunschweig 39
Brayer Antoni 700
Brede Theodor 349
Brieux Eugène
*Ucieczka* 410
Brioschi Anton 223
Brisebarre Edouard-Louis-Alexandre
*Pafnucy i Narcyz* (współaut. Marc-Michel) 323, *Ubodzy w Paryżu* (współaut. E. Nus) 110, 688
Broch Jenny 202
Brodowski Karol 591
Brodziński Kazimierz
*Wiesław* 660
Broemsen, von 316
Broni Helena zob. Cetnarowiczówna Bronisława
Broniec Zofia 375
Bronikowska Antonina 417
Bronikowska Helena 355, 357
Bronisławski, tancerz 356, 421
Bronlik, śpiewak 202
Brożek Ludwik 698, 700
Bruszewski Stanisław 197, 201
Brückner Aleksandcr 422, 506
Brydziński Wojciech 262
Brzechffa-Nowakowska Tercsa Tekla 402
Brzeziński Franciszek 183, 242
Brzozowski Karol
*Malek* 543, 558
Büchner Gcorg 297
*Dantons Tod* 299
Bucholtz Alojza 244, 249, 280, 314
Bucholtz Mikołaj 314, 317
Buczyński Józef 356
Budziszewski Ludwik
*Panna wdową* 690
Budzyński M. 72, 86
Bujak Franciszek 590
Bukaty, aktor amator 274
Bukowski Andrzej 681, 682, 683, 700
Bülow Hans, von 182
Bulterini, śpiewak 201
Burhardt (Burghart) Hermann 223
Bystrzyński Włodzimicrz (pseud. Sobiesław) 338, 467, 476, 500, 501

Calderon de la Barca Pedro 77, 543
*Książę Niezłomny* zob. Słowacki Juliusz, *Lekarz swojego honoru* 478, 529, 611, *Sędzia z Zalamei* 500, 503; zob. też Moreto y Caban
Callas, śpiewaczka 572
Calori Virgilius 181, 201 (?), 205, 207, 208, 210, 211
Cambon, scenograf 17
Camilowa Jadwiga 572
Capendu Ernest
*Dziedzictwo pana Plumet*, *Fałszywi poczciwcy*, zob. Barrière Th.
Car Józef
*Eldorado* 295
Carletti, śpiewaczka 569
Carmantrand Alcksander 254, 255, 261, 280, 328, 329, 344
Carmouchc Pierrc François Adolphc

*Dwa pojedynki* (współaut. X. B. Mélesville) 329
Carnot, przydomostwo 199
Cetnarowiczówna Bronisława (pseud. Broni Helena) 193
Cetner, działacz teatralny 515, 516
Chamski M.D. zob. Dzikowski M.
Chatrian E.
*Bracia Rantzau* (współaut. A. Erckmann) 119, 168, *Hans Mathis* (współaut. A. Erckmann) 86
Chaumont Celina 487
Chełchowski (Chełkowski) Tomasz Andrzej 135, 527
Chełmicki Zygmunt 23
Chełmikowski Jan 319, 320, 380, 382, 388
Chęciński Jan 44, 46, 67, 77, 79, 80, 93, 104, 105, 153, 154, 156, 165, 172, 177, 235, 236, 382, 527, 592, 598, 615, 619, 620, 660
*Beata* (libretto) 181, 217, *Cicha woda brzegi rwie* 72, 608, *Ciekawość pierwszy stopień do piekła* 325, *Duch wojewody* (libretto) 181, *Krytycy* 69, 88, 536, *Paria* (libretto) 75, *Porządni ludzie* 28, 72, *Poświęcenie* 72, *Rybak z Palermo* (libretto) 180, *Szlachectwo duszy* 28, 318, 386, *Verbum nobile* (libretto) 60; zob. też Grossman L. Moniuszko S.
Chiomi Emilia 462
Chlebowski Bronisław 21, 589
Chłapowscy Karol i Helena 226
Chłapowski Karol 88, 619, 632
Chłędowski Kazimierz 700
Chmieliński Józef 65, 100, 162, 262
Chmielowski Piotr 21, 23, 40, 65, 269, 671, 700
Chociszewski Józef 671
*Odwet* 673
Chodakowski Józef 72, 176, 184, 186, 187, 189, 199, 201, 202, 569
Chodźko Michał Andrzej (pseud. Noël) 58, 217
Chodźko-Zapolska Teresa 405
Choiński-Jeske Teodor zob. Jeske-Choiński Teodor
Chojnacki 47, 637
Cholewicka Helena 205-207, 210-212
Cholewicka Teodora 356
Cholcy A.
*Numer 36 i 37* (współaut. Marc-Michel) 157
Chomanowski Jan 39
Chomiński Michał 14, 15, 17, 18, 87-90, 94, 99, 159
Chopin (Szopen) Fryderyk 121, 427, 502, 563, 631
Choromański Apollo 340, 399
Chotomski Władysław 623
Chraszczewska Bronisława (zamężna Chrzanowska) 100, 113, 231, 407
Chronegk Ludwig 169, 172
Chrzanowska Bronisława zob. Chraszczewska Bronisława
Chrzanowska Joanna zob. German J.
Chrzanowski M. 76, 117
Ciceri Pierre-Luc Charles 17
Cichocki, budowniczy 50
Cienciała Andrzej 686
Ciesielski Teofil 696, 697
Ciesielski Zenon 683, 700
Cieszcwski Karol
*Popas w Żółkwi* 691
Cieślak I. 681
Cieślewski Franciszek 176, 186, 197, 199, 201, 564, 569
Cieślińska Filomena 114, 635
Cimarosa Domenico
*Małżeństwo tajemne* 177
Ciniselli, właściciel cyrku 54
Ciszkiewiczówna, aktorka amatorka 274
Clairville Louis François Nicolaïe
*Czuła struna* (współaut. L. Thiboust) 167, 402, 487, *Ernest* (współaut. Gastineau) 116, 169, *Kontrybucja pana Stefana* (współaut. H. Gillet) 56, 79. Zob. też Planquette R. J.
Cocquelin Constant Benoit („Starszy") 14, 16, 167-169
Cocquelin Ernest („Młodszy") 168, 230
Colonna-Walewski Alcksander

*Panna de Belle-Isle*, zob. Dumas A.-ojciec
Colonna-Walewski Bogumił 147
Comte Auguste 21
Conrad Georg (właśc. Jerzy, ks. pruski)
*Fedra* (opera) 83
Coppé François 110
*Dwie boleści* 92, *Przechodzień* 86, 167, *Skarb* 54
Coqui Klaudyna 208, 214
Corazzi Antonio 50, 51
Cormon Eugène (właśc. P. E. Piestre)
*Dwie sieroty* (*Dwie siostry*) zob. Dennery A.
Corneille Pierre 285
*Cyd* 109, *Horacjusze* 109
Cossa Pietro
*Nero* 534
Costenoble Karl Ludwig
*Talizman niewidzialności* 686
Courbet Gustave 11
Courcy Charles, de
*Wiecznie* 114
Creuzé de Lesser A., zob. Dmuszewski L. A. *Barbara Zapolska*
Crotti Józef 332, 361
Csepcsanyi, śpiewaczka 350
Curti 572
Cybulski A. 660
Cybulski Józef 29, 252, 386, 389, 390, 620
Cygańska Stanisława 403
Cyrankiewicz S., dekorator 379
Czachowska Jadwiga 239
Czacki Michał 516
Czajkowski Michał 499
Czajkowski Władysław 588
Czaki Jadwiga 54, 94, 97-99, 112, 113, 117, 147, 227, 230, 275, 349, 357, 473
Czaplińska-Bolesławska Zofia 275 (?), 403, 653
Czapska Czesława 253-255 (?), 261
Czapska Józefa 249, 254, 261, 389, 390, 402, 591
Czapska Laura 622
Czapski Jan 278, 588
Czarli Henryka 406
Czarnecki Alfred Edward 393
Czarnołuski Władysław (krypt. W.Cz.) 410, 418
Czartoryjski (Czartoryski) Roman 278, 349, 405
Czartoryscy 433, 435, 520
Czartoryska Marcelina 427
Czartoryski Adam Jerzy 434
Czechowska Paulina 471, 472, 489, 501
Czechowska-Miller Wanda 559
Czerkaski, książę 175
Czernicki Gustaw 276, 403
Czernicki J. 73, 77
Czernik Bronisław 589
Czerniszew J.
*Zatrute pożycie* 340
Czerwieński Bolesław 535
*Niewolnik* 13, 539, *Nieboszczyk* (współaut. A. Urbański) 543, 643
Czewita Cz. zob. Stromfeld Czesław
Czosnowska Klementyna 116, 221, 230
Czubek Jan 501
Czystogórski Ludwik (właśc. L. Reinberg) 277, 400, 405, 407, 588
Czyszkowska, aktorka 278
Czyszkowski (Czyżkowski) Julian Adolf 403, 407
Czyżewska Kornelia 319, 325
Czyżewski Józef 670

Ćwiklińska (Bałucka) Kaliksta 460-463, 467, 473

Daguerre Louis Jacques 17
Damse Józef 54, 159, 160, 208, 211, 213, 235, 259
Danielewski Cyryl 117, 678
*Paryżanki* (*Nasze Paryżanki*) 277
Zob. też Kraszewski J. I. *Hrabina Cosel*
Danielewski Ignacy 678
Dare
*Śmieszki* 168
Dartois Armand
*Papugi naszej babuni* 677, *Sprawa Clemanceau* (współaut. A. Dumas-syn) 418

Darwin Charles Robert 11, 300
Data J. 681
Daube A., właściciel fabryki 316
Daudet Alphonse 86, 501
*Fromont junior i Rissler senior* zob. Belot A.
Davison Bogumił 132, 133, 166
Dawid W. 416
Dąbrowska Aleksandra 194, 201
Dąbrowski Stanisław 237, 238, 240, 279, 367, 508, 681, 682, 700
Decourcelle Adrien
*Pociecha rodziny* zob. Bourgeois A.
Delacour (właśc. Lartigue) Alfred
*Pasterki, Polowanie na zięciów, Wróble* zob. Labiche E., *Przysługa* zob. Morand E.
Delandes 110
Delaunay Louis Arséne 67
Delavigne Casimir
*Ludwik XI* 109, 534, *Paria* zob. Moniuszko St.
Delchau Adolf 254, 255, 261, 319, 322, 330, 386-388
Deldevea Edouard 213
Delibes Leo 206, 208, 215
*Girandola* 340, 392, *Król powiedział* 221, *Niniche* 575
Dellinger Rudolf
*Don Cezar* 403
Dembiński Bolesław 620, 631, 633, 635
Demel Jan 686
Demuth, właściciel fabryki 580
Dennery (D'Ennery) Adolphe 27, 257, 634
*Adam i Ewa* zob. Bourgeois A., *Bandyta londyński, czyli Rycerze mgły* (współaut. E. Bourget) 338, *Dwie sieroty* (*Dwie siostry, Zawsze i nigdy*; współaut. E. Cormon), 409, 534, 554, *Maria Joanna, czyli Kobieta z gminu* (współaut. J. Mallian) 313, 318, *Męczennica* 115, 542, *Narzeczeni z Albano* 535; zob. też Balzac H.
Deotyma (właśc. Jadwiga Łuszczewska) 226, 274
Derdowski Hieronim 683
Deryng Emil 46, 65, 66, 104, 106, 147, 155, 165, 349, 476, 591
Deryng (Derynżanka) Maria 77, 83, 90, 98, 107, 108, 110, 147, 148, 227, 231, 240, 244, 459, 475, 529-531, 533, 545, 549, 554, 555, 558, 560, 574, 591, 632, 702
Desaugiers Marc-Antoine
*Obiadek z Magdusią* 266
Deschamps Jules 487
Descotes M. 18
Desnoyer Louis François Charles
*Wariatka* (współaut. Gerau) 321, 554
Desvignes M.
*Honor domu* zob. Battu L.
Devrient 230
Dębski Władysław 271
Dickens Charles 542
*Dawid Copperfield* (adapt. powieści) 11; zob. też Walewski A. *Noc Bożego Narodzenia*
Dietl Józef 426
Dieudonné Paul 173
Dinaux (właśc. P. Goubeau) zob. Ducange V. *Trzydzieści lat, czyli Życie szulera*
Dingelstedt Franz 12
Disterlo Aleksandra 226
Disterlow (Disterlo, Disterloff, Dysterlow) Maria 396, 397, 399, 635
Ditrych, fotograf 361
Dłuski Józef 352, 403
Dłużewski Józef 159
Dłużewski Zbigniew 82
Dmitriew, aktor Teatru Małoruskiego 174
Dmochowski Franciszek Salezy
*Kto się kocha, ten się kłóci* (wg Moliera; współaut. D. Lisiecki) 320
Dmuszewski Ludwik Adam 527, 538
*Barbara Zapolska* (wg A. Creuzé de Lessera) 286, 502, 607, *Szkoda wąsów* 607, 686, *Wiśliczanki* (*Król Łokietek, czyli...*; muz. J. Elsner) 461, 524, 574
Dobiecka (Ossoria-Dobiecka) Wanda 186, 193, 194, 199

Dobrowolski Franciszek 606, 632, 642-651, 653, 655, 658-660
Dobrski Julian 175, 176, 178
Dobrzańscy (Jan i Stanisław) 537, 540, 582
Dobrzańska Celina 520, 540-542, 561, 570, 572, 577
Dobrzański Jan 466, 511-514, 516, 520, 532, 538, 540-542, 557, 559, 565, 569, 570-572, 577, 583, 586
Dobrzański Lucjan 262, 275, 277
Dobrzański Stanisław 37, 456, 514, 516, 526, 530, 531, 532, 535, 537, 538, 545, 549, 552, 553, 557, 558, 576, 579, 580, 584, 585, 589, 592, 600, 605, 606, 613-617, 619, 653, 675, 700
*Podejrzana osoba* 612, 692, 695, *Tajemnica* 527, 574, 608, *Wujaszek Alfonsa* 104, 543, 643, *Zloty cielec* 104, 126, 264, 640, *Żołnierz królowej Madagaskaru* 104, 150, 257, 264, 277, 566, 575, 632, 650, 657; zob. też Anczyc Wł. L. *Żaki*
Donati, śpiewaczka włoska 569
Donimirscy 94, 668
Donimirski Antoni 23
Donizetti Gaetano
*Córka regimentu* (*Maria, córka pułku*) 257, 341, 390, 462, 615, 616, *Don Pasquale* 564, *Dzwonek aptekarza* 269, 398, *Faworyta* 185, 194, 195, 197, 201, 485, 566, 620, *Linda z Chamonix* 193, 202, *Lucrezia Borgia* (wg. V. Hugo) 201, 332, 339, 398, 485, 564, 571, *Łucja z Lammermoor* 190, 192-194, 197, 201, 202, 332, 361, 403, 411, 462, 485, 486, 569, 570, 572, *Nauczyciele w klopotach* 181, *Napój miłosny* 257, 462, 566, *Siła przeznaczenia* 183
Donne W. B., cenzor angielski 18
Doppler Adalbert Franz
*Wanda* 564
Dor Henrietta 214
Dorbisch
*Der Hayfisch* (współaut. Kipper) 316
Doroszyńscy 47
Doroszyńska Maria 606, 631, 635
Doroszyński Karol 117, 251, 252, 256, 271, 340, 341, 345, 348-350, 404, 591, 606, 630-636, 638, 639
Dorowski Franciszek (pseud. Domnik) 477, 499
*Król dziadów* 264, 362
Dowiakowska Bronisława 46, 114, 176, 177, 181, 186, 189, 194-196, 201, 202, 216, 349, 474, 503, 569, 570
Dr L. 119, 120, 173, 239, 241
Dreyfuss 487
Drizen N. W. 700
Drösler 204
Dubcch Lucien 27, 38
Ducange Victor Henri
*Jest temu lat szesnaście* 554, *Trzydzieści lat, czyli Życie szulera* (współaut. Dinaux, J. F. Beudin) 318
Dulęba, aktor amator 686
Düll Jan 532, 538, 582
Dumanoir Philippe François 86, 619
*Oj, kobiety, kobiety* 110, *Sztuka przypodobania się* zob. Bayard J. F. A.
Dumas Alexandre, ojciec
*Bravo, morderca wenecki* zob. Bourgeois A., *Mierność i zbytek, czyli Katarzyna Howard* 322, *Muszkieterowie* (*Trzej muszkieterowie*) 390, 644, *Pani de Chambley* 79, *Panna de Belle Isle* (współaut. A. Colonna-Walewski) 76, 525.
Zob. też Macquet A., Varncy L.
Dumas Alexandre, syn 7, 17, 28, 69, 398, 406, 501, 527, 544, 609, 618, *Cudzoziemka* 110, 114, 138, 168, 394, *Dama kameliowa* (*Dama z kamelią, Maria Gauthier*) 11, 14, 27, 38, 111, 167, 168, 352, 394, 408, 458, 503, 522, 525, 539, 601, 634, *Diana de Lys* 7, 18, 266, 394, *Dioniza* 113, 542, *Francillon* 115, 117, 163, 542, 560, 561, *Księżna Jerzowa* 84, 168, 237, 266, 333, 402, 458, 529, *Pojęcia pani Aubray* 75, 458, 525, 600, *Półświatek* 11, 458, 525, 634, *Przyjaciel kobiet* 458, *Sprawa Clemenceau* zob. A. Dartois, *Spra-*

*wa pieniądza* 27, *Ubodzy w Paryżu* 688.
Zob. też *Hrabia Monte Christo*, balet (indeks tytułów) oraz Newski P.
Duniecki Paweł
*Odaliski* (libretto) 432, *Paziowie królowej Marysieńki, czyli Francuz w tarapatach* (*Paziowie króla Henryka II*, libretto) 293, 323, 342, 432, 461, 574, 634, *Pokusa* (libretto) 217, 461
Duniecki Stanisław 430, 459, 591
*Odaliski* (muz.) zob. Duniecki Paweł, *Paziowie królowej Marysieńki* (muz.) zob. Duniecki Paweł, *Pokusa* (muz.) zob. Duniecki Paweł
Dunin-Borkowski Leszek 513
Dunin-Wąsowicz Krzysztof 683
Duru
*Czy trzeba powiedzieć* (współaut. E. Labiche) 223, *Nasze soboty* (współaut. E. Labiche) 362
Duse Eleonora 17
Duvert Félix-Auguste
*Bogaty w miłości* (współaut. N. Lausanne) 74
Duvcyrier A. H. J. zob. Mclesville X. B.
Dygasiński Adolf 40, 269
Dyliński Hilary Jan 219-221
Dzieduszyccy 511
Dzieduszycki Maurycy 584
Dzieduszycki Wojciech
*Bohdan Chmielnicki* 531
Dzierzgowska-Teksel Maria zob. Teksel Maria
Dzierzkowski Józef 90, 527
Dzierzkowski Zygmunt 591
Dzikowski Mieczysław (pscud. M. D. Chamski) 278
*Kartka wycięta* 76, *Niedorosła córka* 671
Dzirytówna Stanisława 499
Eaton Wyatt 121
Echegeray José
*Galeotto* (współaut. P. Lindau) 116
Edgar Jan 531, 552, 585
Ehrcnberg Gustaw 426, 451
Eichhorn J. G. (właśc. Ch. A. Vulpius)
*Rinaldo Rinaldini, sławny bandyta włoski, czyli Życie zbrodniarza* 314, 364
Einszporn (Einsporn) Aleksander Henryk 402
Eiscnbraun F., właściciel fabryki 316
Eisert K., właściciel fabryki 316
Ejbel (Eibel, Eibl) Daniel 382
Eker Albert 460, 476, 489, 591, 601
Ekerowa Marcelina 467, 471, 472, 591
Eliasz-Radzikowski Walery 426, 480, 481, 503
Elscholtz Franz, von
*Pójdź tu* 487
Elsner Józef 208
*Wiśliczanki* zob. Dmuszewski L. A.
Elz A.
*On nie jest zazdrosny* 329
Enderlin, inżynier 53
Engeström (właśc. Wawrzyniec Benzelsticrna) 633
Ennery Adam d' zob. Dennery Adam
Erbe B. 18
Erckmann A.
*Bracia Rantzau*, *Hans Mathis* zob. Chatrian E.
Ercolani, śpiewaczka włoska 201, 202
Estrcicher Karòl 79, 88, 93, 104, 226, 235-238, 240, 243, 244, 256, 309, 368, 425, 430, 432, 448, 493, 496, 506, 508, 509, 553, 576, 578, 589, 591, 592, 668, 682, 698, 701
Estreicherowic 42, 141, 235
Eubig Edmund (właśc. E. Gasiński) 403
Eurypides *Elektra* 282

Fabiański Erazm 514, 530, 582
Fabiński, dyrektor zespołu 588
Falcńska Maria 42, 141, 226, 235-238, 240, 243, 244, 701
Faleński Felicjan 37, 42, 54, 79, 88, 93, 235-238, 240, 243, 244
*Althea* 104, *Na drabinie* 104
Falkowski Juliusz
*Koniec Stuartów* 91
Fallek Wilhelm 367
Faustman Józef 678

Faustmanowie, aktorzy amatorzy 678, 679
Fedyczkowski Jakub 487
Felczyński Zygmunt 592
Feldman Ferdynand 396
Feldman Wilhelm 701
Felińscy (Karolina i Felicjan) 407
Felińska Karolina 407
Feliński Alojzy
*Barbara Radziwiłłówna* 294, 387, 432, 445, 471, 475, 481, 482, 499, 514, 526, 531, 544, 554, 601, 649, 653
Feliński Felicjan (właśc. Passakas) 400, 407-411, 414, 417
Ferrari Paolo
*Dwie damy* 116
Ferrier Paul
*Panna służąca* 535
Feuchtner, generał 62
Feuillet Octave 28, 69, 77, 398, 432, 501, 525, 528, 544, 601, 618
*Akrobata* 458, 620, *Chamillac* 542, *Dalila* 111, 124, 238, 418, 458, 525, *Dwa światy* 394, 458, *Miłość i dyplomacja* 458, *Miłość ubogiego młodzieńca* 86, 408, 458, *Montjoye* 134, 167, 388, 458, 525, *Pokusa* 115, 525, *Popielnica* 72, *Romans paryski* 110, 539, *Sfinks* 87, 168, 394, 529, *Skrupul sumienia* 73, *Wioska* 525
Feydeau Georges
*Krawiec damski* (współaut. A. Valabregue) 110
Ficzkowska Aleksandra (zamężna Trapszo) 393
Fidiasz 416
Figarska Sabina 149
Fijałkowski Roman (pseud. Wł. Koryzna) 313, 611, 660, 702
Filipi (Jóźwiakowska-Filippi) Maria 278
Filipowicz Benedykt (pseud. Benedykt Pobóg) 499
*Ogniem i mieczem* (adapt. powieści H. Sienkiewicza) 295
Filippi Aleksander zob. Myszuga-Filippi Aleksander
Filleborn Antonina 396, 397
Filleborn Daniel 176, 181
Filleborn Kazimierz 198, 261, 339, 341, 351, 397, 400, 416
Fillebornowie Antonina i Kazimierz 395
Filler Witold 216, 240, 243, 278, 279, 701
Finkowa, aktorka amatorka 686
Fischer, kapelmistrz 633, 635
Fiszer Gustaw 476, 514, 538, 549, 552, 553, 560, 601
*Kropla atramentu* 537
Fita Stanisław 701
Flatt Oskar 311, 312
Florjański Władysław 198, 201, 570, 572
Flotow Fricdrich, von 208, 54[illegible]
*Marta* 195, 197, 198, 202, 257, 392, 403, 432, 462, 474, 485, 564, 569, 571, 572, *Stradella* (*Aleksander Stradella*) 564
Foland Bogumił 44, 47, 48, 50, 61, 63, 155, 256
Folatyn Leopold 214
Folwarczna Kamila 686
Fontana Marian 570, 572
Fournier Narcisse
*Aktorka* (*Wieśniak i aktorka*) 92, 462, 530, *Partia pikiety* (współaut. Seyer) 167
Francesconi, śpiewaczka włoska 397
Frankenberg C., kierownik niemieckiego zespołu 352
Fredro Aleksander 37, 39, 93, 238, 277, 346, 382, 391, 394, 463, 464, 482, 484, 498, 510, 515, 517, 519, 531, 538, 544, 556, 560, 583, 589, 610, 614, 629, 643, 657, 700, 702
*Ciotunia* 537, 590, *Co tu kłopotu* 257, 537, *Cudzoziemczyzna* 257, 537, 590, 619, *Damy i huzary* 54, 94, 162, 247, 257, 265, 325, 355, 383, 392, 397, 406, 432, 476, 536, 539, 553, 590, 611, 642, 648, 675, 697, *Dożywocie* 94, 132, 134, 151, 383, 392, 405, 432, 476, 537, 539, 553, 599, 642, *Dwie blizny* 94, 341, 537, 642, 648, *Dyliżans* 95, *Godzien litości* 257, 537, *Gwałtu, co się dzieje* 257, 388, 599, 615, 648, *Je-*

*stem zabójcą* 95, 344, 537, 648, *Lita (et Compagnie)* 95, *Mąż i żona* 474, 590, *Nikt mnie nie zna* 265, 355, 402, 537, 590, 599, 615, 675, 697, *Nocleg w Apeninach* 265, 590, *Nowy Don Kichot* 648, *Obrona Olsztyna* 607, *Odludki i poeta* 57, 94, 265, 355, 386, 388, 402, 432, 590, 599, *Ostatnia wola* 95, *Ożenić się nie mogę* 95, 355, 537, *Pan Benet* 57, 95, 128, 151, 355, 403, 505, 537, 642, 648, 688, *Pan Geldhab* 72, 73, 94, 126, 151, 164, 339, 386, 537, 553, 590, 599, 615, 644, 648 *Pan Jowiałski* 94, 145, 318, 390, 392, 397, 405, 411, 445, 476, 536, 539, 553, 590, 599, 607, 642, 648, 670, 675, *Pierwsza łepsza* 297, *Przyjaciele* 72, 126, 174, 402, 440, 537, 590, 642, *Rewolwer* 537, 634, 639, *Śluby panieńskie* 74, 92, 94, 113, 120, 146, 151, 155, 158, 255, 257, 265, 388, 397, 406, 432, 445, 470, 474, 536, 554, 590, 599, 615, 648, 659, 666, *Świeczka zgasła* 94, 257, 344, 537, 634, 639, 648, *Teraz* 537, *Wielki człowiek do małych interesów* 94, 257, 341, 355, 397, 406, 418, 537, 642, 648, *Wychowanka* 95, 264, 294, 537, 639, *Zemsta* 87, 94, 134, 143, 152-154, 164, 257, 318, 355, 383, 386, 390, 392, 397, 411, 418, 432, 445, 475, 526, 536, 537, 553, 554, 561, 590, 599, 630, 631, 639, 642, 648, 653, 674, 675, 679, *Z jakim się wdajesz* 94, 257, 537, *Zrzędność i przekora* 265, 383, 432, 537, 590, 599, 611, 615

Fredro Jan Aleksander 69, 90, 93, 257, 273, 445, 513, 517, 519, 526, 589, 599, 615, 647, 657, 675
*Consilium facultatis* 37, 54, 81, 695, *Drzemka pana Prospera* 37, 74, *Głodem wzięty* 539, *Hypnotyzm* 96, *Kałosze* 37, 96, 463, *Mentor* 79, 335, *Obce żywioły* 531, 620, *Oj, młody, młody* 37, 96, *Piosnka wujaszka* 37, 72, 323, 608, *Posażna jedynaczka* 78, 527, 608, 695, *Poznaj, nim pokochasz* 96, *Próba przedstawienia amatorskiego* 96, *Przed śniadaniem* 72, 527, 608, 688, *Trzy domina* 96, *Ubogi czy bogaty* 96, 481, *Wielkie bractwo* 352, 418, 531

Frendzel, śpiewak 201

Frenkiel Mieczysław 65, 73, 160, 162, 241, 262, 410, 418, 446, 451, 467, 478, 560

Frenkiel-Niwińska Michalina 572, 573

Freytag Gustav 527
*Dziennikarze* 525

Friderici Zofia 192

Friderici-Jakowicka Teodozja zob. Jakowicka-Friderici Teodozja

Fritz Jan Mikołaj 697

Frytsche K. 86

Fuchs, cenzor 288

Fuchsowie Julianostwo 23

Fürst Rudolf 701

Gabbi, włoska śpiewaczka 566

Gabet Ch. zob. Planquette R. J.

Gajda Jan 688, 698

Gajewska Teresa 382

Galasiewicz Jan Kanty (właśc. J. K. Galos) 97, 108, 113, 257, 261, 305, 362
*Aby handel szedł* 399, *Chata za wsią* (współaut. Z. Mellerowa; adapt. powieści J. I. Kraszewskiego) 38, 102-104, 159, 224, 231, 264, 268, 362, 644, 697 (pt. *Aza, die Zigeunerkönigin*), *Ciarachy* 38, 159, 265, 268, *Czartowska ława* 38, 159, 224, 264, 268, 278, 350, 357, 399, 538, 693, *Dziewczę (Dziewczyna) z chaty za wsią* (współaut. Z. Mellerowa; adapt. powieści J. I. Kraszewskiego) 38, 103, 104, 159, 264, 268, 363, *Pan Zołzikiewicz* (współaut. Z. Mellerowa; adapt. noweli H. Sienkiewicza *Szkice węglem*) 263, 264, 268, 277

Galasiewicz Maciej Kazimierz 591

Galatti
*Joanna* 619

Gallus J. 699

Gałczyński Konstanty Ildefons 13

Garbaczowska Janina 238

Garnier Charles 60
Gastineau
*Ernest* zob. L. F. Clairville
Gaudichot-Masson A. M. B.
*Żebraczka, czyli Występek i kara* 318, 319
Gawalewicz Marian 23, 36, 37, 39, 269, 273, 274, 277, 279, 657, 667, 682
*Barkarola* 101, 134, 644
Gawarecki Henryk 415, 701
Gawecki Józef 320, 325, 326, 367
Gąsiorowska Natalia 309, 701
Genzichen F.
*Lidia* 169
Gérau
*Wariatka* zob. Desnoyer L. F. Ch.
German (zamężna Chrzanowska) Joanna 322, 386, 387, 514, 545, 547, 556, 557, 591
Gerson Wojciech 25, 49, 50-52, 65, 72, 105, 179, 224, 225, 232, 244
Geyer Ludwik 313, 314
Giacometti Paolo 166
Giardini, włoska śpiewaczka 572
Giersz, właściciel „ogródka" 247
Gierszewski Stanisław 682, 701
Gilewicz 413
Gillert Aleksander 213
Gillet H.
*Kontrybucja pana Stefana*, zob. Clairville L.
Gilska Aleksandra 149, 206
Gilska Zygfryda 211, 212
Giorza Paolo 208, 214
Girardin Émile
*Lady Tartuffe* 529
Giuri Maria 206, 215
Gleissenberg Karl 326
Glikson Jakub Apolinary 494-503, 505, 506, 508, 703
Gliniecka Tekla 679
Gliniecki Jakub 670, 679
Gliński Kazimierz 37
*Panna Barbara w Nieświeżu* 296
Gloger Władysław 252, 275, 277, 352, 637
Glücksberg Natan 309
Głębocki Tadeusz 408, 417
Głębocki Teofil 372
Głodowski Józef 406
Głowacki Józef Hilary 222
Godebski Ksawery
*Miłostki ułańskie* 619
Godlewski Mścisław 23, 24
Goethe Johann Wolfgang 156, 285, 342, 543
*Clavigo* 455, *Egmont* 140, 454, 483, 500, 502, 529, 599, *Faust* 90, 109, 134, 147, 169, 223, 266, 331, 392, 394, 454, 475, 483, 524, 529, 533, 552, 554, 555, 601, 633; zob. też Gounod Charles
Gogol Nikołaj 173
*Karciarz* 276, *Rewizor* (*Rewizor petersburski*, *Rewizor z Petersburga*) 276, 285, 358, 459, 483, 484, 500, 601, 612, 640, 650, 660
Goldfaden 305
Gomes Carlo
*Guarany* 208
Gomulicki Wiktor 37
Gondinet Edmond 110, 236, 257
*Biały krawat* 74, *Gavaut, Minard i S-ka* 56, 79, *Klara Soleil* 542, *Ofiary majątku* 73, *Picaud de la Picaudier* 530, *Podróż dla przyjemności* 530, *Przylepki* 116, *Skowronek* 542
Gorczyński Adam
*Pułkownik za króla Sasa* 687
Gorski S. 309
Gorzkowski Tadeusz 393, 403
Gosiewski Józef 277
Gostkowski Z. 369
Gostyńska Anna 486, 561
Goślicki Stanisław 79
Got Edmond 67
Got Jerzy 113, 237-239, 457, 506, 507, 590, 683, 701, 702
Gounod Charles 6, 192, 193, 194
*Faust* (opera wg J. W. Goethego) 177, 182, 192, 194, 197, 199, 201, 202, 276, 344, 361, 392, 403, 462, 485, 486, 564, 568, 569, 570, 571, 573, 576, 582, *Romeo i Julia* (opera wg W. Szekspira) 199, 201

Gozlan Léon 72
*Maria Leszczyńska* 529, 612
Görner Karl 171
Górski Ryszard 237, 238, 240, 278, 508, 673, 683, 700, 701, 703
Górski Władysław 349, 352
Grabińska Ludwika 389, 390, 395, 624
Grabiński Julian 275, 339, 341, 350-352, 354, 359, 360, 362-366, 389, 390, 395-397, 399, 400, 414, 417, 666
Grabowski Bronisław
*Drugi raz* 277
Grabowski Ignacy 623
Grafczyński Adolf 588
Grajnert Józef
*Pan Łapcewicz* 264
Grangé Eugène (właśc. Eugène Picrre Baste)
*Było to pod Wagram* 612, *Chrapanie z rozkazu* (współaut. L. Thiboust) 110, *Różowe diabełki* (współaut. L. Thiboust) 530
Grans Heinrich 349
Granzow Kazimierz 56, 57, 65
Grassi Rafael 206
Graybner Stanisław 37, 257
*Irena* 408, 409, *Maruder* 409
Gregorowicz Jan Kanty 527, 657, 669, 675
*Janek spod Ojcowa* 687, 693, *Werbel domowy* 286, 609, 693-695
Grigoriew Piotr Iwanowicz
*Makar Gubkin* 174
Grillparzer Franz
*Matka rodu Dobratyńskich* (*Die Ahnfrau*) 166, 169, 172, 322, 325, *Sapho* 529
Grodziski S. 701
Groman Karol 519
Groński Michał 222
Grosse August 660
Grossman Ludwik
*Duch wojewody* (libretto J. Chęciński) 180, 183, 194, 210, 566, 567, 568, *Rybak z Palermo* 180
Grot Zdzisław 701
Grottger Artur 489
Grubiński Henryk 48, 58, 65, 116, 165, 230, 383, 391
Gruszczyńska Maria 460, 462, 473
Gruszecki Artur 25
Grzymała-Siedlecki Adam 145, 240, 259, 260, 279, 323, 367, 701
Grzywiński Józef 54, 77, 90, 94, 95, 105, 108, 113, 117, 159, 165
Gubrynowicz Władysław 513
Gudowski Longin 41, 48-50, 63, 138, 252
Guillement
*Dzień świętej Zofii* 416, 529
Guizot, francuski minister 26
Gundelach Ludwig 332
Guniewicz Franciszek 591
Guranowski Józef 225
Gutkowski T. 309, 701
Gutowski Władysław
*Surdut i siermięga* 264, *Wnuk Tumrego* 278
Gutzkow Karl 599
*Szkoła bogaczy* 525, *Uriel Acosta* (*Akosta*) 277, 363, 403, 432, 500, 560
Guzikiewicz, tancerka 356
Gwozdecka G. 72, 73
Gwozdecki Florentyn 39, 44, 73

Habelmann Emma 171
Habsburgowie 421, 425, 436, 488
Hahn Wiktor 18, 701
Halévy Jacques François
*Dolina Andorry* 208, *Żydówka* (opera; libretto E. Scribe) 176, 185, 189, 192, 193, 194, 196, 202, 485, 564, 569, 573, 620
Halévy Ludovic 188, 208
*Dom do sprzedania, Frou-Frou, Klucz Metelli, Kuglarka, La Cigale, Lolota, Tricoche i Cacolet, Wdówka* zob. Meilhac H., *Nitouche* zob. Hervé F. *Noe*, zob. Bizet G.
Halicki Henryk 278, 352, 396, 407
Haller J. 579
Halm Friedrich (właśc. Eligius Franz Josef von Münch-Bellinghausen)
*Gryzelda* 525, *Hrabina René* 117, *Syn*

*puszczy* 408, *Szermierz z Rawenny* 529
Halpertowa Leontyna 74
Hauke Aleksander Jan Józef 39, 40
Hauptmann Gerhard 410
Hauser Leopold 589
Hebanowski Stanisław 623-625
Hebbel Friedrich
*Judyta* 109
Heckmanówna, śpiewaczka 194
Heinke Anna 679
Heinke Maria 679
Heinke Zofia 679
Heinzel J., właściciel fabryki 316
Heise Ewa 683, 701, 703
Helcel Antoni Zygmunt 426
Helińska-Różańska Felicja 420
Heller Ludwik 236, 561
Heller Mira 572
Henkel Dionizy 23
Henneman Wincentyna 402, 635
Hennequin Maurice 84, 257, 634
*Pieszczoszek* zob. Najac E., *Różowe domino* 266, *Zmykajmy* zob. Bocage H.
Hensler K. F.
*Młyn diabelski* (wg L. F. Hubera) 390, 400, 438
Hentschel August 321, 322
Heppen J. 280
Hermanówna Helena 56, 176, 177, 186, 189, 190, 195, 202, 571, 572
Herold F.
*Zampa* 177, 569
Hertel L. 205, 207
Hertrich zob. Woleński Władysław
Hertz Henrik
*Córka króla René* 86, 122
Hertz Michał 620
*Kwakrowie* 180
Hertzówna Małgorzata 194
Hervé Florimond (właśc. F. Ronger)
*Mały Faust* 270, *Nitouche* (libr. H. Meilhac, L. Halévy) 217, 256, 277, 278, 363, 418
Herzfield Hugo Hummel 350
Hessówna, śpiewaczka 178
Hierowski Stanisław 558, 635
Hildebrandt 597, 619, 622
Hillernowa W.
*Orlica* 542
Hock Jan Nepomucen 505
Hoesick Ferdynand 26, 701
Hoffman Ida 356
Hoffman Kazimierz 188, 208, 216, 217, 255, 268, 270, 357, 444, 451, 454-456, 461-463, 467
Hoffmann Antonina 12, 93, 160, 161, 168, 429, 430, 432, 440, 442, 444-447, 450-457, 459, 463, 468-471, 473, 477, 484, 498, 500, 501, 505, 529, 545, 549, 554, 601, 635, 701, 703
Hofman Józef 503
Hofman K. 415
Holmar 572
Holtei (Holtey) Karl, von 527
Holtzman Władysław 108, 382, 384, 402, 440
Hołodenko A., dyrygent 411
Homer
*Iliada* 676
Honoré M. (właśc. Ch. H. Remy)
*Grzeszki babuni* 144, 240, 255
Horbowski Mieczysław 197
Hössly Jakub 591
Hryniewiecki Ignacy 16
Huber L. F. zob. K. F. Hensler
Hubert Karol (pseud. Juliusz Cezar) 514, 528, 547, 591
Hubertowa Józefa 591
Hugo Victor 11, 172, 405, 482, 543, 599
*Angelo Malipieri, tyran Padwy* (*Przymuszone związki, czyli Angelo Malipieri, podesta Padwy*) 91, 322, 455, 524, 533, 601, 615, *Burgrafowie* 286, 455, 524, *Człowiek śmiechu* (adapt. powieści) 455, *Esmeralda, czyli Cztery rodzaje miłości* (adapt. *Dzwonnika z Nôtre Dame*) 322, 609, *Hernani* 168, 293, 392, 455, 659, *Król się bawi* 455, 533, 659, *Lukrecja Borgia* 455 (zob. też Donizetti G.), *Maria Tudor* 455, 475, 524, 554, 615, 644, *Marion Delorme*

85, 169, 237, 302, 391, *Nędznicy* (*Nędzarze*; adapt. powieści) 11, 455, 524, *Nôtre Dame de Paris* (*Dzwonnik z Nôtre Dame*; adapt. powieści) 7, 609, *Ruy Blas* 455
Humnicki
*Żółkiewski pod Cecorą* 612
Hurko Osip 23, 283, 290, 296, 301, 304, 307
Huss, budowniczy 51

Ibis (pseud.) 320, 321
Ibsen Henrik 156
*Nora* (*Dom lalki*) 13, 18, 117, 121, 163, 267, 352, 500, 502, 542, 586, 639, 640, 646, *Podpory społeczeństwa* 13, 117, 141, 267, 539, 639, 650, *Pretendenci do tronu* 534, *Upiory* 13, *Wróg ludu* 501, 653
Idziakowscy Stanisława i Franciszek 395
Idziakowski (Idzikowski) Franciszek 275, 276, 346, 391
Iffland August Wilhelm
*Gracz* 529
Ignatowski Gustaw 322, 462, 479
Iksowie (zbiorowy pseud.) 282
Ilasiewicz Lubin 591
Ileewicz 241
Inglot Mieczysław 309, 701
Irving 230
iw zob. Wolanowski Ignacy
Iwanowski, cenzor 297

„j" 417
J.S. zob. Słowacki Juliusz
J. z M. 682
Jabłonowski, hetman 293
Jabłonowski Karol 513, 580
Jabłoński Antoni 378
Jabłoński Zbigniew 701
Jacobson E.
*Słowiczek* zob. Bełza Wł.
Jaime E.-syn *Przebudzenie się lwa*, zob. Bayard J. F. A.
Jakowicka-Friderici Teodozja 192, 194, 403, 564, 565
Jakubowicz Adelina zob. Paschalis-Souvestre Adelina
Jakubowski Henryk Tymon 683, 701
Jakubowski Jan
*Wesele landszturmisty* 278
Jamińscy Helena i Władysław 409, 411
Jamińska Helena 407
Jamiński Władysław 407
Jalin
*Syn chrzestny* 590
Jan (pseud.) 368
Janina (pseud.) zob. Piasecki Zdzisław
Jankowski Czesław, rysownik 53, 101
Jankowski Czesław, tłumacz 323
Jankowski Edmund 683
Janowski Antoni Ignacy 687
Janowski Czesław 407, 653, 654
Jański Bogdan 434
Jaraczewski Zygmunt 605, 613, 620
Jarecki Henryk 180, 486, 502, 530, 563, 566, 568-572, 576, 577, 620, 631
*Jadwiga* (wg J. Szujskiego) 295
Jarnatowski Teodor 602
Jarszewscy Stanisława i Karol 395
Jarszewska Amelia 588
Jasieńczyk Marian zob. Karczewski Wacław
Jasieński Stanisław Maksymilian 48, 51, 412, 480
Jasińska Zofia 701
Jasiński Feliks 188, 225
Jasiński Jan Tomasz Seweryn 14, 15, 39, 54, 77, 236, 430, 431
*Kuzynki* 86, *Nowy rok* 505, *Punkt i dwukropek* 72
Jaśkiewicz Jan 635
Jaxa-Bykowski Piotr 115
Jejde Juliusz 349, 390, 393, 477, 479, 501, 631, 635
Jelinek Františka 202
Jenike Ludwik 24, 90, 109
Jeromin Julian 570, 572
Jerzmanowska Kazimiera 356
Jerzy z Meiningen, książę 169
Jerzyna Bronisława 114
Jeske Adam 76, 86

Jeske-Choiński Teodor 230, 231, 244, 269
Jesse Richard 660
Jeż Tomasz Teodor
*Narzeczona Harambaszy* 543
Jordan (właśc. Julian Wieniawski) 37, 104
*Dla dobra ogółu* 410, 633, *Koneserzy* 90, *Polowanko* 127, 128, *Wilki i owce* 409
Józefowicz Ignacy 407, 413
Józefowicz Roman (właśc. Roman Porankiewicz) 635
Jóźwiakowska-Filippi Maria zob. Filipi Maria
Juliusz Cezar zob. Hubert Karol
Juniewiczowa Maria 486, 565
Junczys (Junszyc) Edward 402
Junczys Jan 377
Junosza Klemens (właśc. Klemens Szaniawski)
*W Tatrach* 264, 277, 295

K.T. 279
K.Z. 242
Kaftal Margot 242
Kajota [pseud.] 370
Kalergis-Muchanowa Maria 43, 46, 47, 83, 182, 203, 235, 284, 307, 703
Kalicińska Teofila 591
Kaliciński Ignacy 348, 547, 591, 606, 607, 660, 666
Kalicki, aktor 528
Kalitowski Teodor
*Kusiciele ludu* 13
Kałużyńska Anna 498, 500, 501, 635-637, 649
Kamiński Jan Nepomucen
*Dziwak z uprzedzenia, czyli Postęp czasu* (*Staroświecczyzna i postęp czasu*) 383, 385, 696, *Kominiarz i młynarz* (*Młynarz i kominiarz*; *Zawalenie się wieży, czyli Kominiarz i młynarz*; wg de Saint-Priesta) 310, 686, 695, *Listopad* (*Bracia Strawińscy*) 620, *Podróż diabla na wesele, czyli Diabel w zalotach* 383, 574, *Skalbmierzanki* (*Skalmierzanki*) 461, 577, 615, *Twardowski na Krzemionkach, czyli Złotomir i Lubowida* (*Pan Twardowski*) 265, 383, *Wesele w Ojcowie* (*Wesele w Ojcowie, czyli Nowy dziedzic*) 383, *Zabobon, czyli Krakowiacy i górale* (*Krakowiacy i Górale*) 214, 461, 474, 485, 615, 619, 643, 688, 693
Kamiński Kasper 665
Kamiński Mieczysław 186, 196, 242, 572
Kapliński Leon (?) 619
Karczewski Wacław (pseud. Marian Jasieńczyk) 92, 543,
*Lena* 264
Kardolińska Ludwika 679
Kardoliński Wacław 678, 679
Kariew 266
Karol (pseud.) 279
Karol Wielki 294
Karol V, cesarz 294
Karpiński Piotr 405
Karpowicz Jan (właśc. Jan Szymczak) 407, 409, 411
Karska Leontyna (pseud. Leontyna Lenartowicz) 192
Karsznicka Joanna Karolina 280
Karsznicki (Karśnicki) Leon 280
Karwat Anna (z Bardzkich) 671
*Kachna* 672, *Mieczysław I* 673, *Pieniądz czy osoba* 673
Kasprowiczowa Amalia 486, 563, 571, 572, 575, 577
Kasprzykowski Wawrzyniec 247, 325, 386
Kaszewski Kazimierz 38, 48, 61, 73, 77, 90, 93, 109, 113, 115, 129, 130, 146, 229, 231, 232, 241, 244
*Sztuka i handel* 72, 153
Kaszyński Stanisław 366, 701
Kautzki (Kautsky) Johann 223
Kazimiera Władysława S.
*Pod ojcowską strzechą* 296
Kean Charles 12
Keller Edward 402
Keller Emilia 217
Kenig Józef 24, 79, 91, 93, 143, 173, 228, 229, 231, 232, 241, 244

Kern Wilhelm 342, 343, 344, 346, 347
Kiciński Bruno 72
Kiczman Adolf 479
Kieniewicz Stefan 589, 684
Kierek Aleksander 415
Kiernicka Dominika 407, 409
Kiernicki Marian 407, 409
Kipper
*Der Hayfisch* zob. Dorbisch
Kirchmayer Wincenty 428
Kirszensztein Zofia 261
Kisielnicki Maurycy 276, 277, 406
Kitschman (Kiczman) Adolf 479, 572, 578
Klaczko Julian 444
Klamrzyńska Aleksandra 176, 195, 357
Kleczkowska van der Meer Wanda 566
Kleczyński Emanuel 322
Kleczyński Jan 24, 181, 186, 188, 190, 192-195, 199, 201, 202, 220, 221, 242, 243
Klein Franciszek 693
Kliesch A. 349, 350, 352
Kliszewski Antoni 393
Kliszewski Ignacy 456
Klucki Ludwik 686
Klukow, właściciel restauracji 349
Kluszewski Jacek 493, 506
Kłobukowski Antoni 448
Kłoskowska Antonina 309, 701
Kłosowska Stanisława 501
Knake-Zawadzki Stanisław 262, 396, 400, 417, 560, 643
Knapczyńska Emilia (zamężna Podwyszyńska) 635
Knapczyńska Józefa 163
Knapczyński Marceli Czesław 403, 406, 653
Knorr Hilmar 171
Köberle Georg 66, 515
Kochanowski Jan
*Odprawa posłów greckich* 455, 542, 544, 558
Kochler Jan 178, 181, 479, 564, 565, 568, 569, 570
Kohn M., właściciel fabryki 316
Kołodziej Piotr 693
*Bogata wdowa* 694, 695, *Dziesięć tysięcy marek* 695, *Pan fabrykant miotełł* 695, *Pasterze betlejemscy* (*Szopka betlejemska*) 690, 694, 695, *Pilnuj swego obowiązku* 695, *Poczciwy młynarz* 695, *Wycużnik* 694, 695
Komierowski Józef 450
Komorowski Bronisław
*Krok, ostatni Arkony książę* 531, 585
Konar Alfred (właśc. Kinderfreund Aleksander)
*Gąsienice* 409
Konarski Emilian 455, 531, 606, 612, 635, 659
Koncewicz Aleksander 487, 562, 564, 565, 568, 570, 572, 591
Konieczny Jerzy 672, 683, 702
Konopacki Jan 209
Konopka Stanisław 319, 325, 357, 393
Konopnicka Maria 410
Konstanty, wielki książę 282
Kopczewski Karol 275, 352, 356, 357, 360, 403
Kopernicki Izydor 426
Kopp, kardynał 694
Kopystyński Maksymilian 271, 412
Koraszewski Bronisław 695
Korczak Maria zob. Sulikowska Maria
Kormanowa Żanna 684, 701, 703
Korsakówna Stanisława 162
Korsz Fiodor 174
Korwin-Krasiński Józef Wawrzyniec
*Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda* (*Bojomir i Wanda, czyli...*, muz. K. Kurpiński) 265, 270, 382, 461, 643
Korwin-Krukowski P. 174; zob. też Newski P.
Koryzna Wł. zob. Fijałkowski Roman
Korzeniewski Bohdan 703
Korzeniowski Józef 257, 277, 305, 391, 432, 466, 482, 589, 598, 610, 649, 657
*Aniela* 526, *Cyganie* 368, 383, 643, *Doktor medycyny* 590, 675, *Dwaj mężowie* (*Dwóch mężów*) 669, 678,

693, *Dymitr i Maria* 318, 382, 397, 471, 526, 611, 643, *Dziewczyna i dama* (*Dziewczyna i dama, czyli Dwa oświadczenia*; *Płochość ukarana, Pani Adamowa, czyli Płochość ukarana*) 325, 410, 524, 608, *Fabrykant* 686, *Figle wiarusa* 612, *Karpaccy górale* 268, 298, 318, 325, 353, 499, 526, 607, 639, 652, 657, 666, 669, 675, 694, *Konkurent i mąż* 358, 590, *Majątek albo imię* 388, 397, 615, *Majster i czeladnik* 157, 263, 268, 325, 388, 499, 590, 608, 669, 675, 690, *Młoda wdowa* 90, *Mnich* 531, 544, 611, *Narzeczone* 72, 590, *Okno na pierwszym piętrze* 383, *Okrężne* 144, 265, 267, 268, 410, 590, 608, 643, 675, *Pani kasztelanowa* 325, 643, *Panna mężatka* 74, 122, 397, 590, *Pierwej mama* 72, 590, *Podróżomania* 386, 590, 611, *Qui pro quo* 383, 526, 590, *Sąd przysięgłych* 382, 397, 400, 639, *Stacja pocztowa w Hulczy* 590, 686, *Stara elegantka* 383, 590, *Stary kawaler* 608, 695, *Stary mąż* 88, 292, 608, *Umarli i żywi albo Wszystko po trosze* 410, *Wąsy i peruka* 590, 615, 629, *Wojna z kobietą* 608, *Złote kajdany* (*Złote więzy*) 382, 608, *Żydzi* 268, 318, 325, 383, 397, 410, 590, 639

Korzon Tadeusz 23

Koschat Thomas
*Piosenki tyrolskie* (*Tyrolskie piosenki*) 418, 657

Kosiński Feliks 407

Kosiński Władysław 602

Kossak Juliusz 224, 426, 444, 446, 480, 503

Kossakowski 295

Kossakowski Józef 77, 93

Kossowski F., aktor amator 696

Kostrzewski Franciszek 127, 153

Kościelecka Julia 352

Kościelecki Łucjan Alfons 352, 353, 358, 359, 360, 362-366, 370, 397, 417, 606, 635, 638, 640, 660
*Ukraińcy* 399, *Warszawianki* 264

Kościelski Józef 37, 619, 630, 633, 660
*Dzienniczek Justysi* 543

Kościuszko Tadeusz 292, 295

Kośmiński Paweł 278
*Tajemnice Warszawy* 264, *Wałka o córkę* (przeróbka pt. *Ziarna i plewy*) 277, 298, 299, *Zły duch* 265

Kotarbińska, aktorka amatorká 274

Kotarbińska Lucyna 23

Kotarbiński Józef 23, 24, 42, 63, 65, 68-70, 77, 81-83, 85-89, 91-93, 95, 99, 105, 108, 109, 114-117, 126, 130, 137, 141, 143, 146, 149, 150, 153, 154, 158, 159, 164, 166-168, 226, 231, 235-241, 244, 269, 273, 279, 309, 418, 472, 500, 502, 506, 653, 658, 659, 701, 702
*Nie wypada* zob. Wołowski M.

Kotlarewski
*Natałka Połtawka* 503

Kott Jan 702

Kotzebue August Friedrich 527
*Die Feuerprobe* 316

Kotzebue Paweł 41, 46, 47, 62

Kowalenko H. 702

Kowalska, aktorka 280

Kowalski Alfred 250

Kozarski Adolf 58

Kozaryn Roman 377

Koziebrodzki Władysław 37, 273, 278, 448, 513, 517, 531, 615, 645, 648, 657, 675
*Celina* 449, *Po ślubie* 263, 612, *Stryj przyjechał* 445, 537, *W jesieni* 90

Kozieradzki Adolf 48, 58, 63, 176, 177, 184, 189, 217

Koziołowski Franciszek 344

Kozłowski Józef 18

Kozłowski Karol 366, 367, 369, 376, 377

Kozłowski Ludwik 459

Kozłowski Stanisław 23
*Albert, wójt krakowski* 26, *Kazimierz Wielki i Esterka* 698, *Turniej* 418

Kozubowski Aleksander 51

Koźmian Andrzej 433

Koźmian Andrzej Edward 434, 452

Koźmian Jan, junior 434, 483

Koźmian Jan, senior 433

Koźmian Józef Szczepan 433
Koźmian Kajetan 433, 434
Koźmian Stanisław 6, 10, 12, 41, 65, 85, 92, 111, 135, 136, 138, 152, 153, 233-236, 238, 240, 244, 309, 421-423, 428, 430-442, 444-446, 448-467, 469-476, 478-503, 505-508, 510, 513, 529, 589, 590, 598-601, 604, 609, 614-618, 643, 659, 675, 677, 681, 683, 701, 702
Koźmian Stanisław Egbert 434, 451-453, 483, 559
Koźmian Wincenty 433
Koźmianowie 432
Koźmin Maria 473
Krajewska Antonina 275, 402
Krajewska Leokadia 344
Krajewska Wanda 194
Krajewski Aleksander 90, 109, 392, 455
Kramer Fryderyka 564, 565
Krasicki Ignacy 445, 615
Krasiński Zygmunt
*Irydion* 292, *Nie-boska komedia* 162, 292
Krassowska Marianna 322, 388
Krassowski, aktor 322, 388
Kraszewski Józef Ignacy (pseud. B. Bolesławita) 37, 38, 104, 115, 233, 234, 268, 305, 391, 432, 463, 482, 484, 491, 498, 544, 589, 606, 636, 656-658, 660, 664. 672, 682, 696
*Chata za wsią* zob. Galasiewicz J. K., *Ciepła wdówka* 445, 526, *Herod-Baba* (adapt. powieści *Dziad i baba*) 644, *Hrabina Cosel* (adapt. C. Danielewskiego?) 303, 644, *Kosa i kamień* 90, 445, 620, *Miód kasztelański* 54, 286, 365, 383, 445, 446, 526, 553, 607, 639, 666, *Panie kochanku* (*Radziwiłł Panie Kochanku*) 445, 446, 526, 552, 553, 612, 639, 666, *Radziwiłł gościem* (*Radziwiłł w gościnie*) 445, 612, *Rodzina* (współaut. K. Zalewski) 399, 445, *Równy wojewodzie* 292, 294, 445, 526, 607, *Stara baśń* zob. Szczepański A., *Trzeci Maja* 445, 523, 531, 587, *Za króla Sasa* 526, Zob. też Pieńkowski K. *Odrodzony*, Zapolska G. *Nowa chata za wsią*
Kraszewski Kajetan
*Uproszone zaloty* 518, 537
Kraushar Aleksander 283
Krauze Felicja (z domu Modzelewska) 395
Krauze Mieczysław 384, 395, 406
Kraziewicz Juliusz 668
Kreisler Fritz 503
Kremer Józef 426, 435, 448
Kremser, właściciel cyrku 581
Kremski Bolesław 322, 391, 392
Kremski M. 278
Kroczakowa S. 682, 683, 702
Krogulski Władysław 49, 159
Krotke Feliks 349
Król-Kaczorowska Barbara 236, 243, 280, 415, 702
Królikowska Eleonora 406
Królikowski Jan 39, 41, 49, 57, 69, 75-77, 79-83, 85, 86, 89-91, 93, 98, 108, 111, 114, 125, 129-135, 137, 138, 141, 153, 167, 168, 231, 239, 240, 261, 266, 273, 343, 348, 356, 445, 446, 472, 479, 521, 528, 529, 539, 548, 549, 585, 591, 701
Królikowski Karol 406, 519, 521, 528, 545, 547, 584, 591, 640
Królikowski Kazimierz 261, 616, 639, 653, 654
Kruk Alfred
*Ogniem i mieczem* (adapt. powieści H. Sienkiewicza) 295
Kruziński Wincenty 24
Kryłow Wiktor
*Nie kochajcie* 650
Krzemiński Stanisław 93, 120, 121, 128, 238, 239
Krzesińska Matylda 16
Krzesińska S. 702
Krzesiński Feliks 14, 16, 18, 215
Krzesiński Mirosław Otto 379
Krzesiński Stanisław 16, 382, 402, 415, 417
Krzyszkowski Stefan 620, 633, 635
Krzywicki Kazimierz 22
Krzyżanowska Wiktoria 280

Krzyżanowski Pawcł (zbiorowy pseud.) 22
Krzyżanowski Władysław 280, 319, 322, 388
Książek Władysław
*Firdussi* 299
Kubala Ludwik 8, 599
*Gliński* 446
Kucianka Jadwiga 690, 699, 702
Kucz Karol 675
*Nieszczęśliwi* (*Przebiegły kuzynek, czyli Nieszczęśliwi*) 293, *Ulica nad Wisłą* 691
Kuczyński Stefan 426
Kudlicz Bonawentura 236
Kuhne Ludwik 214
Kujot Stanisław 662, 671
*Ojciec Grzegorz, czyli Obrona Pucka* 673
Kulczycka-Saloni Janina 25, 26, 683, 702
Kuligowska Anna 366, 367, 702
Kunicka (Konicka) Natalia, zamężna Szymborska 408
Kupiecki Edmund 278
Kurnatowski L., właściciel restauracji 628
Kurpiński Karol
*Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie* zob. Korwin-Krasiński J. W., *Czaromysł, czyli Nimfy jeziora Gopla* zob. Żółkowski A. F., *Szarlatan, czyli Wskrzeszenie umarłych* zob. Żółkowski A. F., *Wesele w Ojcowie*, balet 58, 60, 174, 208, 346, 356, 402, *Zabobon* zob. Kamiński J. N.
Kurtz Józefa 411
Kusztelan, dr 647
Kwaśniewski Feliks 262
Kwiatkowski Antoni 323
Kwiatkowski-syn, dyrygent 386
Kwiatyńska Julia 451, 455, 472, 618
Kwiecińscy Karolina i Michał 395
Kwiecińska Anna (z domu Okońska) 385, 402
Kwiecińska Filomena 216, 383, 562, 564, 591
Kwiecińska Teofila (właśc. Aniela) 472
Kwiecińska-Dobrzańska Maria 564, 566, 570, 573, 575, 576, 635
Kwieciński Józef 382, 385, 402
Kwieciński Lucjan 265, 498, 530, 552, 560, 568
*Pan Tadeusz* (adapt. epopei Mickiewicza) 541
Kwieciński Michał 635
Kwieciński Walenty 176, 219
Kwieciński Zdzisław 279

L.R. 415
L.S. zob. Świeszewski Ludwik
L.W. zob. Włodarski L.
Labiche Eugène 72, 77, 84, 167, 168, 257, 432, 487, 501, 535, 538, 539, 542, 589, 599, 619, 634
*Bańki mydlane* (współaut. E. Martin) 458, *Czy trzeba powiedzieć* zob. Duru, *Gramatyka* 458, *Nasze soboty* zob. Duru, *Pasterki* (współaut. A. Delacour) 165, *Polowanie na zięciów* (współaut. A. Delacour) 458, *Samoluby* (współaut. E. Martin) 458, *Słomkowy kapelusz* 110, 266, 458, *Trzy pary żółtych rękawiczek* zob. Bourgeois A., *Uściskajmy się* (współaut. A. Lefranc, A. M. Masson) 458, *Wróble* (współaut. A. Delacour) 111, 688, *Zemsta pana Martin* zob. Augier E.
Lam Jan 513
Lamare Henrietta 214
Lambert, aktor 280
Lambert, poznański ogrodnik 597
Lasalle J. 173
Laskowska Antonina (zamężna Filleborn) 319, 322
Laskowska Ludwika (zamężna Grabińska) 319, 322, 386, 387, 591
Laskowski Franciszek Ksawery (właśc. F. K. Romankiewicz) 578
Laskowski Teofil 375
Lasocki Henryk 588
Laube Heinrich 12, 18, 110, 454, 599
*Essex* 475, *Kato niezłomny* 113, 230,

*Złe języki* 525. Zob. też Schiller F. *Dymitr Samozwaniec*
Laufs K.
*Dom przy ul. Urwańskiej* zob. Moser G.
Lausanne N.
*Bogaty w miłości* zob. Duvert F. A.
Lebardin
*Dzieci w jaskini zbójców* 695
Lebrun Pierre zob. Schiller F.
Lebrun Zofia 94, 150, 240
Lecoque Charles 6, 260, 269, 485, 592
*Camargo* 302, *Córka pani Angôt* (*Angôt, córka straganiarzy*; operetka) 217, 270, 462, 575, *Giroflé-Giroflá* 217, 219, 270, 462, 575, 576, *Książątko* 575, *Księżniczka kanaryjska* 403, *Mężateczka* 270, *Zielona wyspa* 217, 277, 278, 582
Ledóchowski Mieczysław 434
Lefevre M.
*Numer o dwóch łóżkach* (współaut. V. Varin) 110
Lefranc A.
*Uściskajmy się* zob. Labiche E.
Legouvé Ernest 110
*Anna de Kerviller* 112, *Adrianna Lecouvreur* zob. Scribe E., *Medea* 166, *Prawem zwycięstwa* 525, *Walka kobiet* zob. Scribe E.
Lehmann Paul 347
Leichnitz Julia 277, 351, 362, 391, 396, 397
Lenartowicz Leontyna zob. Karska L.
Lenartowicz Teofil 124, 239, 689
Lenc (Lentz) Stanisław 70
Lenczewska Józefa 280, 402
Lenkiewiczówna, aktorka 319
Leo Edward 23, 93
Leon-Leoni 369
Leon Leonowicz zob. Stępowski Leon
Lerue Adam 373
Lesser Aleksander 89
Lesser Joachim 317, 325
Lessing Gotthold Ephraim 229, 543, 515
*Emilia Galotti* 455, 529, 555, 633, 644
Leszczyńska Anna 322
Leszczyńska Honorata 108, 113, 114, 150, 231, 262, 408, 410, 418, 653
Leszczyński Bolesław 68, 71, 83-87, 89-92, 94, 97-100, 105, 106, 108-112, 114-117, 134-138, 155, 231, 240, 262, 275, 322, 353, 358, 386-388, 395, 402, 408, 410, 418, 451, 456, 463, 479, 591, 618, 653, 655, 701
Lewandowski Leopold, aktor 325
Lewandowski Leopold Leon, muzyk 205-208
Lewestam Franciszek Henryk 23, 80, 85, 86, 136, 144, 237, 240
Lewicka Wilhelmina 176, 194, 313
Lewicki Włodzimierz
*Wernyhora* 499
Lewińska Maria 521
Lewison (Lewisohn) Konstanty 280
Lewkowicz-Sarnowska Katarzyna 278, 411
Libera Anna 426
Liedtke Julian 372, 383, 387, 388
Ligoń Adolf
*Ostatnia stancja* 691-692 (adapt. z niem.), *Śmierć za życia, czyli Nieudane zabezpieczenie się na życie* 692, 695
Ligoń Juliusz 688, 689
*Dobry syn* 691, *Los sieroty, czyli Niewinność zwycięża* 694, *Nawrócony* 691, *Prawda zwycięża* 691, *Więzień* 691
Ligoń, starszy syn Juliusza 691
Lindau Paul 185, 222, 242
*Maria i Magdalena* 92, *Galeotto* zob. Echegeray J.
Lindner Albert
*Krwawe wesele* 529
Linkiewicz Teodozja 319, 322, 325
Linkowska Barbara 588, 635
Linkowski Adolf 545, 635
Lipiec Wanda 702
Lipiński Jacek 241, 700
Lipiński Józef 382, 387
Lisicki Henryk 448
Lisiecki Dominik

*Kto się kocha, ten się kłóci*, zob. Dmochowski F. S.
Lisiecki (Lisecki), tancerz 352
Lisiecki Roman 635
Listowski Andrzej
*Biała kamelia* 320
Liszt Ferenc 502
Litolff A.
*Puszka Pandory* 217
Lizińska, tancerka 356
Lockroy (właśc. J. P. Simon)
*Po północy* (współaut. A. Bourgeois) 329
Lorenz Olga 171
Lortzing Albert
*Przygoda flamandzka* (*Don Pedro*; przeróbka z *Car und Zimmermann*) 303, *Rabuś* 184, 188, 194
Lowasser 678
Lubicz Apollo (właśc. A. Choromański) 496, 501, 538, 558, 559, 635
Lubomirscy 511
Lubomirski Kazimierz 73
Lubowiecka Joanna 683
Lubowski Edward 23, 24, 29, 34, 35, 48, 61, 67, 69, 87, 98, 100, 114, 115, 128, 137, 146, 227, 236, 237, 239, 244, 336, 589, 632, 639, 660
*Czarnokwit* 99, *Gonitwy* 263, 412, 449, *Jacuś* 99, 238, 449, 643, *Kiedyż obiad?* 449, *Królewicz* 409, *My się kochamy* 100, *Nietoperze* 88, 393, 449, *Osaczony* 99, 543, *Pogodzeni z losem* 99, *Przesądy* 36, 91, 92, 363, 412, 449, *Przez wdzięczność* 101, *Przyjaciółka żon* 101, *Sąd honorowy* 99, *Ubodzy w salonie* 74, *Żony uczonych* 72, *Żyd* 36, 329, 517, 616
Lucas Napoleon 213
Ludwig Otto
*Tajemnice boru* 660
Ludwik XIII, król francuski 113, 302
Lüde Aleksandra 98-100, 114-117, 149, 150, 451, 454, 472, 653
Luguet Henri (?) 167, 168
Lukatcy Leopoldina, von 326
Ł.K. zob. Kościelecki Łucjan
Ładnowska Henryka 99, 107, 108, 116, 231, 467, 538, 558, 559, 635
Ładnowski Aleksander 104, 247, 277, 471, 476, 489, 598, 599, 601, 619, 657, 675
*Berek zapieczętowany* 609, 670, 692, 696, 697, *Majówka w Dębinie, czyli Miłość i polędwica* 601, *Separacja* 72, *Stefan z Pokucia* (*Pan Stefan z Pokucia*) 615, *Sukcesja* 692, *Trafiła kosa na kamień* 687, *Wesele na Prądniku* 674, 679, 693, 695
Ładnowski Bolesław 40, 63, 94, 99, 101, 106-108, 114, 115-117, 149, 159, 165, 238, 240, 430, 440, 444, 446, 450, 452, 453, 455, 456, 459, 467, 471, 475, 478, 479, 500, 502, 529-534, 535, 538, 539, 541, 545, 549, 550, 552, 558, 591, 601, 635
Łagowski Florian
*Jakoś to będzie* 90
Łaski Aleksander Michał 278, 653
Łączyński S. 257
Łebiński Władysław (pseud. Władysław Saława) 664, 671
*Amerykanie* 670, 672, 683, 688, 694, *Dwie igraszki dla ochronek* zob. *Ochrona* i *Zajęcze głowy*; *Ochrona* 668, 672, *Oryl* 672, *Zajęcze głowy, czyli Szkodnicy zawstydzeni* 672
Łepkowski Józef 426
Łętowski Julian 23, 37
Łobojko Konstanty 326, 327, 588
Łoś, właściciel ziemski 515
Łoziński Walery 513
*Niebezpieczny człowiek* 526, *Wspomnienie o księciu Józefie* 608, *Zaklęty dwór* 531
Łoziński Władysław 319, 322, 386, 387, 388, 590, 592, 667, 682, 702
Łuba Jan Władysław 334, 339, 368
Łubieński Franciszek 448
Łucjan zob. Kościelecki Ł.
Łukańska Rozalia 321, 382, 386
Łukowicz Aleksander 159, 356, 484
Łuszczkiewicz Władysław 426

Łysenko I. 174
Łyskowski I. 671, 681, 683

Macharzyńska Maria 402
Mac Mahon 7
Machwicówna Justyna 192
Maciejewski Jarosław 683, 702
Maciejowski Ignacy zob. Sewer
Macquet A.
*Młodość muszkieterów* (adapt. powieści A. Dumas-ojca) 73
Madach Imre
*Tragedia ludzkości* 304
Madejski Leon 37
Magri Andrea 204
Majdrowicz Eugeniusz Edmund 653, 655
Majdrowiczowa Sylwia 352, 357, 653
Majer Józef 426
Majeranowska Honorata 178, 194, 219-221, 432, 462, 463, 474, 591
Majeranowski Konstanty 527
*Córka miecznika* (*Domy polskie w XVII w., czyli...*; wg *Marii* A. Malczewskiego) 292, 584, 620, 639, *Rej z Nagłowic* 612, *Studnia artezyjska* (wg G. Raedera) 438, *Urszula Mayerin* 526, *Wujaszek całego świata* (wg R. Bénédixa) 415, 416
Majewski Hilary 317
Majewski (Hilary?) 50
Makowski Piotr 275, 349
Makowski (Piotr?) 393
Malczewski Antoni
*Maria* (adapt.) 292, (żywy obraz) 489
Maleszewski Władysław
*Jam bogaty* 72
Malinowski, aktor 280
Malinowski Adam 188, 189, 222, 224, 388
Malicka Marcjanna zob. Sulikowska M.
Mallian J.
*Maria Joanna, czyli Kobieta z gminu*, zob. Dennery A.
Małecki Antoni 391, 521, 599, 640
*Grochowy wieniec* 263, 293, 411, 608, *List żelazny* (*Żelazny list*) 286, 293, 322, 382, 383, 446, 526, 615
Małkowski Witold 684
Mann Józef 242
Mann Maurycy 448
Manowska Wanda 99, 217, 219-221, 253, 260, 261, 344, 346
Manuel E.
*Robotnicy* 677
Manzoni Alessandro 60
Mańkowski Aleksander (pseud. Tadeusz Zaremba) 37, 653
*Czarny Matwiej* (współaut. Plon) 264
Marc-Michel
*Numer 36 i 37* zob. Choley A., *Pafnucy i Narcyz* zob. Brisebarre E.
Marcello Helena 99, 100, 107-109, 113-117, 148, 149, 231, 275, 472, 502, 635, 653
Marchetti Filippo
*Ruy Blas* opera wg V. Hugo 485, 566
Marchetti Silvia 569
Marco, włoska primadonna 566
Marconi Henryk 53
Marecki Bolesław 371, 402, 403, 405, 407
Marian zob. Sosnowski Józef
Marini Andrea 202
Markgraf Georg Ernest 344
Markiewicz Henryk 700
Markiewicz Zygmunt 237, 702
Marr Heinrich 66
Marrené Waleria 229, 244
Marszałkowska Anna 176, 202
Martainville Alphonse
*Szewc bankrutem* 696
Martin E.
*Samoluby*, *Bańki mydlane* zob. Labiche E., *Pomyłka* zob. Monnier A.
Marzantowicz Ignacy Paweł 280, 313, 314, 366
Marziali, śpiewak 592
Marzyński J. 257
Mascagni Pietro
*Cavaleria rusticana* (*Rycerskość wieśniacza*) 183, 189, 503

Massé A.
*Zaślubiny Joasi* 574
Massenet Jules 6, 502
*Herodiada* 173, 192, *Manon* 183, 189, 225, 242, 243
Masson A. M.
*Uściskajmy się* zob. Labiche E.
Maszyński Julian 142
Matejko Jan 89, 223, 343, 426, 480, 481, 503, 583
Matuszewska Łucja Irena 393
Matuszewski Ignacy 24
Matuszyński Leopold 39, 48, 176, 184, 257
Maubant, aktor francuski 67
Maupassant Guy, de
*Ofiara miłości* 501
Mayówna Julia 472
Mazurkiewicz J. 415
Mazurowska Józefa 86, 92, 149
Mazzini Giuseppe 17
Mechelin, cenzor 300
Mecherzyński Karol 425, 435
Meciszewski Hilary 455, 479, 480, 488, 493
Mefisto zob. Rajchman A.
Meilhac Henri 86, 110, 542
*Dom do sprzedania* (współaut. L. Halévy) 111, *Frou-Frou* (*Fru-Fru*; współaut. L. Halévy) 38, 79, 168, 169, 331, 408, 459, 475, 612, *Klucz Metelli* (współaut. L. Halévy) 73, 350, *Kuglarka* (współaut. L. Halévy) 207, 535, *La Cigale* (współaut. L. Halévy) 487, *Lolota* (współaut. L. Halévy) 535, *Nitouche* zob. Hervé F., *Tricoche i Cacolet* (współaut. L. Halévy) 266, *Wdówka* (współaut. L. Halévy) 329, *Wróble* (współaut. L. Halévy) 688, *Żona papy* (współaut. A. Millaud) 418
Mélesville X. Boniface (właśc. A. H. J. Duveyrier) *Dwa pojedynki* zob. Carmouche P., *Trefniś* 463
Meller Jan 48, 189
Mellerowa Zofia 37, 257, 273, 640
*Chata za wsią* zob. Galasiewicz J. K., *Dwie miary* 633, *Dziewczę z chaty za wsią* zob. Galasiewicz J. K. 633, *Fałszywe blaski* 92, 633, *Pan Zolzikiewicz* zob. Galasiewicz J. K., *Postanowienia* 76, *W Alpach* 535, *Wanda* 78, *Złote runo* 72, 619, *Zyzio* 87, 343
Mellerowicz Sabina 176
Mendelssohn-Bartholdy Felix 224, 451, 502
Mendez José 186, 201, 206, 208-210, 215, 243
Menkesówna Wanda 474
Merante Zina 214
Mercier Louis Sébastien
*Groby Werony* (przer. *Romea i Julii* W. Szekspira) 77
Merelli 175
Merzbach Samuel 284
Messyng A.
*Warszawiacy za granicą* (muz. Z. Noskowski) 217
Metternich Klemens Lothar 281, 291
Meunier Hipolit 48, 72, 105, 177, 179, 204, 206-208, 210, 212
Meunier-Grubińska Gabriela 212
Meyer Ludwik 317
Meyerbeer Giacomo
*Afrykanka* (libretto E. Scribe) 181, 192, 193, 195, 201, 562, 564, 571, *Dinorah* (*Dinora*) 181, 194, 564, *Hugonoci* (libretto E. Scribe, C. Delavigne) 182, 185, 193, 195, 196, 202, 485, 564, 570, 571, *Prorok* (*Jan z Leydy*) 185, 202, 485, 566, *Robert Diabeł* (libretto E. Scribe, C. Delavigne) 181, 183, 190, 193, 195, 197, 201, 269, 485, 564, 567
Mianowski Józef 22
Miarka Karol 688
*Błogosławieństwo matki* 690, 695, *Dzwonek św. Jadwigi* 689, 690, 693, 695, *Kulturnik* 690-693, *Mosiek spekulant* 689, *Żuawi* 689
Michałowscy 404
Michałowska B. 683
Michałowski Henryk 403

Michałowski Piotr 426
Micińska Łucja 249, 261, 275, 390, 393, 402, 403, 474
Micińska Magdalena 77, 94, 98, 114, 149, 382, 383, 384
Miciński Jan 384
Miciński Tadeusz
*Marcin Łuba* zob. Sewer
Mickiewicz Adam 77, 108, 274, 279, 283, 284, 452, 463, 532, 600, 636, 658, 667, 690, 699, 700, 702
*Dziady* 72, 105, 109, 114, 179, 184, 236, 242, 292, 444, 445, 530, 541, 544, 582, 585, 589, 592, 604, 607, 635, 666, 676, 683, *Konfederaci barscy* 444, 482, 484, 498, 502, 530, 542, 544, 551, 615, 617, 649, *Konrad Wallenrod* 644, *Pan Tadeusz* 444, 489, 498, 541, 544, 588, 589, 644, 697 zob. też Moniuszko S., Żeleński W.
Mien Juliusz 444
Mierzwiński Władysław 195
Mieszkowski A. 239
Mikołaj I, car rosyjski 8, 281, 284, 285, 309
Mikorska Ludmiła
*Zuch dziewczyna* 217
Mikuli Karol 563
Mikulska-Filatynowa Zofia 211
Mikulski Józef 390
Mikulski Tytus 219, 348, 565, 568, 571, 577
Mikusiński (Mikosiński) Roman 405
Milkulówna, aktorka 280
Millart L. A.
*Dragoni Villarsa* 185
Millaud A. *Żona papy*, zob. Meilhac H.
Miller Władysław 189, 194, 201
Miller-Czechowska Wanda 189, 462
Millöcker Karl 411, 459, 485, 502
*Bicdny Jonatan* 218, *Błazen nadworny* 251, 271, *Gasparone* 217, 219, 278, 360, 364, 405, *Gennaro* 365, *Palestrant* 577, *Wcsoła dwójka* 357, 358
Milska Dora 356
Miłaszewski Adam 135, 383, 416, 427, 512-515, 517, 520, 522-524, 527, 528, 538-540, 545, 551, 558, 560-562, 569, 570, 573, 574, 577, 579, 581, 582, 590, 701
Mirecka Maria 111, 150, 395, 635
Miriam zob. Przesmycki Zenon
Misiewicz Wiktor 217, 220, 221, 396
Modena Gustaw 9-11, 17
Modrzejewska Helena 40, 41, 44, 45, 47, 54, 62, 64, 69, 71, 72, 74-94, 97, 99, 105, 107-112, 117, 118, 120-125, 134, 137, 143, 146-149, 154, 156, 161, 168, 223, 224, 226, 231, 237-239, 261, 290, 307, 343, 397, 428, 430, 432, 442, 446, 447, 450-456, 459, 461, 462, 470-475, 481, 482, 493, 499, 500, 502, 505, 525, 528, 529, 533, 543, 548, 549, 554, 555, 581, 583, 591, 601, 619, 632, 635, 651-653, 660, 664, 701-703
Modzelewski Henryk 247, 249, 254, 276, 331, 334, 335, 341
Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 65, 81, 129, 130, 151, 154, 455, 482, 529, 615
*Chory z urojenia* 109, 169, 500, *Don Juan* 266, 456, 633, *Georges Dandin* (*Jerzy Dandin*; *Dowcip pięknych kobiet*) 109, 355, 392, 456, *Lekarz mimo woli* (*Doktor z musu*) 408, 456, 483, 618, *Mieszczanin szlachcicem* (*Mieszczanin spanoszony*) 456, *Mizantrop* 109, *Pocieszne wykwintnisie* 168, *Sganarel* 88, *Skąpiec* 79, 114, 140, 392, 396, 405, 456, 483, 484, 500, 529, 611, 618, *Szkoła kobiet* 109, 266, 500, *Świętoszek* 88, 140, 143, 167, 168, 266, 456. Zob. też Dmochowski F. S.
Moniuszko Stanisław 6, 44, 76, 80, 83, 86, 182, 186, 206, 207, 241, 243, 307, 342, 463, 563, 657
*Beata* 181, 217, *Flis* 339, 397, 562, 619, *Halka* 175, 181, 182, 185, 191-194, 196-198, 203, 204, 208, 269, 275-278, 284, 286, 339-341, 344, 350, 355, 356, 360, 362, 384, 386, 394, 397-399, 403, 405, 406, 408, 416, 460, 461, 473,

485, 503, 524, 562, 564, 568-570, 572, 576, 582, 585, 592, 619, 620, 639, 666, *Hrabina* 114, 128, 181, 194, 286, 503, 569, *Jawnuta* 178, 181, 286, 461, 562, 569, 610, 634, *Karmaniola* 562, *Paria* (wg C. Delavigne'a) 75, 180, 182, 210, 222, 242, 384, *Straszny dwór* 154, 176-182, 195-197, 203, 210, 222, 257, 287, 485, 503, 566-572, 577, 582, 592, 639, *Verbum nobile* 60, 181, 286, 461, 564, 569, 634, *Widma* (wg II cz. *Dziadów* A. Mickiewicza) 72, 105, 179, 182, 236, 242, 411, 444, 485, 503, 530, 566, 568

Monnier Albert
*Pomyłka* (współaut. P. Martin) 157, 167, 168

Morand Eugène
*Przysługa* (współaut. A. Delacour) 688

Morawski Franciszek 455

Moreau
*Nasi sprzymierzeńcy* 168

Moreto y Caban A.
*Donna Diana* (wg P. Calderona) 76

Morozowicz Henryk 371, 400

Morozowicz Rufin 48, 58, 108, 114, 116, 164, 217, 219-221, 230, 231, 249, 253-256, 259-261, 335, 338, 349, 389-391, 395, 461-463, 479

Morska-Popławska Gabriela 648, 653

Mosenthal Salomon
*Deborah* 475, 619, *Sylwia* 534

Moser Gustav 110, 542, 650
*Dom przy ulicy Urwańskiej* (współaut. K. Laufs) 116, *Meteor* 116, *Porucznik Szyszkowski* (*Reif von Reifingen*) 114, 362, 539, *Spirytyści* 698, *Wojna podczas* (*w czasie*) *pokoju* (komedia; operetka zob. Schönthan Franz) 539, *Z przyjemnością* 119

Moskowicz, tenor 198

Moszczeńska Iza 650

Moszyński Stanisław 384

Motty Jan 598, 650
*Mitra i majątek* 659, *Wierzyciele* 659

Mounet-Sully Jean 9

Mozart Wolfgang Amadeus
*Antreprener* 181, *Don Juan, czyli Ukarany libertyn* 314, 344, 485, 566, 568, 572, *Flet czarodziejski* 344, *Nauczyciele w kłopotach* 181, *Wesele Figara* 177, 192, 344

Mroczko Stanisław 682, 702

Muchanow Siergiej 40-44, 46, 47, 59, 62, 63, 69, 71, 93, 125, 134, 138, 154, 203, 205, 208, 212, 235, 252, 272, 286, 290, 307

Muchanowa Maria zob. Kalergis-Muchanowa Maria

Muchin, cenzor 292

Müller Adolf 462

Müller L. 367-369

Münchheimer Adam 48, 63, 182, 186, 205-207
*Mazepa* (opera wg J. Słowackiego) 180, 183, 295, *Otto Łucznik* 177, 180, *Stradiota* 180

Murger Henri 11, 487
*Przysięga Horacego* 167, 323

Musiał Karol 242

Musiałek Zygmunt 399

Musset Alfred, de 396, 455, 482
*Bettina* 457, *Kaprysy Marianny* 87, 394, 456, 601, *Karmozyna* 457, *Lizetka* 73, *Lorenzaccio* 7, *Nie igra się z miłością* (*Ostrożnie z ogniem*) 109, 155, 259, 266, 355, 358, 397, 403, 456, 529, *Nie trzeba się zarzekać* 457, *O czym marzą panienki* (*O czym marzą młode dziewczęta*) 109, 230, *Przez zazdrość* 456, 529, *Świecznik* 7

Mycielscy 597

Mykita-Glensk Czesława 699

Myszkowski Julian 487, 578

Myszuga-Filippi Aleksander 114, 189, 194, 195, 201, 562, 570-573

Najac Emile, de
*Pieszczoszek* (współaut. A. Hennequin) 110, *Przyparty do muru* 688, *Rozwiedźmy się* zob. Sardou V

Nałęcz-Korzeniowski Apollo 455, 513

Napoleon Bonaparte 8

Napoleon III 7, 27, 76
Naramowski W. 379
Narrey Charles 538
*Takie one wszystkie* 620
Narzymski Józef 29, 232, 244, 448, 456, 482, 526, 600, 603, 614, 639
*Bez tytułu* 558, *Epidemia* 30, 81, 88, 133, 156, 391, 411, 448, 449, 612, *Niekomiczna komedia* 30, 616, *Pan prezydent miasta Krakowa w kłopotach* 31, 449, 615, *Poświęcenia* 449, 619, *Pozytywni* 30, 65, 87, 143, 157, 263, 294, 355, 391, 394, 411, 449, 466, 499, 531, 643
Nawarska Józefa 635
Nawarski Józef 631, 635
Negri Giovanni de 186, 193, 202
Nesselrode, ojciec Marii Kalergis 43
Nestroy Johann Nepomucen 9, 577, 599
*Chcę sobie pohulać* 615, *Gałganduch, czyli Trójka hultajska* (*Galganduch*) 318, 462, 615
Neville Maurice 167
Newal, śpiewaczka 572
Newski P. (zbiorowy pseud. P. Korwin-Krukowskiego i A. Dumas-syna)
*Daniszewy* 535
Nicolai Otto
*Wesołe kumoszki z Windsoru* (opera wg W. Szekspira) 186
Niedzielski Konstanty 503
Niedzielski Stanisław 444, 460, 479, 515, 563
Niedźwiedzki Teofil 176, 194, 201
Niemcewicz Julian Ursyn
*Powrót posła* 295
Niesiołowska Irena 407, 411
Niewiadomski Stanisław 540, 572
Niewiarowska Waleria (z domu Łapińska) 77, 80, 83, 90, 94, 95, 100, 105, 110, 111, 115, 149
Nitribit, aktor amator 686
Noiret Zofia 108, 115, 116, 150, 162
Norwid Cyprian Kamil 283
Noskowski Władysław 94, 95, 98, 146
Noskowski Zygmunt 186, 188, 217, 221, 242, 268, 270, 502, 644, 697
Nossig Alfred 229, 230, 244
Nowacki Jan 502
Nowacki Kornel 505
Nowakowscy Teofila i Jan Nepomucen 395, 591
Nowakowska J., aktorka 403
Nowakowska Maria 108, 149
Nowakowska Teofila 444, 452, 472, 530, 545, 546, 555, 560, 606-608
Nowakowski Artur 635
Nowakowski Jan Nepomucen 516, 526, 527, 545, 562
Nowakowski Lech 455, 476, 545, 547, 549, 604-607, 610-613, 665
Nowicki Adam (?) 408, 568
Nowicki Józef 665, 696
Nowicki Seweryn 113, 115
Nowiński Bolesław Zbigniew 388
Nowosilcow Nikołaj 281, 282, 288, 291
Nus E. 527
*Ubodzy w Paryżu* zob. Brisebarre E.

Obrzud Zdzisław 695, 698, 702
Obserwator (pseud.) 417
Ochorowicz Julian 23, 24
Odyniec Antoni Edward
*Barbara Radziwiłłówna* 322, *Zgon Czarnieckiego* 612
Offenbach Jacques 6, 46, 56, 75, 176, 215, 253, 254, 269, 313, 342, 344, 392, 485, 522, 538, 562, 599, 618, 634, 643
*Ba-ta-clan* 270, *Bęben* 502, *Błyskawice* 217, *Czarodziejskie skrzypce* 257, 335, 574, *Dafnis i Chloe* 574, *Dwaj ślepcy* (*Dwóch ślepych*) 257, 270, *Gaduły* 217, 384, *Kreolka* 350, 575, *Księżniczka* (*Księżna*) *Trebizondy* 257, 270, *Lizka i Frycek* 502, *Małżeństwo* (*Wesele*) *przy latarniach* 257, 270, 334, 383, 389, 432, 574, *Mąż za drzwiami* 574, 659, *Most westchnień* 217, *Oberżystka z Elizondy* 257, 258, *Opowieści Hoffmanna* 358, 405, 503, 577, 582, *Orfeusz w piekle* 11, 194, 216, 340, 461, 574, 582, *Pani Favart* 259, *Perichola* 216, 217, 461, 575, 576, *Piękna Helena* 11, 46, 64, 78, 172, 176, 198,

216, 253-255, 257-260, 270, 277, 327, 334, 390, 461, 463, 474, 575-578, *Piękna Luretta* 277, *Piękne Georgianki* (*Piękne kobiety z Georgii*) 257, 270, 461, *Sinobrody* 216, 217, 259, 335, 350, 463, 578, *Straganiarki* 258, 574, *Śpiewka* (*pana*) *Fortunata* 257, 335, 574, *Trombalcazar* 258, *Urlop po capstrzyku* 217, *Wielka księżna Gerolstein* 327, 461, 575, 576, *Życie paryskie* 12, 216, 217, 255, 257, 259, 334, 340, 461, 463, 474, 502
Ogiński Michał Kazimicrz 206
Ogonowski Edgar Roger 322, 388
Ohnet Gcorgcs 110, 501, 650
*Hrabina Sara* 115, 408, 542, *Sergiusz Panin* 539, 643, *Właściciel kuźnic* 357, 408, 418, 542, 643, 697
Okolski Antoni 309, 702
Okoński Jan 254
Okoński Władysław zob. Świętochowski Aleksander
Olendzki Władysław 448, 456
Olizarowski Tomasz 444
*Rognieda* 449
Olszewski Kazimierz 698, 699, 702
Opferman Roza 332
Ordon W., tłumacz 615
Ordonneau
*Durand i Durand* (współaut. Valebregue) 116
Orłowski Józef (?) 377
Orsetti Władysława 352
Ortyński Lucjan 382, 386, 387
Orzechowski Emil 508, 702
Orzeszkowa Eliza 115, 305
*Eli Makower* (adapt. powieści) 305, *Meir Ezofowicz* (adapt. powieści) 305
Osiński Ludwik 109, 235, 455, 703
Osmólska Maria 278
Osmólski Adam
*Piękna warszawianka* 296
Osmólski Ignacy 278
Ossolińscy 511
Ostaszcwska, śpicwaczka 195
Ostrowska Teofila 149
Ostrowska Zofia 211
Ostrowska Zuzanna 86, 97-99
Ostrowski Adolf 63, 77, 79, 89, 90, 94, 95, 97, 99, 101, 108, 111, 112, 114-116, 153, 156, 157, 165, 231, 235
Ostrowski Krystyn 80, 109, 237, 660
Ostrowski Nikołaj 9
*Bez winy występni* (*Grzesznicy bez winy*) 173, *Burza* 173, *I mądry czasem strzeli bąka* 173, *Intratna posada* 650
Osuchowski M., architekt 378
Otocki, aktor 404
Otrembowa Julia 135, 163, 267, 344, 393, 394, 403, 405
Otto L.M. 687
Owerło Pawcł (ojciec) 213
Owerłło Paweł (syn) 175, 193-196, 211-213, 241-243, 702
Oziembło, budowniczy 251

Pacewicz Tadcusz 703
Paderewski Ignacy 652
Padyga August 276
Pailleron Edouard 84, 398
*Iskierka* 111, 146, 174, *Myszka* 116, 164, 266, 274, *On będzie moim* 73, *Po namyśle* 539, *Świat nudów* 539, *Świat zabawy* 110
Palędzki, adwokat toruński 681
Palicyn Dymitr 48-50, 61
Palińska Salomea 43, 67, 76, 79, 81, 105, 143
Panczykowski Ludwik 126, 143
Pandolfi Vito 9, 18
Pankiewiczówna Maria 395, 646, 653
Panomarowa, z Teatru Małoruskiego 174
Papé Fricdrich 223
Parodi Domcnico
*Wspomnienie Rzymu* (*Rzym pokonany*) 14, 168
Parżnicka Leontyna 472, 538, 556, 557, 635, 638
Paschalis Adclina zob. Souvcstrc A.
Paskiewicz Iwan 8, 283, 288
Passakas Felicjan zob. Feliński Felicjan
Paszkowska, aktorka 653

Paszkowski Józef 77, 80, 84, 105, 451-453
Patkiewiczówna Maria 572, 573
Patti Adelina 190, 199, 202
Patzer 654
Patzke Edmund 486
Paulton H.
*Niobe* 408, 409
Pawlikow-Nowakowska Maria 572
Pawlikowski Tadeusz 309, 421, 481, 488, 500, 504-506
Pawliszczew Mikołaj 287
Pawus Jakub 694
Pawłowski Aureli 686
Pepłowski-Schnürr Stanisław 509, 537, 540, 553, 583, 589, 591, 592, 703
Perrin Alphonse 359
Peter R., właściciel restauracji 246
Pfeiffer Juliusz 314, 321, 527, 596, 696, 697
Philadelphia Antonio 320
Philips W.
*Nelly Armroyd* 534
Piasecka Józefa 489
Piasecka Zofia 192, 194
Piasecki Władysław 77, 159, 393
Piasecki Zdzisław (pseud. Janina) 415-417
Piątkowski Wiktor 359, 370
Picard Louis Benoit
*Wielki świat małego miasteczka* 590
Pichor Maria (z domu Konopka) 417
Pichor, wydawca „Noworocznika" 637
Pichorówna Felicja 262, 403, 417
Pieńkowski Karol 456
*Odrodzony* (adapt. powieści J. I. Kraszewskiego pt. *Dziwadła*) 526
Pictruszkowie, rodzeństwo aktorów-amatorów 694
Pietrzak-Pawłowska Irena 684, 701, 703
Pietrzykowski Feliks 314
Pignan Waleria 212
Pigoń Stanisław 702
Pilat Stanisław
*Zofia Morsztynówna* 608
Pillati Henryk 55, 205, 227, 246, 249
Pillati Ksawery 56, 57, 100, 207, 379, 381, 398, 401
Piller Wisłobocka Maria 477
Piltz Erazm 22, 58
Pinkertówna Regina 176, 189, 193, 194, 196
Piotr I Wielki, car rosyjski 294, 303
Piotrowska Franciszka Józefa 406
Piotrowska-Gillertowa Aniela 212
Planquette Robert Jules
*Dzwony z Corneville* (*Dzwony kornewilskie*; libretto L. Clairville, Ch. Gabet) 217, 418, 577, *Rip-Rip* 403
Plenkiewicz Roman 23
Pleszczyńska, śpiewaczka 192
Plon
*Czarny Matwiej* zob. Mańkowski A.
Plouvier Edouard 86
*Sama* 59
Płaczkowska Teofila 391
Pobóg Benedykt zob. Filipowicz Benedykt
Podbielski Bronisław 55
Podgórska Antonina (zamężna Dybizbańska) 411
Podgórski, aktor 396
Podlewski, właściciel ziemski 515
Podwysocki Klemens 88, 456
Podwyszyński Aleksander Karol 117, 252, 319, 325, 441, 467, 496, 538, 606, 615, 616, 635, 638-640, 642
Poghiagi, śpiewaczka 566
Pohlens Edmund 318, 325
Pohlman Fryderyk 581
Poklewska Krystyna 589
Pol (Pohl) Tadeusz 403, 411
Pol Wincenty 427
*Powódź* 292, 526
Ponchielli Amilcare
*Gioconda* 183, 188, 189, 192, 201, 202, 242, *Narzeczone* 188
Poniatowski Józef M.
*Don Desiderio* 566
Ponsard François 28, 69
*Honor i pieniądze* 27, *Giełda* 27
Popiel Jan 213
Popiel Romana (zamężna Święcka) 77, 79, 81, 85-87, 89, 90, 93-95, 98, 99, 110, 111, 114, 144-147, 213, 231, 240, 546, 547, 549, 591, 702

Popławski Jan Ludwik 25
Popławski Józef Nikodem 162, 261, 356, 357, 499, 654
*Placówka* (współaut. S. Staszewski; adapt. powieści B. Prusa) 411
Porth, śpiewaczka 572
Poseł Prawdy zob. Świętochowski Aleksander
Pospiszil (Pospišil) Maria 169, 396, 644
Pośpiech Jerzy 682
Potiechin A. N. 173
Potocki Adam 428
Potocki Bolesław 621, 622, 626
Potocki Józef Karol 25
Potocki Stanisław Kostka 282
Powiadowski Władysław 407
Powidaj Ludwik 455, 681
Poznański J. K., właściciel fabryki 316
Prawdzic Maria (właśc. Maria Zeisinger) 395
Prażmowski Marian 63, 86, 94, 99, 100, 108, 110, 112-115, 117, 158, 273
Prohazka (Prochaska, Prohaska) Józef Stanisław 178
Prohazka Wacław 181
Prokesch Władysław 702
Pronaszko, radca magistratu 50
Prosnak Jan 700
Prus Bolesław 24, 40, 121, 239, 253, 258, 269, 273, 279, 373
*Pałac i rudera* adapt. powieści 651, *Placówka* zob. Popławski J.
Przedpełska Władysława 231
Przedpełski Władysław 213
Przerembscy 429
Przesmycki Zenon (Miriam) 667
Przezdziecki Aleksander 76
Przibik Józef 569
Przybylski Zygmunt 37, 262, 645, 647, 703
*Dwór we Władkowicach* 265, 418, *Niebieski ptak* 264, *Panna* 543, *Państwo Wackowie* 264, 698, *Przegrany zakład* 274, *Wicek i Wacek* 104, 164, 238, 264, 363, 698
Przybyłko-Potocka (Przybyłkówna) Maria 262, 653, 654
Przybyszewski Stanisław 371
Puccini Giacomo
*Safo* 181, *Manon Lescaut* 182
Puchniewska Stefania (?) 275, 278, 353, 405
Puchniewski Józef 95, 135, 252, 261, 262, 266, 275, 276, 278, 352, 353, 355-357, 362, 364-366, 400, 401, 405-407, 413, 414
Pudełek Janina 243
Puffke Kazimierz 650
Pugaczow 300
Pugni Cesare 208, 212, 213, 215
Pysznik Stanisława 162, 561

Quattrini, śpiewaczka 193
Quattrini Jan 48, 175, 176, 182, 184

Rabe Nieman 487
Rabski Władysław 651
*Asceta* 650, *Zwyciężony* 650
Rachel Félix, 9, 11, 166
Racine Jean 285, 529, 543
*Andromaka* 455, *Fedra* 11, 109, 166, 455, 529, 538, 639
Radwan Antonina (właśc. Karolina Petronela Bułat) 275, 403-405, 563, 577
Radziwiłł Antoni 90, 109, 392
Raeder Gustaw
*Robert i Bertrand* (w przeróbce Wł. L. Anczyca) 259, 462. Zob. też Majeranowski K. *Studnia artezyjska*
Raimund (Rajmund; właśc. Raimann) Ferdinand 25
*Chłop milionowy* 615
Rajchman Aleksander (pscud. Mefisto; A.R.) 24, 60, 107, 115, 117, 119, 129, 160, 165, 199, 219, 228-230, 235, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 269
Rajewska Wanda 194
Rakay J.
*Generał Bem w Siedmiogrodzie* zob. Urbański A.
Rakiewiczowa Aleksandra 72, 79, 89, 90, 92, 99, 105, 107, 108, 113, 116, 149, 238, 240, 474, 529
Rakowicz Franciszek T. 602, 681

Ramotowska Barbara 309, 703
Rapacka Józefina 473
Rapacki Wincenty — ojciec 12, 37, 44, 46, 47, 54, 67, 71, 76, 77, 79, 81, 83, 87, 89-94, 97-100, 104-106, 108, 110-112, 114, 116, 117, 129, 137, 138-143, 146, 150, 153, 154, 156, 165, 172, 231, 236, 237, 240, 241, 269, 274, 280, 405, 430, 432, 442, 446, 451, 452, 454-456, 475, 479, 500, 502, 529, 539, 543, 545, 591, 601, 645, 701
*Bogusławski i jego scena* 647, *Chłopcy pana cześnika* 264, *Maćko Borkowic* 481, 635, *Nędznicy* (*Nędzarze*; adapt. powieści V. Hugo) 455, 524 (?), *Odbijanego* 296, *Wit Stwosz* 88, 137, 141-143, 223, 275, 481
Rapaportowa, aktorka-amatorka 274
Rappelewski, prestidigitator 331
Raszewski Antoni 254
Raszewski Wincenty 314, 676
Raszewski Zbigniew 18, 676, 679, 682, 683, 699, 703
Raszka Jan 686
Ratajewicz Feliks 275, 276
Ratajewicz Paweł 249, 254, 261, 375, 380, 382-389, 414-416
Ratyński Władysław
*Budnik* 264
Raupach Ernest
*Robert Diabeł* 185
Rautenstrauch Józef 283
Raymond Hippolyte
*Cocard i Bicoquet, czyli Uwielbiany morderca* zob. Boucheron M.
Raverta Carlo 202, 566
Razin Stieńka 300
Recki Jan 253, 277, 353, 405
Reich Irma 202
Reinberg Ludwik zob. Czystogórski L.
Reinelt Eduard 315
Reizner, budowniczy 251
Rej Mikołaj 22
Rejner, właściciel „ogródka" 358
Rejterowicz Marian 405
Rembecka Ludwika Leontyna 314
Rembowski Edward 448
Remy zob. Honoré M. 255
Renan Ernest 11
Reszke Edward 192, 198, 199, 242
Reszke Jan 192, 198, 199, 242
Reszke Józefina 191, 192, 463, 464
Riccio Teresa 214
Richelieu Armand Emanuel du Plessis 302
Richepin Jean Auguste
*Lep* 418
Ridelli, spirytysta 332
Ristori Adelaida 9, 11, 166, 293, 321
Rittendorf Władysław 50, 53
Rogall, rczyser teatru rewelskiego 318
Roger Edgar (właśc. E. Ogonowski) 616
Rogińska-Fillebornowa Michalina 219, 220, 221
Rogosz Józef 513
Rojer (Józefa Royer?) 325, 388
Roman (?)
*Przez telefon* 363
Romanowski Mieczysław
*Popiel i Piast* 481
Romer Napoleon 223
Rosen (Rozen) 619
*Anioł opiekuńczy* 255, *Maszyny* 539, *Och, ci mężczyźni* 114
Rosenberger 564, 566
Rosin R. 366
Rosner Eleonora 319, 325
Rosnowska J. 681
Rossi Ernesto 9, 10, 14, 16, 17, 105-108, 167, 241, 293, 533, 534
Rossini Gioacchino
*Cyrulik sewilski* (*Rozyna*) 174, 197, 202, 269, 277, 332, 344, 350, 361, 398, 405, 564, 566, 571, 572, *Mojżesz* 304, *Semiramida* (opera) 208, *Tancred* (opera) 181, *Wilhelm Tell* (opera), 186, 566, *Echo Rozyny* (?) przeróbka operetkowa *Cyrulika Sewilskiego* 402
Rostkowska Waleria 384
Rościszewska Maria 275
Rota Giuseppe 208
Rötscher Heinrich Theodor 230
Rovetta Giovanni
*Nieuczciwi* 409

Rowiński Władysław 317
Rozenfeld 415
Rozwadowicz Ludwik 481, 503
Rożniecka Józefa 113, 219, 221
Rożniecki Gabriel 208
Różalski Karol 48, 221
Różańska-Helińska Felicja 275, 355, 357
Różański Antoni 408
Rubieri T. 347
Rubinstein Antoni
*Wieża Babel* (oratorium) 568
Rucińska H. 703
Rudkiewicz Leon 545
Rudkiewiczówna Helena 562, 574, 591
Rudnicka Helena 280
Rudnicka Henryka 334
Rudnicka Jadwiga 235, 701
Rudnicka Maria 280
Rudziński Witold 700
Rulikowski Mieczysław 39-41, 64, 226, 235, 236, 244, 703
Rumowska Matylda (zamężna Braunowa) 403
Rusecka Władysława (z domu Sulikowska) 334
Rusecki Marceli 334
Ruscll Ella 195, 201, 202
Rüss F.
*Rodzina Furiozów* 542
Russanowski Jan 246, 249, 252, 254, 259, 276
Russocki, hrabia 516
Ruszkowska Pelagia 561
Ruszkowski Ryszard 37, 575, 648
*Florek, Mąż z grzeczności, Nihiliści, Nowa Francillon, Oddajcie mi żonę, Pospolite ruszenie* zob. Abrahamowicz A.
Rutkowski Józef 176, 220, 221
Rybacki Józef 382, 384
Rybak Jan 411
Rychter Józef 39, 66, 94, 95, 105, 129, 150-153, 154, 156, 165, 240, 358, 384, 392, 416, 440, 441, 444, 448, 454, 456, 459, 475, 479, 483, 490, 529, 530, 539, 548, 591, 592, 606, 618, 631, 635, 642, 643, 648, 660, 703
Rychter (Richter) Karol 325, 388
Rydel Lucjan 499, 505, 506
Rygier Edmund 159, 162, 405, 467, 477, 478, 498, 499, 501, 503, 653
Rynkowska Anna 313, 366-368
Ryszkiewicz J. 200
Rządca Ludwik 213, 214
Rzążewski Adam 119, 239
Rzebiczek (Řebiček) Józef 183, 189, 202
Rzecznik Lucjan 219-221, 396, 641
Rzewuska, śpiewaczka 219
Rzewuski Stanisław 37
Rzewuski Walery 504
Rzętkowski Stanisław Marian 77, 94, 147, 240
*Livia Quintilla* 76, 150

S. 368, 369
S.J. 338, 592
Sabowski Władysław (A.B.) 37, 84, 85, 110, 451, 456, 457, 600
*Pół miliona* 172, *Samobójca* 619
Sacchetti Antoni 208, 222, 336
Sachorowski Mieczysław 487
Safirówna Maria 446, 472, 591
Sain-Georges J.H.V. (właśc. Vernoy) 527
Saint-Léon Artur 11
Salamoński, właściciel cyrku 364
Salvini Tommaso 9
Saława Władysław zob. Łebiński Władysław
Sand George (Aurora Dudevant) 451
*Małżeństwo Wiktoryny* 79, *Margrabina de Villemer* 79, *Poczwarka* zob. Birch-Pfeiffer Ch.
Sandecki Włodzimierz Władysław 248, 379
Sandeau Jules 86, 615
*Helena de Seiglière* 168, 525, *Marcela* 529, *Jan de Thorameray, Zięć pana Poirier* zob. Augier E.
Sapicha, fundator szkoły w Dublanach 511
Sapiehowie 433, 511
Sapiejewski Józef
*W chwili szału* 301
Sarcey Francisquc 15

Sardou Victorien 28, 146, 257, 351, 398, 406, 432, 482, 501, 522, 527, 544, 589, 599, 618, 643, 650
*Andrea* 340, 530, *Czarne diabły* 7, 86, 525, 554, 612, *Ćwiartka papieru* 73, 167, 388, 458, 525, 539, 652, 659, *Dora* 346, 394, 634, *Dziewiąte przykazanie* 659, *Fedora* 458, 542, *Fernanda* 525, *Ferréol* 634, *Madame Sans Gêne* 262, 408, 409, 418, *Mieszczanie na prowincji* (*Małomieszczanie*) 458, 534, *Motylica* (*Motylomania*) 74, 458, 609, 659, *Nasi najserdeczniejsi* 75, 76, 167, 394, 458, 525, 609, *Nerwowi* (*Ludzie nerwowi*) (współaut. Th. Barrière) 112, 530, 615, *Nienawiść* 534, *Nitka jedwabiu* 110, *Nowa firma* 266, *Nowe godło* 525, *Odetta* 112, 238, 458, 539, *Ojczyzna* 525, 557, 612, *Poczciwi wieśniacy* (*Nasi poczciwi wieśniacy*) 111, 164, 392, 458, 525, 539, 659, *Rabagas* 458, 530, 634, *Rodzina Benoiton* 73, 458, 525, 659, *Rozwiedźmy się* (współaut. E. Najac) 112, 163, 169, 174, 357, 418, 458, *Safanduły* 77, 112, 140, 143, 156, 157, 458, 539, 659, *Samoluby* 530, 612, *Serafina* 79, 156, 266, 335, 601, *Starzy kawalerowie* 340, 458, 659, *Stryj Sam* 458, *Teodora* 502, 542, *Żorżetta* 404
Sarmaticus zob. Kościelecki Łucjan
Sarnecki Zygmunt 34, 48, 61, 69, 77, 109, 115, 137, 226, 238, 257, 400, 401, 496, 544, 605, 612, 613, 624
*Bezinteresowni* 81, 390, 620, *Dworacy niedoli* 92, 155, 412, 449, *Febris aurea* 35, 90, 263, 412, 449, 536, *Harde dusze* 409, *Kałecy* 264, 619, *Lekkoduch* zob. Bliziński J., *Nad ranem* 99, 263, 619, *Narzeczona z Biłgoraja* 398, *Słonecznik* 35, *Zemsta pani hrabiny* 76,
Sarnowski August 277, 278 [449
Sarnowski Kazimierz 275, 277
Sawicki Maksymilian 159
Sąchoccy (pseud. Sonchi) Stanisław i Ewelina 569
Schäfer Carl 344, 611
Scheibler Karol 316
Scherenberg Gustav 660
Schiller Friedrich 10, 154, 170, 285, 342, 350, 482, 515, 547, 581, 650
*Don Carlos* 86, 293, 331, 391, 394, 397, 432, 454, 615, 659 (zob. też Verdi G.) *Dymitr Samozwaniec* 454, 529, 582 (oprac. H. Laube), 583, *Dziewica Orleańska* 391, 524, 529, 554, 634, *Fiesco* 454, 599, *Intryga i miłość* 90, 140, 147, 302, 320, 331, 394, 397, 403, 454, 522, 524, 529, 552, 554, 555, 607, 611, 615, 639, 659, *Maria Stuart* 72 (przeróbka P. Lebrun), 75, 82, 166, 169, 171, 320, 344, 387, 388, 394, 454, 471, 475, 524, 529, 533, 640, 644, 652, 659, *Obóz Wallensteina* (cz. trylogii *Wallenstein*) 169, 171, 524, *Piccolomini* 109, 169, *Pieśń o dzwonie* (adapt. poematu) 454, 601, *Śmierć Wallensteina* (cz. trylogii *Wallenstein*) 169, 454, *Wallenstein* zob. *Obóz Wallensteina*, *Śmierć Wallensteina*, *Wilhelm Tell* 169, 172, 286 (opera) 330, 454, 524, 553, 555, 615, 659, *Zbójcy* 72, 74, 130, 132-134, 136, 143, 148, 150, 166, 169, 172, 249, 261, 265, 266, 277, 320, 344, 353, 362, 385, 391, 396, 397, 400, 454, 475, 479, 505, 522, 524, 549, 550, 552, 558, 560, 607, 611, 618, 619, 640, 644, 653, 659, 688
Schiller Leon 18, 238, 703
Schlegel August Wilhelm 76, 86
Schmelz, właściciel hotelu 694, 695
Schmidel Franciszek 360
Schmidt Jerzy 678
Schmidt Mieczysław 540
*Biała gołąbka* 539
Schneider, autor niemiecki 359
Schneitzhöfer J. 208
Schnitzler Artur
*Miłostki* 410
Scholtz, autor niemiecki 698
Schönthan Franz 110, 501, 542, 650
*Porwanie Sabinek* 358, 418, *Sodoma i Gomora* 114, *Wojna podczas* (*w* 817

*czasie) pokoju* (libretto G. Moser) 114, *Złota rybka* 116
Schürer Józef 563, 591
Schwartz 415
Schweikert F. W., właściciel fabryki 316
Schwermer Friedrich 604
Schweter 694
Scribe Eugène 28, 68, 110, 167, 351, 501, 527, 533, 545, 589, 599, 609, 615
*Adrianna Lecouvreur* (współaut. E. Legouvé) 11, 14, 74, 76, 90, 92, 143, 148, 166, 167, 418, 475, 525, 539, 554, 599, 652, *Afrykanka* (libretto) zob. Meyerbeer G., *Dziesięć lat życia kobiety* 612, *Miłość urojona* (*Miłość i gra*) 72, 323, *Oskar* 612, *Powieści królowej Navarry* (współaut. E. Legouvé) 79, *Szklanka wody* 432, 470, 612, *Walka kobiet* (współaut. E. Legouvé) 111, 652, *Wybór deputowanego* 525
Sczaniecki Stanisław 619
Secomska Henryka 18, 236, 238, 243, 309, 310, 700, 703
Seidemann Władysław 176, 189, 196, 199, 201, 202
Sellin Fryderyk 315, 317-320, 324-327, 329, 365, 367
Sembrich-Kochańska Marcelina 189, 190, 242
Semper Gotfryd 623, 624
Senowski Grzegorz 487
Sewer (właśc. Ignacy Maciejowski) 37, 544, 680, 745
*Hania* 284, 296, *Marcin Łuba* (współaut. T. Miciński) 411, *Pojedynek szlachetnych* 536, 591
Seyer
*Partia pikiety* zob. Fournier N.
Shakespeare William zob. Szekspir William
Sheridan Richard Brinsley
*Szkoła obmowy* zob. Bogusławski Wojciech
Sidoli, właściciel cyrku 580
Siedlecka Bolesława 635
Siedlecki Ludwik 635, 636, 643, 653
Siemaszko Antoni 65, 96, 100, 159, 476, 477, 499, 501, 653
Siemaszkowa Wanda 499, 501
Siemieński Lucjan 426, 448
Siemiradzki Henryk 343
Sienkiewicz Henryk 23-25, 40, 48, 61, 62, 88, 104, 115, 146, 226, 252, 253, 258, 268, 278, 279, 645
*Czyja wina?* 37, 449, 499, *Na jedną kartę* 37, 295, 352, 449, 499, 535, 643, *Ogniem i mieczem* (adapt.) 239, 295, 499, 644, 651, *Pan Wołodyjowski* (adapt.) 499, 651, *Potop* (adapt.) 499, 651, *Quo vadis?* (adapt.) 239, *Szkice węglem* zob. Galasiewicz J. K., *Trylogia* (*Ogniem i mieczem, Potop, Pan Wołodyjowski*) 651, *Zagłoba swatem* 37
Sienniccy 391, 393
Siennicka Michalina 261, 338, 390, 392, 393, 403, 455, 473
Siennicka Natalia 403, 404, 501
Siennicki Teofil 382, 390
Sikorska Zofia (?) 221
Sikorski Józef 186
Sikorski Laurenty 113, 114, 116, 231, 396, 399, 405
Silberstein M., właściciel fabryki 316
Silberstein Natan 355
Simon Ludwik 39, 174, 175, 241, 682, 703
Simon Wojciech
*Poznańskie zaloty* 633
Siraudin Paul
*Żony płaczące* (współaut. L. Thiboust) 620
Sivert Tadeusz 236-238, 242, 297, 681, 684, 700, 702, 703
Sittova Marie 202
Skalińska Zenobia 143
Skalska Elżbieta 486, 563, 565, 568, 570, 572, 575-577
Skalski Tadeusz 487, 521, 560, 563, 575, 577, 578
Skałkowski A. M. 660
Skarbek Fryderyk 265
*Popas* 668, *Zosia Przybylanka* 615, *Z siedmiu najbrzydsza* 615

Skarbek Stanisław 511, 514, 515, 518, 532, 579, 581, 585, 649
Skibiński Kazimierz 696
Skirmunt Mieczysław 635, 643, 644, 653, 654, 666
Skobel Fryderyk Kazimierz 426
Skorupka Adam 427, 429-431, 440, 448, 459-462, 467, 470-472, 479, 506, 507, 514, 590, 598, 701
*Wybory do rady miejskiej* 687
Skórzewska Anna 623
Skrzyńska Teofila 424
Sławiszewski, aktor 278
Słotwińska Wiktoria Eugenia 389
Słowacki Juliusz 44, 121, 154, 284, 297, 307, 342, 351, 355, 446, 470, 511, 528, 531, 532, 616, 701, 703
*Balladyna* (*Goplana*) 105, 289, 292, 295, 411, 442, 443, 468, 475, 479, 483, 484, 498, 502, 530, 541, 543, 551, 552, 555, 561, 582, 599, 620, 646, 649, 682, *Beatryks Cenci* 498, 530, 543, 617, 618, *Fantazy* (*Niepoprawni*) 444, 471, 526, 555, 607, 635, *Horsztyński* 295, 444, 484, 498, 539, 543, 553, 558, 582, 587, 635, *Hugo* 566, 568, *Jan Bielecki* 676, *Kordian* 589, *Książę Niezłomny* (wg Calderona) 295, 444, 529, 583, 634, 649, *Lilla Weneda* 295, 444, 498, 541, 543, 550, 552-555, 560, 634, *Maria Stuart* 82, 83, 105, 120, 148, 161, 295, 391, 397, 442, 483, 526, 543, 551, 552, 556, 599, 611, 619, 633, 649, 653, 676, *Mazepa* (*Sędziwój*) 81-83, 105, 120, 134, 137, 138, 140, 141, 154, 158, 159, 163, 265, 277, 278, 295, 304, 329, 355, 391, 397, 402, 403, 405, 418, 442, 475, 479, 482, 498, 526, 538, 543, 549, 550, 552, 599, 607, 610, 611, 619, 639, 643, 646, 649, 651, 653, 657, 659, 666, 676, *Mindowe* 295, 444, 472, 530, 543, 552
Słupski Zygmunt
*Dwór i gromada* 263, *Sprytny podlotek* 263
Smacierzyński Wojciech 591
Smetana Bedřich
*Sprzedana narzeczona* 411
Smochowski Witalis-ojciec 513, 516, 521, 527, 562
Smochowski Witalis-syn 516, 545, 548
Smolka Franciszek 513
Smotrycki Jan Tomasz 275, 360, 362
Sobieski Jan, król polski 293, 296
Sobiesław zob. Bystrzyński Włodzimierz
Sobolewska Ludwika 216, 591
Sochaczewscy Józefa i Józef 391
Sochaczewska Józefa 389
Sochaczewski Józef 176, 384, 389, 460
Sochaczewska K. 682
Soffriti, śpiewaczka 201
Sofokles
*Antygona* 174, 501, 503, 676, *Edyp w Kolonie* 109
Sokolnicki, budowniczy 50
Sokołowska Natalia 86
Solarski Kazimierz 319
Solecka Waleria 561
Solnicki Józef 408
Solska Helena 346
Solska-Sosnowska Michalina 261, 278, 355, 393, 395, 407, 473
Solski (właśc. Sosnowski) Ludwik 261, 262, 309, 340, 389, 393, 395, 446, 451, 473, 477, 478, 479, 498, 499, 501, 502, 640
Sołowiew N. 173
Sonnenfeld Adolf 205-207, 213, 223, 251, 261, 265, 268, 271, 405, 634
Sosnowski Józef (pseud. Marian) 262, 278, 396, 653
Souvestre (Paschalis) Adelina 563, 566, 571, 572
Souvestre August 563
Spałkowska Zuzanna 212
Spasowicz Włodzimierz 22-24
Spilman J. 402
Spitziar Jan 481, 503
Spławiszewski Ignacy 391
Spontini Gasparo
*Westalka* 185
Stacherski, aktor 325
Stachiewicz Piotr 502, 503
Stachowicz Felicja 160, 162, 540, 560, 635

Stalmach Paweł 685, 686, 698
Stanisławski, burmistrz Łodzi 325
Stanisławski Konstantin Siergiejewicz 118
Stankiewicz Maria 402
Starkel Juliusz 513
*Po kweście* 278
Starycki M. P.
*Noc świętojańska* 174, *Utopiona* 174, *Za dwoma zającami* (współaut. Lewicki) 174
Starzeński Leopold 513, 531, 600, 619, 647
*Czaple pióro* 535, 633, *Gwiazda Syberii* 517, 526, *Krwawe piętno* 535, 633, *Legat hetmana* 608, *Starosta wieluński* 608, *Syn Bohdana* 608, *Żart królewicza* 620
Starzewski Szczęsny 545
Staszczyk Adam 405, 464, 650, 675
*Błędne ogniki* 264, 268, 450, *Dziedzictwo orłów* 264, 268, *Nasi bracia* 268, *Noc świętojańska* 113, 224, 263, 268, 406, 450, 499, 635, *Wiara, nadzieja i miłość* (*Wiara, miłość i nadzieja*) 264, 268, 406, 450, 499
Staszewski Stanisław 162
*Placówka* zob. Popławski J.
Stattler Wojciech Korneli 426
Stefani Józef 174, 208, 265
*Nowa La Farge* 302
Stefanowski J. 208
Stefańska Kamila 211
Steibelt Adolf 448
Stella-Sawicki J. 589
Stempowski S. 25
Stengel Miłosz zob. Sztengel M.
Stępowski Leon (pseud. Leon Leonowicz) 467, 478, 501, 503, 616
Stobińscy 280
Stobińska Matylda 278
Stobiński Czesław 249
Stobiński Feliks 254, 275, 276
Stobiński Feliks Leon 276, 320
Stolarski Tadeusz 280
Stolpe Alojzy 39, 80, 82, 156, 165
Stołypin Piotr 307
Stożek T. 699
Stradella Alessandro 175
Straus Stefan 240, 703
Strauss Johann 6, 12, 208, 220, 278, 411, 643, 650, *Baron cygański* 217, 220, 277, 363, 403, 577, 582, *Cyganka* 270, *Indygo* (*Indigo i rozbójnicy*) 270, 278, 394, 409, 462, 575, 582, *Karnawał rzymski* 577, *Noc w Wenecji* (*Noc wenecka*) 270, 277, 577, *Wesoła wojna* 217, *Zemsta nietoperza* (*Ładne kobietki*), 217, 270, 277, 278, 347, 462, 575-577, 634
Strebinger 208, 216
Stromfeld Czesław (pseud. Cz.; Czewita) 57, 58, 96, 108, 113, 357, 391
Stromfeld-Klamrzyńska Aleksandra 178, 193, 194, 357
Struczyński Stanisław 409
Struve Henryk 23, 233, 237
Strzałecki Wandalin 51, 53
Strzałkowska, aktorka 313
Stumpf Ludwik 347, 359
Suchodolska-Pini Jadwiga 240, 244, 591, 702
Suchowo-Kobylin Aleksander
*Małżeństwo* (*Zaręczyny*, *Konkury*) *Kreczyńskiego* 393, 459, 535, 644, *Łapownicy* 650, *Sprawa* 8
Sudermann Hermann 500, 646
*Gniazdo rodzinne* 650, 653, *Honor* 501, 650, *Koniec Sodomy* 501, 650, *Szczęście w zakątku* 410, 650
Sue Eugène
*Tułacz* (*Żyd, wieczny tułacz*) 7, 336, 390, 408. Zob. też Arago E. *Pamiętniki szatana*
Sulikowska Maria (z domu Kruczkowska) 319, 325, 335
Sulikowska Maria (zamężna Korczak) 275, 335
Sulikowska Władysława (zamężna Rusecka) 335
Sulikowski Konstanty 254, 276, 317-321, 324-326, 331, 335, 338, 367, 368
Sulimierski Filip 589
Sullivan Arthur
*Mikado* 217, 220
Sully-Mounet zob. Mounet-Sully

Sułkowska Julia (właśc. Julia Załęska) 501, 556
Sułkowska Konstancja 516
Suppé Franz, von 459, 485, 601, 615, 618, 634
*Boccaccio* 217, 575, 582, *Bursze* 217, 335, 688, *Dziesięć cór na wydaniu* 217, 278, 327, 338, 574, 688, *Fatinica* 575, 576, *Gaskończyk* 403, *Kadet okrętowy* 582, *Lekka kawaleria* 270, 277, 278, 327, 462, 474, 576, 577, 578, *Pensjonarki* 574, *Piękna Galatea* 217, 462, 474, 574, 576, 578
Surewicz Józef 39, 76, 77, 165
Suszyński Emilian 176
Swaryczewscy Franciszka i Henryk 393, 395
Swaryczewski Henryk 278, 396, 417
Syciński Bronisław 406
*Prządki na Polesiu* 399
Sygietyński Antoni 25
Sygietyński Leon
*Syn marnotrawny* 393
Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Kondratowicz) 649
*Wyrok Jana Kazimierza* 526, 612, *Zofia, księżniczka słucka* 526
Szaboń Józef 694
Szajerowicz Leon
*Chłop* 609
Szajnocha Karol 583
Szamota Ludwik 377
Szaniawski Klemens zob. Junosza-Szaniawski K.
Szaszkiewicz Karola 261
Szatkowski Stanisław 252
Szawłowska, śpiewaczka 192, 194
Szczepański Alfred
*Stara baśń* (adapt. powieści J. I. Kraszewskiego) 539, 639
Szczepkowska Anastazja 176, 189, 199, 202
Szczepkowski Józef 176
Szczublewski Józef 64, 114, 235-239, 244, 684, 701-703
Szebekówna Józefa 117
Szecheny 204
Szekspir (Shakespeare) William 8, 10, 12, 18, 44, 129, 151, 154, 156, 170, 254, 285, 307, 434, 446, 454, 528, 531, 543, 547, 588, 650, 701
*Antoniusz i Kleopatra* 23, 91, 136, 303, 533, 556, *Hamlet* 14, 23, 70, 71, 74, 79, 80, 92, 105, 107, 129, 130, 131, 133, 147, 159, 160, 164, 167, 173, 223, 237, 239, 241, 259, 261, 266, 282, 307, 326, 342, 343, 346, 348, 391, 394, 418, 438, 451-453, 471, 483, 500, 522, 524, 529, 533, 538, 539, 550, 552, 554, 555, 557, 591, 599, 615, 639, 658, 668, 676, *Henryk IV* 539, *Jak wam się podoba* 123, 451, 453, 500, *Juliusz Cezar* 109, 169-171, 524, *Komedia omyłek* 262, 533, *Koriolan* 105, 108, 453, 533, *Król Jan* 452, 453, 483, 529, *Król Lear* 17, 23, 105, 106, 136, 150, 230, 250, 275, 348, 353, 452, 453, 465, 500, 529, 533, 539, 550, 653, *Król Ryszard II* (*Ryszard II*) 453, 529, *Kupiec wenecki* (*Kupiec z Wenecji*) 70, 80, 86, 105, 108, 133, 136, 167, 235, 266, 387, 391, 392, 405, 416, 450, 479, 483, 500, 524, 611, 643, 644, 659, *Makbet* 91, 105, 106, 123, 133, 136, 149, 166, 167, 238, 293, 452, 453, 475, 483, 500, 522, 524, 533, 550, 555, 601, 639, *Opowieść zimowa* (*Zimowa opowieść*) 109, 169, 171, 303, 331, 451, 453, 541, *Otello* 14, 68, 84, 85, 105, 108, 135-137, 140, 148, 164, 167, 240, 266, 275, 277, 302, 322, 339, 348, 352, 353, 367, 387, 396, 402, 418, 452, 453, 483, 484, 500, 524, 533, 539, 550, 552 555, 557, 558, 560, 615, 617, 644, 653, 655, *Poskromienie złośnicy* (*Ukrócenie przekory*) 136, 137, 353, 396, 408, 450, 453, 483, 500, 533, 619, 640, 659, *Romeo i Julia* 17, 77, 80, 90, 92, 105, 108, 114, 148, 241, 243, 326, 340, 348, 387, 391, 392, 394, 403, 444, 451, 452, 453, 483, 500, 524, 529, 533, 550, 552, 599, 615, 639, 655, (zob. też Gounod Ch.), *Ryszard III* (*Życie i śmierć Ryszarda III*) 105, 108, 451, 453, 483, 500, 550, 599, 633, *Sen nocy*

*letniej* 223, 224, 303, 451, 453, 465, 483, 500, 502, 529, 617, *Stracone zachody miłości* 500, *Wesole kumoszki z Windsoru* (*Wesole kobiety windsorskie*) 259, 266, 451, 453, 500, *Wieczór trzech króli* (*Noc trzech króli*) 15, 78, 108, 109, 164, 169, 172, 451, 453, 475, 541, *Wiele halasu o nic* 45, 92, 136, 450, 451, 453, 500, 529, 533, 652, 653, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* 451, 453. Zob. też Verdi G.
Szeliga Ewelina 592, 749
Szembekowa Maria 39
Szenic Stanisław 235, 703
Szermański, aktor amator 686
Szewczenko J. aktor Teatru Małoruskie-
Szews Jerzy 662, 681, [go 174
Szigligeti Ede
*Stary piechur i syn jego huzar* 338, 530
Szlader Alicja 334
Szlader Józef 351
Szlader Walentyna 393
Szlagórski Walenty 270
Szlezygier Józef 192
Szlezygierówna Józefa 176, 195, 196
Szlezygierówna Maria 273
Sznage Maria 150
Sznebelin Franciszek 325
Sznebelinówna Irena (zamężna Idziakowska) 275, 325, 409
Szober Feliks 37, 92, 65
*Barnaba Fafula* (*Fafula i Grojseszyk*) 268, 634, *Lekcja śpiewu* 74, *Majstrówna* 268, *Modniarki warszawskie* (*Modniarka warszawska*) 26, 634, *Piekło* 268, 634, *Podróż po Warszawie* 263, 268, 632, 634, *Przyjemności wiejskie* 263, 268, *Stara panna* 74, *Znakomici* 79
Szopen zob. Chopin
Szram A. 366
Szreyer, cenzor 288
Sztek Zygmunt 402
Sztengel (Stengel) Miłosz 581, 604-606, 610, 665, 666, 687
Szujski Józef 29, 37, 422, 425, 426, 444, 450, 451, 458, 599, 640
*Dwór królewicza Władysława* 446, *Halszka z Ostroga* 446, 447, 612, *Kopernik* 446, 448, *Królowa Jadwiga* (*Jadwiga, Królowa polska*) 295 (przer. operowa) 446, 571, 572, 633, *Maryna Mniszchówna* 446, 531, 633, 634, *Śmierć Władysława IV* 446, *Twardowski* 446, 526, *Zborowscy* 446, 531, 634
Szukiewicz Aleksander 426, 448
Szumska Łucja (zamężna Micińska) 384
Szutkiewicz Jan 407
*Popychadło* 409
Szwankowski Eugeniusz 238, 239, 703
Szweykowski Zygmunt 236, 237, 262, 278, 279, 394, 416
Szyjkowski Marian 703
Szyller Stefan 378
Szyman, doktór 679
Szymanowska Teofila 40
Szymanowski Wacław 24, 27, 38, 73, 75, 76, 85, 109, 136
*Dzieje serca* 28, 72, *Na ulicy* 88, *Ostatnie chwile Kopernika* 76, 86, 531, 615, *Posąg* 644, *Salomon* 78, 470, 619
Szymanowski Władysław 40, 88, 89, 93-95, 98, 99, 111, 114-116, 129, 143, 156, 157, 237, 240, 355, 496, 498, 501
Szymański Józef Henryk 475
Szymański Roman 602
Szymborscy Jan i Aniela 393, 407
Szymborska Aniela 406
Szymborski Jan 251, 261, 271, 275, 276, 280, 352, 391, 405-407
Szymborski Wacław 411
Szyperski Stefan 660

Ściborski 660
Śliwicki Józef 501, 508
Śliwiński Ludwik 99, 108, 114, 116, 119, 221, 230, 405
Śmitkowski Leon 602
Śnieżko-Zapolska Gabriela zob. Zapolska G.
Świderski Leopold 257, 273, 632, 640, 647
*Antek* 296, *Biedni* 264, 634, *Dziwacy*

278, 634, *Jesienią* 634, *Pokusa* 634, *Ojcowizna* 264, 634, *Złote więzy* (*Złote kajdany*) 264, 608
Świerkiewicz Edward 686, 687
Świerkiewiczowa 686
Świeszewski Ludwik (L. S.) 417
Świeszewski Władysław 72, 79, 81, 82, 94, 159, 165, 432
Święcicki Julian Adolf 24
*O własnej sile* 223, 411
Święcka Aleksandra Apolonia 402
Święcka Michalina 219-221, 344
Święcka Romana zob. Popiel Romana
Święcki Apolinary 402
Święcki Wandalin 145
Świętochowski Aleksander (pseud. Władysław Okoński, Poseł Prawdy) 24-26, 40, 237, 373, 544
*Antea* 104, *Aspazja* 36, *Błazen* 36, *Nieśmiertelne dusze* (cz. I *Ojciec Makary*, cz. II *Aureli Wiszar*, cz. III *Regina*) 36, *Niewinni* 89, 104, 535, 555, 558, *Piękna* 36, 104
T. 279
t.c. 238
T.Ch. zob. Jeske-Choiński Teodor
tg zob. Gołębiowski Tadeusz
Taborski Roman 681
Taglioni Filip 203, 205, 206, 208, 214, 216
Taglioni Maria 203
Taine Hipolit 21
Tanzini, śpiewak 202
Tańska Emilia 566, 575
Tański Jan 532, 565
Tarbé E. 115
Targowska Paulina 516
Tarnowski Aleksander 213, 214
Tarnowski Antoni 213, 214
Tarnowski Stanisław 23, 425, 448, 701
Tatarkiewicz Jan 40, 46, 48, 61, 76, 77, 80, 81, 86, 87, 90, 92, 94, 95, 97-100, 105-108, 110-114, 116, 154-156, 165, 224, 230, 241, 255, 269
Tatarkiewicz K. [K.T.] 113, 245, 278, 683
Teksel (Texel) Józef 135, 249, 251, 252, 254, 255, 260, 261, 275-277, 322, 333, 334, 336, 339, 341-344, 347-352, 357-362, 382, 387-390, 400-405, 414, 417, 591
Teksel (Texel) Karolina 403
Teksel Maria 322, 360, 382, 402
Teller Leopold 171
Terencjusz 229
Terenkoczy Emilia 631
Terenkoczy Władysław 15, 27, 40, 46, 252, 255, 261, 606, 617, 618, 630, 631,
Teruzzi, śpiewak 566 [633, 635
Tesławska Marianna Ludwika 275
Tetmajer Włodzimierz 481
Tetmajer-Przerwa Kazimierz
*Mąż poeta* 499, *Sfinks* 499
Themerson M. (?)
*Trucizna* 329
Theuriet
*Jean Marie* 167
Thiboust Lambert 634
*Chrapanie z rozkazu*, *Różowe diabełki* zob. Grangé E. *Czuła struna* zob. Clairville L. F. N., *Żony płaczące* zob. Siraudin P.
Thomas Ambroise Charles
*Caida* 181, *Mignon* 185, 503, 572, 573, *Sen nocy letniej* (wg Szekspira) 186, 223
Tie K. 332
Tieck Johann Ludwig 581
Tkaczopolski Edward 606
Todolskie, panny 280
Tołstoj Aleksy
*Car Fiodor Iwanowicz* 459, *Śmierć Iwana Groźnego* 459, 583
Tomaszewicz (Tomasiewicz) Leopold 347, 348, 382, 403
Tomaszewiczowa Józefa 473
Traeger Franciszek 314
Trapszo Aleksandra zob. Ficzkowska Aleksandra
Trapszo Anastazy 135, 136, 163, 164, 249, 252, 254, 255, 261, 262, 271, 275, 276, 298, 317, 319, 320, 322-325, 337-340, 344, 345, 358, 367, 383, 384, 386-396, 400, 412, 414-416, 472, 473, 644, [659
Trapszo Eugenia 322
Trapszo Irena 94, 115, 150, 163, 502

Trapszo Marceli 118, 163, 249, 261, 643, 653, 654
Trapszo Stanisław (pseud. Stachowski, Stachowicz) 92, 277, 653, 654, 666
Trapszo Tekla 115, 163, 501, 653
Trapszowie Stanisław i Antonina 654
Trąpczyński W. 370
Tretiak Andrzej 529
Trojacki Teodor 402
Trojanowski Władysław
*Oko w oko* 299
Trombini Cezar 183, 201
Troszel (Troschel) Wilhelm Karol 178
Truskowska Natalia (zamężna Morozowiczowa) 409, 411
Trzciński Teofil 703
Trzebiatowski K. 681
Tudyka Ignacy 694
Turczynowicz Roman 39, 203, 204, 208,
Turczyński Juliusz 37, 219 [216
*Mojmir* 517
Turgieniew Iwan
*Śniadanie u marszałka* 619

Udalska Eleonora 367
Ujejski Kornel 589, 667
*Czerwony szal* 526
Ulrich Leon 108, 451, 500
Umiastowski W. 111
Urbanowiczowa Wanda 40, 149, 561
Urbańska Maria 591
Urbański Aureli 37, 257, 454, 513, 519, 521, 589, 657
*Aktorka* 341, *Chcesz się żenić, przyjacielu, to się żeń* 72, *Jenerał Bem w Siedmiogrodzie* (wg J. Rakaya) 526, 538, *Nieboszczyk* zob. Czerwieński B., *Po wystawie paryskiej* 669, 697, *Serce i duma* 526
Urbański Mieczysław 391, 635
Urbański Wojciech 513
Ursyn [Zamarajew] 366, 367

Vacquerie Auguste
*Formoza* 542
Vailly J. de 688
*Mąż na wsi* zob. Bayard J. F. A.
Valabregue Albin
*Durand i Durand* zob. Ordonneau, *Krawiec damski* zob. Feydeau G., *Szczęście małżeńskie* 115
Varesi Joanna 202
Varin Victor (właśc. Charles Voirin)
*Numer o dwóch łóżkach* zob. Le-
Varney Louis [fevre M.
*Muszkieterowie* (wg Dumas-ojca) 220
Vasseur 217
*Puchar srebrny* 219, 343
Venanzi 206, 208, 215
Verdi Giuseppe 293, 297, 634
*Aida* 182, 183, 185, 189, 192, 193, 195, 198, 201, 202, 485, 566-571, 573, 582, *Bal maskowy* 193-195, 198, 208, 276, 418, 485, 564, *Don Carlos* (wg F. Schillera) 185, 566, 576, 585, 592, *Ernani* (wg V. Hugo) 294, 332, 340, 350, 392, 398, 485, 564, 572, *Foscari* (*Due Foscari*) 332, 485, 566, *Joanna d'Arc* (wg F. Schillera) 185, *Joanna di Guzman* (wg *Nieszporów sycylijskich*) 185, *Makbet* (wg W. Szekspira) 177, *Nieszpory sycylijskie* 185, *Otello* (wg. W. Szekspira) 183, *Rigoletto* 11, 193, 194, 196, 197, 201, 332, 485, 486, 564, 569, 572, 620, *Traviata* (*Violetta*) 11, 192, 195-197, 201, 202, 332, 341, 350, 357, 361, 405, 411, 412, 463, 485, 486, 564, 569, 620, *Trubadur* 11, 173, 177, 193, 195, 201, 202, 332, 344, 361, 394, 398, 405, 462, 474, 485, 486, 524, 562, 566, 569, 570, 571, 573, 576
Verne Jules
*Bratanek z Ameryki* 530, *Dzieci kapitana Granta* 481, *Podróż naokoło świata* 409 (adaptacje powieści)
Victor
*Pustoty hiszpańskie* 387
Vincenti, śpiewaczka 192
Vitali Victoria 572

W.B. 415
W.Cz. zob. Czarnołuski Władysław
W.M. 416
Wagner Richard 6, 181, 194, 196, 641

*Lohengrin* 183, 186, 193, 197, 199, 201-203, 566, 568, 569, 582, 583, *Pierścień Nibelungów* 11, 12, 182, *Rienzi* 189, *Śpiewacy norymberscy* 182, *Tannhäuser* 11, 184, 186, 188, 193, 197, 203, 242, 342, 640, 641, *Tristan i Izolda* 12
Wajc (Waitzówna, Weitz) Julia 486, 575,
Walewski Adolf 72, 616 [576
*Hulaj dusza* 265, 543, *Koniki polne* 265, *Noc Bożego Narodzenia* (wg Ch. Dickensa) 542
Walewski Antoni 435, 568
Walewski W. 589
Walewski-Colonna Aleksander
*Panna de Belle Isle* zob. Dumas-ojciec
Waliszewski Franciszek 107, 108, 162,
Warcholik S. 698 [344, 346, 348
Wardzyński Stanisław 77, 159
Warłamow I., z Teatru Małoruskiego 174
Warmut Ignacy 196
Wartenburg K.
*Aktorowie dworu* 542
Warzenica Ewa 589
Wasilewski Romuald 176
Wasiliewa I., z Teatru Małoruskiego 174
Wąsowicz, tancerz 352
Wąsowski Mikołaj 384
Wdowiszewski Wincenty Juliusz
*Takich więcej* 692
Weber Carl Maria, von
*Precjoza* 462, 620, *Wolny strzelec* 269, 350, 462, 474
Webersfeld Edward 637, 687
Wegner S. 592
Weil vel Weilen J.
*Drahomira* 554, *Edda* 529, *Hrabia Horn* 302
Weiser Karl 171
Wenclówna Teodora 516, 545, 547
Wenski (Wencki) Emil 325, 400, 481
Wentzel Mathilde 171
Werner Teodor 501, 620
Werner Władysław 252, 463, 501
Werowski Zygmunt (właśc. Lucjan Wierusz Walknowski) 407, 411
Wesołowska Maria 356, 382
Wesołowski Stanisław (właśc. S. Strutyński) 382
Wesołowski, właściciel cyrku 262
West Weroni 365
Wester-Majer (Westermajer) Julia 331,
Węgrzyn Maksymilian 261, 502 [388
Wężyk Franciszek 426
*Wanda* (*Wanda, córka Krakusa*) 445, 649, 650
Wielogłowski Walery 428
Wielopolski Aleksander 22, 286, 287
Wielopolski Zygmunt 22
Wieniarski Antoni
*Szwaczka warszawska* 263, 609
Wieniarski Leonard 477
Wieniawski Julian zob. Jordan
Wierzbicka-Puchniewska Stefania 339, 344, 353, 355, 393, 397, 460, 462, 473
Wierzbicki Ludwik 176, 397, 403
Wierzbowski Teodor 23
Wilbrandt Adolf
*Arria i Messalina* 115, 534, 556, *Malarze* 534, *Pierwsza miłość* 530
Wilczewski Stanisław 670
Wildenbruch Ernst, von
*Menonita* 542, *Skowronek* 410
Wilkońska Paulina 612
*Posądzenia* 609
Wilkoński August
*Emancypacja Sabiny ze stanowiska absolutnego* 616
Wilkoszewski Julian 591
Winiarska Józefa 407, 501
Winkler Leopold 456
Winkler Marian 261, 275, 352, 357, 360,
Wisłocka Maria 561 [403-405
Wisnowska Maria 54, 99, 100, 108, 113-115, 117, 146, 147, 195, 227, 230, 231, 273, 502, 538
Wiszniewski Michał 435
Wiślicki Adam 24, 118, 278, 664
Wiślicki Władysław 181, 237, 245
Wiśnicki Edward
*Baron Hoch* 297
Witkiewicz Stanisław 25
Witkowski Michał 239

Witte Karol 448
Włodarska-Wołoszkowa Franciszka 474
Włodarski Franciszek
*Maciek Dziemba* 264
Włodarski L. (L.W.) 385, 416
Wodziccy 429
Wodzicki Henryk 428
Wojakowska Maria 176, 189, 194, 216, 219, 220
Wojakowski J., dyrektor teatru 247
Wojciechowski Tadeusz 448
Wojdaliński Adam 380
Wojdałowicz Michał 643, 653
Wojdałowicz Władysław 479, 541
Wojewódzka Maria 407, 409
Wojnowska Paulina 446, 471, 472, 477, 498, 501
Wojnowski Bronisław 562, 564, 565
Wolanowski Ignacy (krypt. iw) 410
Woleńska (Wolańska) Józefa 530, 616, 635
Woleński (Wolański; właśc. Hertrich) Władysław 514, 530, 531, 538, 545, 549, 552, 558, 559, 616, 635
Woliński Aleksander 280
Wolniewicz Czesław 660
Wolska Bronisława 446, 451, 453, 454, 471, 477, 489, 499, 501, 601
Wolski Edward 54, 81-83, 86, 92, 94, 97, 99, 108, 111, 112, 115-117, 158, 606
Wolski Kazimierz 503
Wolski Władysław 446, 451, 454, 467, 475
Wołoszko (Wołoszka) Stefan 461
Wołowski Michał 37, 256
*Nie wypada* (współaut. J. Kotarbiński) 363, *Towarzysz pancerny* 411
Womperska Maria 395, 403, 405
Worms Gustave 67
Woźniakowski Piotr 588, 687
Wroński Adam 268, 270, 463, 464
Wróblewska Ewelina 653
Wróblewska T. 682
Wsiewołożski Wsiewołod 47, 48, 57, 61, 62, 71, 155, 252, 253, 259, 271, 272
Wyka Kazimierz 703
Wyrwicz Aniela 403
Wysocka Stanisława 409, 411
Wysocka Tacjanna 214, 243, 703
Wysocka, śpiewaczka 575
Wysocki Kazimierz 409
Wysocki Walery (Walerian) 195, 563, 565, 570
Wyspiański Stanisław 122, 239, 309, 676

Z. 244
Zabierzowski Aleksander 54
Zabłocki Franciszek 544
*Amfitrion* 500, *Fircyk w zalotach* 65, 297, 445, 531, 615
Zaborowski Ambroży 40
Zacconi Ermete 9
Zachariasiewicz Jan 37
*Kupno i sprzedaż* 264
Zajkowski Andrzej 567
Zakrzewscy 640
Zakrzewski 597, 622
Zakrzewski Jan 414, 418
Zakrzewski Julian 463, 467, 479, 487, 521, 562, 565, 568
Zakrzewski Michał 176, 221
Zaleski Antoni 23
Zalewska Michalina 591
Zalewski Kazimierz 65, 69, 98, 111, 115, 137, 237, 257, 269, 493, 517, 544, 589, 639, 640, 643, 645, 647
*Artykuł 264* 99, 238, 263, 346, 394, 449, 518, 536, 632, 434, *Bez posagu* 76, *Dama treflowa* 99, 264, 449, 536, 632, 634, *Friebe* 36, 99, 223, 244, 449, *Górą nasi* 36, 449, 543, 643, *Jak myślicie* 409, *Lis w kurniku* 100, 264, 278, 406, 498, *Łotrzyca* 408, 409, *Małżeństwo Apfel* 35, 36, 100, 398, 543, *Marco Foscarini* 410, 535, 582, *Nasi zięciowie* 36, 99, *Oj, ci mężczyźni* 101, 147, 410, *Pani Podkomorzyna* 59, 99, 256, 278, *Piękny sen* 410, *Przed ślubem* 90, 340, 355, 393, 449, 533, 536, 539, 553, 555, 558, 560, *Rodzina* (współaut. J. I. Kraszewski) 399, 445, *Spudłowski* 449, 489, 532, 536, 632, 634, *Swaty lichwiarskie* 418, *Wycieczka za granicę* 78, *Z postępem* 88, 398, *Złe ziarno* 98, 341, 398, 411, 449, 536, 633

Załuscy 429
Zamojski Seweryn 335, 336, 337, 538, 545, 549, 552, 553, 620, 621
Zamoyski Jan 448
Zapalski J.
*Ulica Marszałkowska* 263, 268
Zapałowicz Julian 406
Zapolska (Śnieżko-Zapolska) Gabriela 98, 115, 117, 160, 163, 239, 262, 273, 366, 410, 473, 489, 500, 502, 540, 542, 560, 640, 644, 653, 654, 666, 667, 682
*Kaśka Kariatyda* 118, 408, 409, 418, 650, *Łysy kupidyn* 118, 266, 645, *Małaszka* 118, 266, 278, 418, *Matka Szwarcenkopf* 411, 698, 699, *Moralność pani Dulskiej* 118, *Nowa chata za wsią* (adapt. powieści J. I. Kraszewskiego) 362, *Pierwszy bal* 543, *Tomasz Żak* 411
Zaremba Tadeusz zob. Mańkowski Aleksander
Zaręba Władysław 261, 389, 391
Zawadzka Emilia 403
Zawadzka Krystyna 591
Zawadzki Artur (?) 403, 404
Zawadzki Bronisław 24, 97, 108, 109, 113, 119, 128, 169, 171, 172, 184, 224, 227, 230, 231, 238, 239, 241, 242, 244, 268, 272, 273, 279, 580, 584, 590-592
Zawadzki Franciszek 176, 197, 570, 572
Zawieyski Jan 505
Zboiński Marceli 487, 514, 538, 545, 549, 552, 553, 565, 570, 575, 577, [606, 618
Zdrada Jerzy 701
Zegarkowski Henryk Stanisław 402
Zeller Karl 411
*Ptasznik z Tyrolu* 577
Zelwerowicz Aleksander 262, 366, 367, 702
Zenowicz Zenon 588
Zielezińska Celina 352, 356
Zieliński Jan Kazimierz zob. Arwin
Zieliński Józef 58
Ziemkiewiczowa Aleksandra 408
Zienkowicz Marceli 597
Zimajer (Sinmajer) Adolfina 164, 217, 219-221, 249, 253-261, 265, 279, 329, 334, 356, 364, 389-391, 395, 410, 418, 474, 502, 557, 575, 576, 578, 644, 653, [657, 700
Złotowski, aptekarz 679
Zmorska Zbigniewa
*Stare czasy* 296
Zola Emile 24, 171, 223, 586
*L'Assomoir* zob. *W matni*, *Pot-Bouille* 119, 239, *W matni* (*Pod maczugą*) 239, 266, 534
Zoner Dominik 324, 326
Zuberbier Mateusz 214
Zucchi Virginia 215
Zucker F. 513
Zumpe H.
*Farinelli* 221, 278
Zwierzchowski Aleksander 374, 376, 377, 380
Zwoliński Tomasz 329
Zygmunt August, król polski 293

Żabczyńska, tancerka 356
Żabczyński F., tancerz 356
Żelazowska Adela 541, 542, 560
Żelazowski Roman 160, 441, 444, 453-455, 459, 475, 476, 479, 484, 499, 501, 502, 540, 542, 551, 559, 635, 652, 653
Żeleński Władysław 89, 463
*Konrad Wallenrod* (opera; libr. wg A. Mickiewicza) 486, 570-572
Żeromski Stefan 126, 141, 147, 239, 240
Żochowski Bronisław 50-52, 56
Żołopińska Teofila 275, 277
Żołopiński Jan 271, 275, 407
Żółkowski Alojzy-ojciec 577
*Czaromysł, czyli Nimfy jeziora Gopła* 382, *Szarlatan, czyli Wskrzeszenie umarłych* 383
Żółkowski Alojzy-syn 41, 49, 69, 74, 78-81, 86, 89-91, 93-95, 97-100, 107, 110-114, 125-130, 134, 138, 146, 156, 168, 231, 238-240, 343, 471, 703
Żukowski Witold
*U wrót nędzy* 298
Żyburski Żelisław 113, 219, 391, 396
Żychliński Teodor 602, 621
Żyźniewski 409

# Alfabetyczny wykaz tytułów sztuk*


*Aby handel szedł* J. K. Galasiewicz
*Adam i Ewa* (*Dawne grzechy*) A. Bourgeojs, A. Dennery
*Adrianna Lecouvreur* E. Scribe, E. Legouvé
*Afrykanka* G. Meyerbeer, E. Scribe
*Aida* G. Verdi
*Akrobata* O. Feuillet
*Aktorka* (*Wieśniak i aktorka*) N. Fournier
*Aktorka* A. Urbański
*Aktorowie dworu* K. Wartenburg
*Aladin, ou la lampe merveuilleuse* 17
*Albert, wójt krakowski* St. Kozłowski
*Almea* (*Almea, uczennica Amora*) balet 181, 207
*Althea* F. Faleński
*Amerykanie* W. Łebiński
*Amfitrion* F. Zabłocki
*Andrea* V. Sardou
*Andromaka* J. Racine
*Angelo Malipieri, tyran Padwy* (*Przymuszone związki, czyli Angelo Malipieri, podesta Padwy*) V. Hugo
*Angôt, córka straganiarzy* zob. *Córka pani Angôt*
*Aniela* J. Korzeniowski
*Aniol opiekuńczy* Rosen
*Anna de Kerviller* E. Legouvé
*Anna Oświęcimówna* M. Bołoz-Antoniewicz
*Antea* A. Świętochowski
*Antek* L. Świderski
*Antoniusz i Kleopatra* W. Szekspir
*Antreprener* W. A. Mozart
*Antygona* Sofokles
*Arria i Messalina* A. Wilbrandt
*Artykuł 264* K. Zalewski
*Asceta* Wł. Rabski
*Asmodea*, balet 213, 214
*Aspazja* A. Świętochowski
*L'Assomoir* zob. *W matni*
*Aureli Wiszar* zob. *Nieśmiertelne dusze*
*Awanturnica* E. Augier
*Aza, die Zigeunerkönigin* zob. *Chata za wsią*

*Bal maskowy* G. Verdi
*Balladyna* (*Goplana*) J. Słowacki
*Bandyta londyński, czyli Rycerze mgły* A. Dennery, E. Bourgct
*Bankructwo* B. Björnson
*Bańki mydlane* E. Labiche, E. Martin
*Barbara Radziwiłłówna* A. Feliński
*Barbara Radziwiłłówna* A. E. Odyniec
*Barbara Zapolska* L. A. Dmuszewski
*Barkarola* M. Gawalewicz
*Barnaba Fafuła* (*Fafuła i Grojseszyk*) F. Szober
*Baron cygański* J. Strauss


* Numery stron podano jedynie przy tytułach sztuk o nie ustalonym autorstwie oraz przy tytułach baletów.

*Baron Hoch* E. Wiśnicki
*Ba-ta-chan* J. Offenbach
*Beata* St. Moniuszko, J. Chęciński
*Beatryks Cenci* J. Słowacki
*Berek zapieczętowany* A. Ładnowski
*Bettina* E. Audran
*Bettina* A. Musset
*Bez posagu* K. Zalewski
*Bez tytułu* J. Narzymski
*Bez winy występni* (*Grzesznicy bez winy*) N. Ostrowski
*Bezczelni* (*Opinia publiczna*) E. Augier
*Bezinteresowni* Z. Sarnecki
*Bęben* J. Offenbach
*Biała gołąbka* M. Schmidt
*Biała kamelia* A. Listowski
*Biały krawat* E. Gondinet
*Biedne lwice* (*Ubogie lwice*) E. Augier
*Biedni* L. Świderski
*Biedny Jonatan* K. Millöcker
*Bilecik miłosny* M. Bałucki
*Błagier* St. Bogusławski
*Błazen* A. Świętochowski
*Błazen nadworny* K. Millöcker
*Błażek opętany* Wł. L. Anczyc
*Błędne ogniki* A. Staszczyk
*Błogosławieństwo matki* K. Miarka
*Błyskawice* J. Offenbach
*Boccaccio* F. Suppé
*Bogata wdowa* P. Kołodziej
*Bogaty w miłości* F. A. Duvert, N. Lausanne
*Bogini Walhalli* balet 206, 208
*Bogusławski i jego scena* W. Rapacki-ojciec
*Bohdan Chmielnicki* W. Dzieduszycki
*Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie* zob. *Zamek na Czorsztynie, czyli...*
*Boruta* balet 208, 211
*Bracia Lerche* A. Asnyk
*Bracia Rantzau* E. Chatrian, E. Erckmann
*Bracia Strawińscy* zob. *Listopad*
*Brahma* balet 208, 212, 215
*Bratanek z Ameryki*, adapt. powieści J. Verne'a
*Bravo, morderca wenecki* A. Bourgeois, A. Dumas-ojciec
*Broń niewieścia* R. J. Bénédix
*Burgrafowie* V. Hugo
*Bursze* F. Suppé
*Burza* N. Ostrowski
*Było to pod Wagram* E. Grangé

*Caida* A. Ch. Thomas
*Camargo* Ch. Lecoque
*Car Fiodor Iwanowicz* A. Tołstoj
*Carmen* G. Bizet
*Cavaleria rusticana* (*Rycerskość wieśniacza*) P. Mascagni
*Celina* Wł. Koziebrodzki
*Chamiłłac* O. Feuillet
*Chata wuja Toma*, adapt. powieści H. Beecher-Stove
*Chata za wsią* (adapt. powieści J. I. Kraszewskiego); *Aza, die Zigeunerkönigin* J. K. Galasiewicz, Z. Mellerowa
*Chcesz się żenić, przyjacielu, to się żeń* A. Urbański
*Chcę sobie pohulać* J. N. Nestroy
*Chleb ludzi bodzie* (*Mośkowe swaty*) J. Bliziński
*Chłop* L. Szajerowicz
*Chłop milionowy* F. Raimund
*Chłopcy pana cześnika* W. Rapacki-ojciec
*Chłopi arystokraci* Wł. L. Anczyc
*Chory z urojenia* Molier
*Chrapanie z rozkazu* E. Grangé, L. Thiboust
*Ciarachy* J. K. Galasiewicz
*Cicha woda brzegi rwie* J. Chęciński
*Ciekawość pierwszy stopień do piekła* J. Chęciński
*Ciepła wdówka* M. Bałucki
*Ciepła wdówka* J. I. Kraszewski
*Ciężka próba* P. Berton
*Ciężkie czasy* M. Bałucki
*Ciotka Karola* Th. Brandon
*Ciotka na wydaniu* J. Bliziński
*Ciotunia* A. Fredro
*Ciurkiewicz czy Dziurkiewicz* A. Abrahamowicz

*Clavigo* J. W. Goethe
*Cocard i Bicoquet, czyli Uwielbiany morderca* M. Boucheron, H. Raymond
*Coeur Dame* 304
*Cola Rienzi* A. Asnyk
*Consilium facultatis* J. A. Fredro
*Coppelia* balet 206, 208, 215
*Co tu klopotu* A. Fredro
*Córka króla René* H. Hertz
*Córka miecznika* (*Domy polskie w XVII w., czyli...*; wg *Marii* A. Malczewskiego) K. Majeranowski
*Córka pani Angôt* (*Angôt, córka straganiarzy*) Ch. Lecoque
*Córka regimentu* (*Maria, córka pulku*) G. Donizetti
*Córka Rolanda* H. Bonier
*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* W. Bogusławski
*Cudzoziemka* A. Dumas-syn
*Cudzoziemczyzna* A. Fredro
*Cyd* P. Corneille
*Cyganie* J. Korzeniowski
*Cyrulik sewilski* P. Beaumarchais
*Cyrulik sewilski* (*Rozyna*; opera) G. Rossini
*Czaple pióro* L. Starzeński
*Czarne diabły* V. Sardou
*Czarne domino* E. Auber
*Czarnokwit* E. Lubowski
*Czarny lekarz* A. Bourgeois
*Czarny Matwiej* A. Mańkowski, Plon
*Czarodziejskie skrzypce* J. Offenbach
*Czaromysl, czyli Nimfy jeziora Gopła* A. Żółkowski
*Czartowska ława* J. K. Galasiewicz
*Czuli krewni* R. J. Bénédix
*Czula struna* L. F. N. Clairville, L. Thiboust
*Czy trzeba powiedzieć* A. Duru, E. Labiche
*Czyja wina?* H. Sienkiewicz
*Ćwiartka papieru* V. Sardou

*Dafnis i Chloe* J. Offenbach
*Dalila* O. Feuillet
*Dama kameliowa* (*Dama z kamelią, Maria Gauthier*) A. Dumas-syn
*Dama treflowa* K. Zalewski
*Damy i huzary* A. Fredro
*Daniszewy* P. Newski (pseud. zbiorowy P. Korwina Krukowskiego i Dumasa-syna)
*Dantons Tod* G. Büchner
*Dawid Copperfield*, adapt. powieści Ch. Dickensa
*Dawne grzechy* zob. *Adam i Ewa*
*Deborah* S. Mosenthal
*Diabel w zalotach* zob. *Podróż diabla na wesele, czyli...*
*Diana* E. Augier
*Diana de Lys* A. Dumas-syn
*Dinorah* (*Dinora*) G. Meyerbeer
*Dioniza* A. Dumas-syn
*Dla dobra ogólu* Jordan
*Dobrane małżeństwo* E. Augier
*Dobry syn* J. Ligoń
*Doktor Didier* P. Berton
*Doktor medycyny* J. Korzeniowski
*Doktor z musu* zob. *Lekarz mimo woli*
*Dolina Andorry* J. F. Halévy
*Dom do sprzedania* L. Halévy, H. Meilhac
*Dom dziecka* (*Dom podrzutków*) 297
*Dom otwarty* M. Bałucki
*Dom przy ulicy Urwańskiej*, G. Moser, K. Laufs
*Domy polskie w XVII w., czyli Córka miecznika* zob. *Córka miecznika*
*Don Carlos* F. Schiller
*Don Carlos* G. Verdi (opera wg F. Schillera)
*Don Cezar* R. Dellinger
*Don Desiderio* J. M. Poniatowski
*Don Juan* Molier
*Don Juan, czyli Ukarany libertyn* W. A. Mozart (opera wg Moliera)
*Don Pasquale* G. Donizetti
*Donna Diana* Moreto y Caban
*Dora* V. Sardou
*Dożynki* 267
*Dożywocie* A. Fredro
*Dragoni Villarsa* L. A. Millart

*Drahomira* J. Weil vel Weilen
*Drugi raz* B. Grabowski
*Drzemka pana Prospera* J. A. Fredro
*Duch niezgody* R. J. Bénédix
*Duch wojewody* L. Grossman, J. Chęciński
*Due Foscari* zob. *Foscari*
*Durand i Durand* A. Valabregue, Ordonneau
*Dwa pojedynki* P. F. A. Carmouche, X. B. Mélesville
*Dwa posągi* balet 208
*Dwa światy* O. Feuillet
*Dwa wesela* A. Borkowski
*Dwaj mężowie* (*Dwóch mężów*) J. Korzeniowski
*Dwaj Radziwillowie* A. Bełcikowski
*Dwaj ślepcy* (*Dwóch ślepych*) 257, 270
*Dwie blizny* A. Fredro
*Dwie boleści* F. Coppé
*Dwie damy* P. Ferrari
*Dwie igraszki dla ochronek* zob. *Ochrona* i *Zajęcze głowy*
*Dwie miary* Z. Mellerowa
*Dwie sieroty* (*Dwie siostry*; *Zawsze i nigdy*) E. Cormon, A. Dennery
*Dworacy niedoli* Z. Sarnecki
*Dwór i gromada* Z. Słupski
*Dwór królewicza Władysława* J. Szujski
*Dwór we Wladkowicach* Z. Przybylski
*Dyliżans* A. Fredro
*Dymitr i Maria* J. Korzeniowski
*Dymitr Samozwaniec* F. Schiller
*Dziady* A. Mickiewicz
*Dzieci kapitana Granta*, adapt. powieści J. Verne'a
*Dzieci w jaskini zbójców* Lebardin
*Dziedzictwo* E. Augier
*Dziedzictwo pana Plumet* T. Barrière, Capendu
*Dzieje serca* W. Szymanowski
*Dzienniczek Justysi* J. Kościelski
*Dziennikarze* G. Freytag
*Dzień świętej Zofii* Guillement
*Dziesięć cór na wydaniu* F. Suppé
*Dziesięć lat życia kobiety* E. Scribe
*Dziesięć tysięcy marek* P. Kołodziej
*Dziewczę* (*Dziewczyna*) *z chaty za wsią* (adapt. powieści J. I. Kraszewskiego) J. K. Galasiewicz, Z. Mellerowa
*Dziewczyna i dama* (*Dziewczyna i dama, czyli Dwa oświadczenia*; *Plochość ukarana*) J. Korzeniowski
*Dziewięte przykazanie* V. Sardou
*Dziewica orleańska* F. Schiller
*Dzika różyczka* J. Bliziński
*Dziwacy* L. Świderski
*Dziwak z uprzedzenia, czyli Postęp czasu* (*Staroświecczyzna i postęp czasu*) J. N. Kamiński
*Dzwonek aptekarza* G. Donizetti
*Dzwonek szatański* (*Dzwon*) P. Bourgeois de Guerville
*Dzwonek św. Jadwigi* K. Miarka
*Dzwony z Corneville* (*Dzwony kornewilskie*) R. Planquette

*Echo Rozyny* G. Rossini (?) 402
*Edda* J. Weil vel Weilen
*Edyp w Kolonie* Sofokles
*Egmont* J. W. Goethe
*Eldorado* J. Car
*Elektra* Eurypides
*Eli Makower* adapt. powieści E. Orzeszkowej
*Emancypacja Sabiny ze stanowiska absolutnego* A. Wilkoński
*Emancypantka* Wł. Bełza
*Emancypowane* M. Bałucki
*Emigracja chłopska* Wł. L. Anczyc
*Emilia Galotti* G. E. Lessing
*Epidemia* J. Narzymski
*Ernani* G. Verdi
*Ernest* L. F. N. Clairville, Gastineau
*Esmeralda* balet 206, 208, 213, 214, 215
*Esmeralda, czyli Cztery rodzaje miłości* V. Hugo
*Essex* H. Laube

*Fabrykant* J. Korzeniowski
*Fafula i Grojseszyk* zob. *Barnaba Fafula*
*Faiseur*, le zob. *Mercadet*
*Fałszywe blaski* Z. Mellerowa

*Fałszywi poczciwcy* T. Barrière, Capendu
*Fantazy* (*Niepoprawni*) J. Słowacki
*Farinelli* H. Zumpe
*Fatinica* F. Suppé
*Faust* J. W. Goethe
*Faust* (opera) Ch. Gounod
*Faworyta* G. Donizetti
*Febris aurea* Z. Sarnecki
*Fedora* V. Sardou
*Fedra* J. Racine
*Fedra* (opera) G. Conrad
*Fenella* zob. *Niema z Portici*
*Fernanda* V. Sardou
*Ferréol* V. Sardou
*Feuerprobe, die* A. F. Kotzebue
*Fiametta* balet 204, 208
*Fiesco* F. Schiller
*Figle siostrzenicy* 620
*Figle szatana* balet 207
*Figle wiarusa* J. Korzeniowski
*Filiberta* E. Augier
*Fircyk w zalotach* F. Zabłocki
*Firdussi* Wł. Książek
*Flet czarodziejski* W. A. Mozart
*Flic i Floc* balet 46, 205, 207, 213, 222
*Flirt* M. Bałucki
*Flis* St. Moniuszko
*Flisacy* Wł. L. Anczyc
*Florek* A. Abrahamowicz, R. Ruszkowski
*Formoza* A. Vacquerie
*Foscari* (*Due Foscari*) G. Verdi
*Fra Diavolo, czyli Rozbójnik morski* D. F. Auber
*Francillon* A. Dumas-syn
*Friebe* K. Zalewski
*Fromont junior i Rissler senior* A. Belot, A. Daudet
*Frou-Frou* (*Fru-Fru*) L. Halévy, H. Meilhac

*Gabinet Jego Ekscelencji* 416
*Gabriela* E. Augier
*Gaduły* J. Offenbach
*Galatea* zob. *Piękna Galatea*
*Galeotto* J. Echegeray, P. Lindau
*Gałązka heliotropu* A. Asnyk
*Gałganduch, czyli Trójka hultajska* (*Gałganduch*) J. N. Nestroy
*Gaskończyk* F. Suppé
*Gasparone* K. Millöcker
*Gavaut, Minard i S-ka* E. Gondinet
*Gąsienice* A. Konar
*Gennaro* K. Millöcker
*Georges Dandin* (*Jerzy Dandin; Dowcip pięknych kobiet*) Molier
*Gęsi i gąski* M. Bałucki
*Giełda* F. Ponsard
*Gioconda* A. Ponchielli
*Girandola* L. Delibes
*Giroflé-Giroflá* Ch. Lecoque
*Giselle* (*Gizella*) balet 206, 208, 211, 213, 214
*Gliński* L. Kubala
*Glodem wzięty* J. A. Fredro
*Gniazdo rodzinne* H. Sudermann
*Godzien litości* A. Fredro
*Gonitwy* E. Lubowski
*Goplana* zob. *Balladyna*
*Gorzalka* W. L. Anczyc
*Goście z tamtego świata* 383
*Górą nasi* K. Zalewski
*Gracz* A. W. Iffland
*Graf Zriny* 292
*Gramatyka* E. Labiche
*Groby Werony* (przeróbka *Romea i Julii* W. Szekspira) L. S. Mercier
*Grochowy wieniec* A. Małecki
*Grube ryby* M. Bałucki
*Gryzelda* F. Halm
*Grzeszki babuni* M. Honoré
*Grzesznicy bez winy* zob. *Bez winy występni*
*Guarany* C. Gomes
*Gwałtu, co się dzieje* A. Fredro
*Gwiazda Syberii* L. Starzeński

*Halka* St. Moniuszko
*Halszka z Ostroga* J. Szujski
*Hamlet* W. Szekspir
*Hania* Sewer
*Hanka* (*Anka*; ?) 299
*Hans Mathis* E. Chatrian, A. Erckmann

*Harde dusze* Z. Sarnecki
*Hausspion der* 302
*Hayfisch, der* Dorbisch, Kipper
*Helena de Seiglière* J. Sandeau
*Henryk IV* W. Szekspir
*Henryk VI na łowach* W. Bogusławski
*Hernani* V. Hugo
*Herod Baba*, adapt. powieści *Dziad i baba* J. I. Kraszewskiego
*Herodiada* J. Massenet
*Honor* H. Sudermann
*Honor domu* L. Battu, M. Desvignes
*Honor i pieniądze* F. Ponsard
*Horacjusze* P. Corneille
*Horsztyński* J. Słowacki
*Hrabia Horn* J. Weil vel Weilen
*Hrabia Monte Christo* (*Monte Christo*) balet 204, 206
*Hrabina* St. Moniuszko
*Hrabina Cosel*, adaptacja powieści J. I. Kraszewskiego
*Hrabina d'Egmont*, balet 208, 214
*Hrabina de Somerive* T. Barrière
*Hrabina Oczko* 418
*Hrabina René* F. Halm
*Hrabina Sara* G. Ohnet
*Hugo* J. Słowacki
*Hugonoci* G. Meyerbeer
*Hulaj dusza* A. Walewski
*Hypnotyzm* J. A. Fredro

*Iliada* Homer
*I mądry czasem strzeli bąka* N. Ostrowski
*Indie* balet 206, 208
*Indygo* (*Indigo i rozbójnicy*) J. Strauss
*Intratna posada* N. Ostrowski
*Intryga i miłość* F. Schiller
*Irena* St. Graybner
*Irydion* Z. Krasiński
*Iskierka* E. Pailleron

*Jacuś* E. Lubowski
*Jadwiga, królowa polska* zob. *Królowa Jadwiga*
*Jak myślicie* K. Zalewski
*Jak wam się podoba* W. Szekspir
*Jakoś to będzie* F. Łagowski
*Jam bogaty* W. Maleszewski
*Jan Bielecki* J. Słowacki
*Jan de Thorameray* E. Augier, J. Sandeau
*Jan III pod Wiedniem* Wł. L. Anczyc
*Janek spod Ojcowa* J. K. Gregorowicz
*Jaselka* (?) 297
*Jawnuta* S. Moniuszko
*Jean Marie* Theuriet
*Jenerał Bem w Siedmiogrodzie* A. Urbański
*Jesienią* L. Świderski
*Jest temu lat szesnaście* V. H. J. Ducange
*Jestem zabójcą* A. Fredro
*Jotta, czyli Miłość i sztuka* balet 208
*Judyta* F. Hebbel
*Juliusz Cezar* W. Szekspir

*Kachna* A. Karwat
*Kadet okrętowy* F. Suppé
*Kalecy* Z. Sarnecki
*Kalosze* J. A. Fredro
*Kamień probierczy* E. Augier
*Kapelusz słomkowy* (*Słomkowy kapelusz*) E. Labiche
*Kaprysy Marianny* A. Musset
*Kapryśna* 302
*Karciarz* N. Gogol
*Karierowicz* (*Szach i mat*) J. Bliziński
*Karmaniola* St. Moniuszko
*Karmozyna* A. Musset
*Karnawał rzymski* J. Strauss
*Karpaccy górale* J. Korzeniowski
*Kartka wycięta* M. Dzikowski
*Kasandra czyli Cygańska księżniczka* 695
*Kaśka Kariatyda* G. Zapolska
*Katarzyna, córka bandyty* balet 213
*Kato niezłomny* H. Laube
*Kawaler* 691
*Kawaler marcowy* zob. *Marcowy kawaler*
*Kazimierz Wielki i Esterka* St. Kozłowski
*Kiedyż obiad?* E. Lubowski

*Kiejstut* A. Asnyk
*Kiliński* M. Bałucki
*Klara Soleil* E. Gondinet
*Klub kawalerów* M. Bałucki
*Klucz Metelli* H. Meilhac, L. Halévy
*Kobiety z kamienia* T. Barrière, L. Thiboust
*Kochan i Rawa* 305
*Komedia konkursowa* A. Asnyk
*Komedia omyłek* W. Szekspir
*Komedia z oświatą* M. Bałucki
*Kominiarz i młynarz* (*Młynarz i kominiarz*; *Zawalenie się wieży, czyli Kominiarz i młynarz*) J. N. Kamiński
*Koneserzy* Jordan
*Konfederaci barscy* A. Mickiewicz
*Koniec Sodomy* H. Sudermann
*Koniec Stuartów* J. Falkowski
*Koniki polne* A. Walewski
*Konkurent i mąż* J. Korzeniowski
*Konkury Kreczyńskiego* zob. *Małżeństwo Kreczyńskiego*
*Konrad Wallenrod*, adapt. powieści poetyckiej A. Mickiewicza
*Konrad Wallenrod* opera Wł. Żeleński
*Kontrybucja pana Stefana* L. F. N. Clairville, H. Gillet
*Kopalnia* (*Szyb wielki*) 299
*Kopciuszek* R. J. Bénédix
*Kopernik* J. Szujski
*Kordian* J. Słowacki
*Koriolan* W. Szekspir
*Korsykanin, czyli Awantura* 318
*Kosa i kamień* J. I. Kraszewski
*Kościuszko pod Racławicami* Wł. L. Anczyc
*Krakowiacy i górale* zob. *Cud mniemany*
*Krakowiacy w Mogile* 325
*Krawiec damski* G. Feydeau, A. Valabregue
*Kreolka* J. Offenbach
*Krewniaki* M. Bałucki
*Krok, ostatni Arkony książę* B. Komorowski
*Kropla atramentu* G. Fiszer
*Król Don Juan* A. Bełcikowski
*Król dziadów* F. Dorowski
*Król Jan* W. Szekspir
*Król Lear* W. Szekspir
*Król Mieczysław II* A. Bełcikowski
*Król powiedział* L. Delibes
*Król Ryszard II* (*Ryszard II*) W. Szekspir
*Król się bawi* V. Hugo
*Królewicz* E. Lubowski
*Królowa Jadwiga* (*Jadwiga, królowa polska*) J. Szujski
*Kruki* H. Becque
*Krwawe piętno* L. Starzeński
*Krwawe wesele* A. Lindner
*Krytycy* J. Chęciński
*Książątko* Ch. Lecoque
*Książę Józef Poniatowski* 481
*Książę Niezłomny* J. Słowacki
*Księżna Jerzowa* A. Dumas-syn
*Księżniczka kanaryjska* Ch. Lecoque
*Księżniczka* (*Księżna*) *Trebizondy* J. Offenbach
*Kto się kocha, ten się kłóci* F. S. Dmochowski, D. Lisiecki (wg Moliera)
*Kuglarka* H. Meilhac, L. Halévy
*Kulturnik* K. Miarka
*Kupiec wenecki* (*Kupiec z Wenecji*) W. Szekspir
*Kupno i sprzedaż* J. Zachariasiewicz
*Kusiciele ludu* T. Kalitowski
*Kuzynek* M. Bałucki
*Kuzynki* J. T. S. Jasiński
*Kwakrowie* M. Hertz

*La Cigale* H. Meilhac, L. Halévy
*Lady Tartuffe* E. Girardin
*Legat hetmana* L. Starzeński
*Lekarz mimo woli* (*Doktor z musu*) Molier
*Lekarz swojego honoru* P. Calderon de la Barca
*Lekcja śpiewu* F. Szober
*Lekka kawaleria* F. Suppé
*Lekkoduch* J. Bliziński, Z. Sarnecki
*Lena* W. Karczewski
*Lep* J. Richepin
*Leśniczy z Disterwaldu* 300

*Libella* (*Libella albo Zemsta owadu*) balet 207, 208
*Lidia* F. Genzichen
*Lilla Weneda* J. Słowacki
*Linda z Chamonix* G. Donizetti
*Lis w kurniku* K. Zalewski
*List żelazny* (*Żelazny list*) A. Małecki
*Listopad* (*Bracia Strawińscy*) J. N. Kamiński
*Lita* (*et Compagnie*) A. Fredro
*Livia Quintilla* S. M. Rzętkowski
*Lizetta* A. Musset
*Lizetka* balet 208, 211, 215
*Lizka i Frycek* J. Offenbach
*Lohengrin* R. Wagner
*Lolota* H. Meilhac, L. Halévy
*Lorenzaccio* A. Musset
*Los sieroty, czyli Niewinność zwycięża* J. Ligoń
*Ludwik XI* C. Delavigne
*Ludzie nerwowi* zob. *Nerwowi*
*Lukrecja Borgia* V. Hugo
*Lunatyczka* V. Bellini
*Lwy i lwice* (*Biedne lwice?*) E. Augier
*Lwy i lwice* St. Bogusławski

*Ładne kobietki* zob. *Zemsta nietoperza*
*Łakomy kąsek* Aleksandrow W.
*Łapownicy* A. Suchowo-Kobylin
*Łobzowianie* Wł. L. Anczyc
*Łotrzyca* K. Zalewski
*Łucja z Lammermoor* G. Donizetti
*Łysy kupidyn* G. Zapolska

*Maciek Dziemba* F. Włodarski
*Maćko Borkowic* W. Rapacki-ojciec
*Madame Sans Gêne* V. Sardou
*Magdala* Ch. Birch-Pfeiffer
*Majątek albo imię* J. Korzeniowski
*Majówka w Dębinie, czyli Miłość i polędwica* A. Ładnowski
*Majster i czeladnik* J. Korzeniowski
*Majstrówna* F. Szober
*Makar Gubkin* P. Grigoriew
*Makbet* W. Szekspir
*Makbet* G. Verdi (wg W. Szekspira)
*Malarze* A. Wilbrandt
*Malek* K. Brzozowski
*Małaszka* G. Zapolska
*Małka Szwarcenkopf* G. Zapolska
*Mały Faust* F. Hervé
*Małżeństwo Apfel* K. Zalewski
*Małżeństwo* (*Konkury, Zaręczyny*) *Kreczyńskiego* A. Suchowo-Kobylin
*Małżeństwo Olimpii* E. Augier
*Małżeństwo* (*Wesele*) *przy latarniach* J. Offenbach
*Małżeństwo tajemne* D. Cimarosa
*Małżeństwo Wiktoryny* G. Sand
*Manon* J. Massenet
*Manon Lescaut* G. Puccini
*Marcela* J. Sandeau
*Marcin Łuba* Sewer, T. Miciński
*Marco Foscarini* K. Zalewski
*Marcowy kawaler* (*Kawaler marcowy*) J. Bliziński
*Margrabina de Villemer* G. Sand
*Maria* A. Malczewski, żywy obraz
*Maria, córka pułku* zob. *Córka regimentu*
*Maria Gauthier* zob. *Dama kameliowa*
*Maria i Magdalena* P. Lindau
*Maria Joanna, czyli Kobieta z gminu* A. Dennery, J. Mallian
*Maria Leszczyńska* L. Gozlan
*Maria Stuart* F. Schiller
*Maria Stuart* J. Słowacki
*Maria Tudor* V. Hugo
*Marion Delorme* V. Hugo
*Marta* F. Flotow
*Maruder* St. Graybner
*Maryna Mniszchówna* J. Szujski
*Marynarz gwardii* A. Bourgeois
*Maski* R. Bracco
*Maszyny* Rosen
*Matka rodu Dobratyńskich* (*Die Ahnfrau*) F. Grillparzer
*Matka występna* P. Beaumarchais
*Mazepa* (*Sędziwój*) J. Słowacki
*Mazepa* (opera wg dramatu J. Słowackiego) A. Münchheimer
*Mąż i żona* A. Fredro
*Mąż na wsi* J. F. A. Bayard, J. de Vailly

*Mąż od biedy* J. Bliziński
*Mąż poeta* K. Przerwa-Tetmajer
*Mąż w drodze* J. Bliziński
*Mąż z grzeczności* A. Abrahamowicz, R. Ruszkowski
*Medea* E. Legouvé
*Mefistofeles* balet 210
*Meir Ezofowicz*, adapt. powieści E. Orzeszkowej
*Meluzyna* balet 207, 211
*Menonita* E. Wildenbruch
*Mentor* J. A. Fredro
*Merčadet* (*Le faiseur*) H. Balzac
*Meteor* G. Moser
*Męczennica* A. Dennery
*Mężateczka* Ch. Lecoque
*Mieczysław I* A. Karwat
*Mierność i zbytek, czyli Katarzyna Howard* A. Dumas-ojciec
*Mieszczanie na prowincji* (*Malomieszczanie*) V. Sardou
*Mieszczanin szlachcicem* (*Mieszczanin spanoszony*) Molier
*Mignon* A. Ch. Thomas
*Mikado* A. Sullivan
*Miłostki* A. Schnitzler
*Miłostki ułańskie* K. Godebski
*Miłość i dyplomacja* O. Feuillet
*Miłość i gra* zob. *Miłość urojona*
*Miłość i sztuka*, balet 215
*Miłość ubogiego młodzieńca* O. Feuillet
*Miłość urojona* (*Miłość i gra*) E. Scribe
*Mindowe* J. Słowacki
*Miód kasztelański* J. I. Kraszewski
*Mistrz Guerin* (*Ojciec Guerin*) E. Augier
*Mitra i majątek* J. Motty
*Mizantrop* Molier
*Młoda wdowa* J. Korzeniowski
*Młodość muszkieterów* (adapt. powieści A. Dumasa) A. Macquet
*Młyn diabelski* K. F. Hensler
*Młynarz i kominiarz* zob. *Kominiarz i młynarz*
*Mnich* J. Korzeniowski
*Modniarki, czyli Karnawał paryski* balet
*Modniarki warszawskie* F. Szober
*Mojmir* J. Turczyński
*Mojżesz* G. Rossini
*Monte Christo* zob. *Hrabia Monte Christo*
*Monte Christo* balet 204, 206
*Montjoye* O. Feuillet
*Moralność pani Dulskiej* G. Zapolska
*Mosiek spekulant* K. Miarka
*Most westchnień* J. Offenbach
*Mośkowe swaty* zob. *Chleb ludzi bodzie*
*Motylica* (*Motylomania*) V. Sardou
*Muszkieterowie* (adapt. powieści A. Dumasa) L. Varney
*My się kochamy* E. Lubowski
*Myszka* E. Pailleron

*Na drabinie* F. Faleński
*Na jedną kartę* H. Sienkiewicz
*Na kwaterze* balet 206/7
*Na łasce poczciwców* E. Augier
*Na łasce zięcia* Th. Barrière
*Na ulicy* W. Szymanowski
*Na żniwach* 299
*Nad ranem* Z. Sarnecki
*Najlepszy z mężów* 418
*Najnowszy skandal* Th. Barrière
*Napój miłosny* G. Donizetti
*Na przeciwko* (*Vis à vis*) A. Abrahamowicz
*Narcyz* (*Narcyz Rameau*) A. E. Brachvogel
*Narzeczeni* A. Ponchielli
*Narzeczeni z Albano* A. Dennery
*Narzeczona* D. Auber
*Narzeczona Harambaszy* T. T. Jeż
*Narzeczona z Bilgoraja* Z. Sarnecki
*Narzeczone* J. Korzeniowski
*Nasi* W. Bobrowski
*Nasi najserdeczniejsi* V. Sardou
*Nasi zięciowie* K. Zalewski
*Nasze soboty* A. Duru, E. Labiche
*Naszyjnik z perel* operetka 405
*Natałka Połtawka* Kotlarewski
*Nauczyciele w kłopotach* G. Donizetti
*Nawrócony* J. Ligoń
*Nelly Armroyd* W. Philips
*Nero* P. Cossa

*Nerwowi* V. Sardou, Th. Barrière
*Nędznicy* (*Nędzarze*; adapt. powieści V. Hugo) W. Rapacki-ojciec
*Niebezpieczny człowiek* W. Łoziński
*Niebieski ptak* Z. Przybylski
*Nie-boska komedia* Z. Krasiński
*Nieboszczyk* B. Czerwieński, A. Urbański
*Niedorosła córka* M. Dzikowski
*Nie igra się z miłością* (*Ostrożnie z ogniem*) A. Musset
*Nie jesteśmy sobie nic winni* A. Bełcikowski
*Nie kochajcie* W. Kryłow
*Niekomiczna komedia* J. Narzymski
*Niema z Portici* (*Fenella*) D. F. Auber
*Nienawiść* V. Sardou
*Niepoprawni* zob. *Fantazy*
*Nieszczęśliwi* (*Przebiegły kuzynek, czyli Nieszczęśliwi*) K. Kucz
*Nieszpory sycylijskie* G. Verdi
*Nieśmiertelne dusze* (cz. I *Ojciec Makary*, cz. II *Aureli Wiszâr*, cz. III *Regina*) A. Świętochowski
*Nietoperze* E. Lubowski
*Nie trzeba się zarzekać* (*Nie zarzekaj się*) A. Musset
*Nieuczciwi* G. Rovetta
*Niewinni* A. Świętochowski
*Niewolnice z Pipidówki* M. Bałucki
*Niewolnik* B. Czerwieński
*Nie wypada* M. Wołowski, J. Kotarbiński
*Nihilista* (*Teufelsfelsen*) O. Blumenthal
*Nihiliści* A. Abrahamowicz, R. Ruszkowski
*Nikt mnie nie zna* A. Fredro
*Niniche* L. Delibes
*Niobe* H. Paulton
*Nitka jedwabiu* V. Sardou
*Nitouche* L. Halévy, F. Hervé, H. Meilhac
*Noc Bożego Narodzenia* A. Walewski wg Ch. Dickensa
*Noc i poranek, czyli Fałszerze monet* Ch. Birch-Pfeiffer
*Noc Trzech Króli* zob. *Wieczór Trzech Króli*
*Noc św. Bartłomieja*
*Noc w Wenecji* (*Noc wenecka*) J. Strauss
*Nocleg w Apeninach* A. Fredro
*Noe* G. Bizet, L. Halévy
*Nora* (*Dom lalki*) H. Ibsen
*Norma* V. Bellini
*Nôtre Dame de Paris* (*Dzwonnik z Nôtre Dame*) adapt. powieści V. Hugo
*Nowa chata za wsią* (adapt. powieści J. I. Kraszewskiego) G. Zapolska
*Nowa firma* V. Sardou
*Nowa Francillon* A. Abrahamowicz, R. Ruszkowski
*Nowa La Farge* J. Stefani
*Nowe godło* V. Sardou
*Nowożeńcy* B. Björnson
*Nowy Don Kichot* A. Fredro
*Nowy dziennik* M. Bałucki
*Nowy rok* J. T. S. Jasiński
*Numer o dwóch łóżkach* M. Lefevre, V. Varin
*Numer 36 i 37* A. Choley, Marc-Michel

*Obce żywioły* J. A. Fredro
*Oberżystka z Elizondy* J. Offenbach
*Obiadek z Magdusią* M. A. Desaugiers
*Obóz Wallensteina* zob. *Wallenstein*
*Obraz z życia rzemieślniczego* 298
*Obrona Olsztyna* A. Fredro
*Och, ci mężczyźni* Rosen
*Ochrona* Wł. Łebiński
*O czym marzą panienki* (*O czym marzą młode dziewczęta*) A. Musset
*Odaliski* (operetka) P. Duniecki, St. Duniecki
*Odbijanego* W. Rapacki-ojciec
*Oddajcie mi żonę* A. Abrahamowicz, R. Ruszkowski
*Odetta* V. Sardou
*Odludki i poeta* A. Fredro
*Odprawa posłów greckich* J. Kochanowski
*Odwet* J. Chociszewski
*Odwiedziny* E. Brandes

*Ofiara miłości* G. de Maupassant
*Ofiary majątku* E. Gondinet
*Ogniem i mieczem* A. Kruk
*Ogniem i mieczem* B. Pobóg
*Ojciec Guerin* zob. *Mistrz Guerin*
*Ojciec Grzegorz, czyli Obrona Pucka* St. Kujot
*Ojciec Makary* zob. *Nieśmiertelne dusze*
*Oj, ci mężczyźni* K. Zalewski
*Oj, młody, młody,* J. A. Fredro
*Ojcowizna* L. Świderski
*Ojczyzna* V. Sardou
*O Józię* M. Bałucki
*Okno na pierwszym piętrze* J. Korzeniowski
*Oko w oko* Wł. Trojanowski
*Okrężne* J. Korzeniowski
*On będzie moim* E. Pailleron
*On nie jest zazdrosny* A. Elz
*Opieka wojskowa* St. Bogusławski
*Opinia publiczna* zob. *Bezczelni*
*Opowieść zimowa* (*Zimowa powieść*) W. Szekspir
*Opowieści Hoffmanna* J. Offenbach
*Orfeusz w piekle* J. Offenbach
*Orlica* W. Hillernowa
*Oryl* Wł. Łebiński
*Osaczony* E. Lubowski
*Oskar* E. Scribe
*Ostatnia stancja* A. Ligoń
*Ostatnia wola* A. Fredro
*Ostatnie chwile Kopernika* W. Szymanowski
*Ostrożnie z ogniem* zob. *Nie igra się z miłością*
*Oszust wielkiego świata* 334
*Otello* W. Szekspir
*Otello* G. Verdi (wg W. Szekspira)
*Otruli się* 690
*Otto Łucznik* A. Münchheimer
*O własnej sile* J. A. Święcicki
*Ożenić się nie mogę* A. Fredro

*Pafnucy i Narcyz* E. Brisebarre, Marc-Michel
*Palestrant* K. Millöcker
*Pałac i rudera,* adapt. powieści B. Prusa
*Pamiętniki szatana* E. Arago, E. Vermond
*Pan Benet* A. Fredro
*Pan Damazy* J. Bliziński
*Pan fabrykant miotel* P. Kołodziej
*Pan Figlacki* L. A. Dmuszewski (?) 668
*Pan Geldhab* A. Fredro
*Pan Jowialski* A. Fredro
*Pan Łapcewicz* J. Grajnert
*Pan notariusz* E. Augier
*Pan Pasek* A. Bełcikowski
*Pan prezydent miasta Krakowa w kłopotach* J. Narzymski
*Pan Tadeusz* (adapt., żywe obrazy) A. Mickiewicz
*Pan Twardowski* zob. *Twardowski na Krzemionkach*
*Pan Twardowski,* balet 205, 207, 211, 213, 223
*Pan Wołodyjowski,* adapt. powieści H. Sienkiewicza
*Pan Zolzikiewicz* J. K. Galasiewicz, Z. Mellerowa (adapt. *Szkiców węglem* H. Sienkiewicza)
*Pani Caverlet* E. Augier
*Pani de Chambley* A. Dumas-ojciec
*Pani Favart* J. Offenbach
*Pani kasztelanowa* J. Korzeniowski
*Pani majstrowa z Chwaliszewa* E. Błotnicki
*Pani majstrowa z Kleparza* E. Błotnicki
*Pani Podkomorzyna* K. Zalewski
*Panie kochanku* (*Radziwill Panie kochanku*) J. I. Kraszewski
*Panna* Z. Przybylski
*Panna Barbara w Nieświeżu* K. Gliński
*Panna de Belle Isle* A. Dumas-ojciec A. Colonna-Walewski
*Panna mężatka* J. Korzeniowski
*Panna służąca* P. Ferrier
*Panna wdową* L. Budziszewski
*Panna z posagiem* J. Bliziński
*Państwo Wackowie* Z. Przybylski
*Papugi naszej babuni* A. Dartois
*Paquita* balet 213
*Paragraf* A. Belot

*Paria* St. Moniuszko, J. Chęciński
*Parterre Loge* 302
*Partia pikiety* P. Fournier, Seyer
*Paryżanka* H. Becque
*Paryżanki* (*Nasze Paryżanki*) C. Daniclewski
*Pasterki* A. Delacour, E. Labiche
*Pasterze betlejemscy* (*Szopka betlejemska*) P. Kołodziej
*Paziowie królowej Marysieńki, czyli Francuz w tarapatach* (*Paziowie króla Henryka II*) P. Duniecki, S. Duniecki
*Pensjonarki* F. Suppé
*Perichola* J. Offenbach
*Picaud de la Picaudier* E. Gondinet
*Piccolomini* F. Schiller
*Piekło* F. Szober
*Pieniądz czy osoba* A. Karwat
*Pierścień Nibelungów* R. Wagner
*Pierścień rodzinny* E. Audran
*Pierwej mama* J. Korzeniowski
*Pierwsza lepsza* A. Fredro
*Pierwsza miłość* A. Wilbrandt
*Pierwsza próba* A. Abrahamowicz
*Pierwszy bal* G. Zapolska
*Pierwszy dzień szczęścia* E. Auber
*Pieszczoszek* A. Hennequin, E. Najac
*Pieśń o dzwonie*, adapt. poematu F. Schillera
*Pięćset tysięcy diablów* 346
*Piękna* A. Świętochowski
*Piękna Galatea* (*Galatea*) F. Suppé
*Piękna Helena* J. Offenbach
*Piękna Luretta* J. Offenbach
*Piękna warszawianka* 296
*Piękna żonka* M. Bałucki
*Piękne Georgianki* (*Piękne kobiety z Georgii*) J. Offenbach
*Piękny sen* K. Zalewski
*Pilnuj swego obowiązku* P. Kołodziej
*Piosenki tyrolskie* (*Tyrolskie piosenki*) Th. Koschat
*Piosnka wujaszka* J. A. Fredro
*Plac Pigalle* A. Bisson
*Placówka* (adapt. powieści B. Prusa) J. N. Popławski
*Płochość ukarana* zob. *Dziewczyna i dama*
*Po kweście* J. Starkel
*Po namyśle* E. Pailleron
*Po północy* Lockroy, A. Bourgeois
*Po ślubie* Wł. Koziebrodzki
*Po śmierci cioci* M. Bałucki
*Pociecha rodziny* A. Bourgeois, A. Decourcelle
*Pocieszne wykwintnisie* Molier
*Poczciwi wieśniacy* (*Nasi poczciwi wieśniacy*) V. Sardou
*Poczciwy młynarz* P. Kołodziej
*Pocztylion* A. Adam
*Poczwarka* Ch. Birch-Pfeiffer (wg G. Sand)
*Pod maczugą* zob. *W matni*
*Pod ojcowską strzechą* S. Kazimiera Władysława
*Pod strychem* St. Bogusławski
*Podejrzana osoba* St. Dobrzański
*Podpory społeczeństwa* H. Ibsen
*Podróż diabła na wesele, czyli Diabeł w zalotach* J. N. Kamiński
*Podróż dla przyjemności* E. Gondinet
*Podróż naokoło świata*, adapt. powieści J. Verne'a
*Podróż po Warszawie* F. Szober
*Podróżomania* J. Korzeniowski
*Pogodzeni z losem* E. Lubowski
*Pojedynek u Ninon* 147
*Pojedynek szlachetnych* Sewer
*Pojęcia pani Aubray* A. Dumas-syn
*Pokusa* (operetka) P. Duniecki, S. Duniecki
*Pokusa* O. Feuillet
*Pokusa* L. Świderski
*Polowanie na męża* M. Bałucki
*Polowanie na zięciów* E. Labiche, A. Delacour
*Polowanko* Jordan
*Pomyłka* A. Monnier, P. Martin
*Popas* F. Skarbek
*Popas w Żółkwi* K. Cieszewski
*Popiel i Piast* M. Romanowski
*Popielnica* O. Feuillet
*Popychadło* J. Szutkiewicz

*Porucznik Szyszkowski* (*Reif von Reifingen*) G. Moser
*Porwanie Sabinek* F. Schönthan
*Porządni ludzie* J. Chęciński
*Posażna jedynaczka* J. A. Fredro
*Posądzenia* P. Wilkońska
*Posąg* W. Szymanowski
*Poskromienie złośnicy* (*Ukrócenie przekory*) W. Szekspir
*Pospolite ruszenie* A. Abrahamowicz, R. Ruszkowski
*Postanowienia* Z. Mellerowa
*Po wystawie paryskiej* A. Urbański
*Poświęcenia* J. Narzymski
*Poświęcenie* J. Chęciński
*Pot-Bouille* E. Zola
*Potop*, adapt. powieści H. Sienkiewicza
*Powieści królowej Navarry* E. Scribe, E. Legouvé
*Powódź* W. Pol
*Powrót posła* J. U. Niemcewicz
*Pozłacana młodzież* M. Bałucki
*Poznaj, nim pokochasz* J. A. Fredro
*Poznańskie zaloty* W. Simon
*Pozytywni* J. Narzymski
*Pożar w klasztorze* T. Barrière
*Pójdź tu* F. von Elscholtz
*Pół miliona* Wł. Sabowski
*Półświatek* A. Dumas-syn
*Pracowici próżniacy* M. Bałucki
*Prawda zwycięża* J. Ligoń
*Prawem zwycięstwa* E. Legouvé
*Precjoza* C. M. Weber
*Pretendenci do tronu* H. Ibsen
*Prorok* (*Jan z Leydy*) G. Meyerbeer
*Protegujący i protegowani* A. Bełcikowski
*Próba przedstawienia amatorskiego* J. A. Fredro
*Prządki na Polesiu* B. Syciński
*Przebiegły kuzynek* zob. *Nieszczęśliwi*
*Przebudzenie się lwa* J. F. A. Bayard, E. Jaime-syn
*Przechodzień* F. Coppé
*Przed ślubem* K. Zalewski
*Przed ślubem i po ślubie* 358
*Przed śniadaniem* J. A. Fredro
*Przegrany zakład* Z. Przybylski
*Przekleństwo* Ch. Birch-Pfeiffer
*Przeor paulinów, czyli Obrona Częstochowy* E. Bośniacka-Tuszowska
*Przesądy* E. Lubowski
*Przez telefon* Roman (?)
*Przez wdzięczność* E. Lubowski
*Przez zazdrość* A. Musset
*Przezorna mama* J. Bliziński
*Przygoda flamandzka* (*Don Pedro*; przeróbka z *Car und Zimmermann*) A. Lortzing
*Przyjaciel kobiet* A. Dumas-syn
*Przyjaciele* A. Fredro
*Przyjaciele Hioba* A. Asnyk
*Przyjaciółka żon* E. Lubowski
*Przyjemności wiejskie* F. Szober
*Przylepki* E. Gondinet
*Przymuszone związki, czyli Angelo Malipieri, podesta Padwy* zob. *Angelo Malipieri, tyran Padwy*
*Przyparty do muru* E. Najac
*Przysługa* A. Delacour, L. Morand
*Ptasznik z Tyrolu* K. Zeller
*Puchar srebrny* Vasseur
*Pułkownik za króla Sasa* A. Gorczyński
*Punkt i dwukropek* J. T. S. Jasiński
*Purytanie* V. Bellini
*Pustoty hiszpańskie* Victor
*Puszka Pandory* A. Litolf

*Qui pro quo* J. Korzeniowski
*Quo vadis*, adapt. powieści H. Sienkiewicza

*Rabagas* V. Sardou
*Rabuś* A. Lortzing
*Radcy pana radcy* M. Bałucki
*Radziwiłł gościem* (*Radziwiłł w gościnie*) J. I. Kraszewski
*Regina* zob. *Nieśmiertelne dusze*
*Rej z Nagłowic* K. Majeranowski
*Rewizor* (*Rewizor petersburski*; *Rewizor z Petersburga*) M. Gogol
*Rewolwer* A. Fredro
*Rienzi* R. Wagner
*Rigoletto* G. Verdi

*Rinaldo Rinaldini, slawny bandyta włoski, czyli Życie zbrodniarza* J.G. Eichhorn
*Rip-Rip* R. Planquette
*Robert Diabel* G. Meyerbeer (muz.), E. Scribe, C. Delavigne (libretto)
*Robert Diabel* E. Raupach
*Robert i Bertrand* (*Robert i Bertrand, czyli dwaj zlodzieje*) balet 211, 213, 216
*Robert i Bertrand* G. Raeder
*Robotnicy* E. Manuel
*Rodzina* J. I. Kraszewski, K. Zalewski
*Rodzina Benoiton* V. Sardou
*Rodzina Dylskich* M. Bałucki
*Rodzina Fourchambault* E. Augier
*Rodzina Furiozów* F. Rüss
*Rognieda* T. Olizarowski
*Romeo i Julia* W. Szekspir
*Romeo i Julia* opera wg Szekspira Ch. Gounod
*Rozbitki* J. Bliziński
*Rozbójnik morski* (*Rozbójnik*), balet 208, 214
*Rozwiedźmy się* V. Sardou, E. Najac
*Równy wojewodzie* J. I. Kraszewski
*Różowe diabełki* E. Grangé, L. Thiboust
*Różowe domino* M. Hennequin
*Ruy Blas* V. Hugo
*Rybak z Palermo* L. Grossman, libretto J. Chęciński
*Rycerze* Arystofanes
*Ryszard II* zob. *Król Ryszard II*
*Ryszard III* (*Życie i śmierć Ryszarda III*) W. Szekspir
*Rzym pokonany* zob. *Wspomnienie Rzymu*

*Safanduły* V. Sardou
*Safo* G. Puccini
*Salomon* W. Szymanowski
*Sama* E. Plouvier
*Samobójca* Wł. Sabowski
*Samoluby* E. Labiche, E. Martin
*Samoluby* V. Sardou
*Sapho* F. Grillparzer
*Sąd honorowy* E. Lubowski
*Sąd przysięgłych* J. Korzeniowski
*Sąsiedzi* M. Bałucki
*Scaramelli* balet 213
*Semiramida* G. Rossini
*Sen nocy letniej* W. Szekspir
*Sen nocy letniej* A. Ch. Thomas (wg Szekspira)
*Separacja* A. Ładnowski
*Serafina* V. Sardou
*Serce i duma* A. Urbański
*Sergiusz Panin* G. Ohnet
*Sędzia z Zalamei* P. Calderon de la Barca
*Sędziwój* zob. *Mazepa* J. Słowackiego
*Sfinks* O. Feuillet
*Sfinks* K. Przerwa-Tetmajer
*Sganarel* Molier
*Sila przeznaczenia* G. Donizetti
*Sinobrody* J. Offenbach
*Skalmierzanki* (*Skalbmierzanki*) J. N. Kamiński
*Skarb* F. Coppé
*Skąpiec* Molier
*Skowronek* E. Gondinet
*Skowronek* E. Wildenbruch
*Skrupuł sumienia* O. Feuillet
*Słomkowy kapelusz* zob. *Kapelusz słomkowy*
*Słonecznik* Z. Sarnecki
*Slowiczek* Wł. Bełza
*Sodoma i Gomora* F. Schönthan
*Sozialisten* 298
*Spazmy modne* W. Bogusławski
*Spirytyści* G. Moser
*Sprawa* A. Suchowo-Kobylin
*Sprawa Clemenceau* zob. A. Dartois
*Sprawa kobiet* M. Bałucki
*Sprawa pieniądza* A. Dumas-syn
*Sprytny podłotek* Z. Słupski
*Sprzedana narzeczona* B. Smetana
*Spudłowali* K. Zalewski
*Stach i Zośka* balet 356
*Stacja pocztowa w Hulczy* J. Korzeniowski
*Stara baśń* (adapt. powieści J. I. Kraszewskiego) A. Szczepański

*Stara elegantka* J. Korzeniowski
*Stara panna* F. Szober
*Stara romantyczka* St. Bogusławski
*Stare czasy* Zb. Zmorska
*Starosta wieluński* L. Starzeński
*Staroświecczyzna i postęp czasu* zob. *Dziwak z uprzedzenia*
*Stary kawaler* J. Korzeniowski
*Stary mąż* J. Korzeniowski
*Stary piechur i syn jego huzar* E. Szigligeti
*Starzy kawalerowie* V. Sardou
***Stefan z Pokucia*** (*Pan Stefan z Pokucia*) A. Ładnowski
*Sto szaleństw* 296
*Stracone zachody miłości* W. Szekspir
*Stradella* (*Aleksander Stradella*) F. Flotow
*Stradiota* A. Münchheimer
*Straganiarki* J. Offenbach
*Straszny dwór* St. Moniuszko
*Stryj przyjechał* Wł. Koziebrodzki
*Stryj Sam* V. Sardou
*Studnia artezyjska* (wg G. Raedera) K. Majeranowski
*Sukcesja* A. Ładnowski
*Surdut i siermięga* Wł. Gutowski
*Swaty lichwiarskie* K. Zalewski
*Sylfida* balet 208
*Sylwia* S. Mosenthal
*Syn Bohdana* L. Starzeński
*Syn chrzestny* Jalin
*Syn Giboyera* E. Augier
*Syn marnotrawny* L. Sygietyński
*Syn puszczy* F. Halm
*Systematyczni małżonkowie* A. Belot
*Szach i mat* zob. *Karierowicz*
*Szarlatan, czyli Wskrzeszenie umarłych* zob. A. Żółkowski-ojciec
*Szczęście małżeńskie* A. Valabregue
*Szczęście w zakątku* H. Sudermann
*Szermierz z Rawenny* F. Halm
*Szewc bankrutem* A. Martainville
*Szkice węglem* zob. *Pan Zołzikiewicz*
*Szklanka wody* E. Scribe
*Szkoda wąsów* L. A. Dmuszewski
*Szkoła bogaczy* K. Gutzkow
*Szkoła kobiet* Molier
*Szkoła obmowy* W. Bogusławski
*Szlachectwo duszy* J. Chęciński
*Szlachta czynszowa* E. Błotnicki
*Szopka betlejemska* zob. *Pasterze betlejemscy*
*Sztuka i handel* K. Kaszewski
*Sztuka przypodobania się* J. F. A. Bayard, Ph. Dumanoir
*Szwaczka warszawska* A. Wieniarski
*Szyk* T. Barrière

*Ślepy i kulawy* 338
*Śluby panieńskie* A. Fredro
*Śmierć Władysława IV* J. Szujski
*Śmierć Iwana Groźnego* A. Tołstoj
*Śmierć Wallensteina* zob. *Wallenstein*
*Śmierć za życia, czyli Nieudane zabezpieczenie się na życie* A. Ligoń
*Śmieszki* Dare
*Śniadanie i obiad* 692, 695
*Śniadanie u marszałka* I. Turgieniew
*Śpiewacy norymberscy* R. Wagner
*Śpiewka (pana) Fortunata* J. Offenbach
*Świat nudów* E. Pailleron
*Świat zabawy* E. Pailleron
*Świeczka zgasła* A. Fredro
*Świecznik* A. Musset
*Świetna partia* E. Augier
*Świętoszek* Molier

*Tajemnica* St. Dobrzański
*Tajemnice boru* O. Ludwig
*Tajemnice Londynu* 438
*Tajemnice Warszawy* P. Kośmiński
*Takich więcej* J. W. Wdowiszewski
*Takie one wszystkie* Ch. Narrey
*Talizman niewidzialności* K. L. Costenoble
*Tancerz mimo woli* balet 208
*Tancerze europejscy w Chinach* balet 207
*Tancred* G. Rossini
*Tannhäuser* R. Wagner
*Teatr amatorski* M. Bałucki
*Telefon* 692
*Teodora* V. Sardou

*Teraz* A. Fredro
*Teufelsfelsen* zob. *Nihiliści*
*Tomasz Żak* G. Zapolska
*Towarzysz pancerny* M. Wołowski
*Trafila kosa na kamień* A. Ładnowski
*Tragedia ludzkości* I. Madach
*Traviata* (*Violetta*) G. Verdi
*Trefniś* B. X. Melesville
*Tricoche i Cacolet* H. Meilhac, L. Halévy
*Tristan i Izolda* R. Wagner
*Trombalcazar* J. Offenbach
*Trubadur* G. Verdi
*Trucizna* M. Themerson (?)
*Trylogia* (*Ogniem i mieczem, Potop, Pan Wołodyjowski*) H. Sienkiewicz
*Trzeci Maja* J. I. Kraszewski
*Trzy pary żółtych rękawiczek* A. Bourgeois, E. Labiche
*Trzydzieści lat, czyli Życie szulera* V. Ducange, Dinaux, J. F. Beudin
*Tulacz* (*Żyd, wieczny tulacz*) E. Sue
*Turniej* St. Kozłowski
*Twardowski* J. Szujski
*Twardowski*, balet 211, 293, 294
*Twardowski na Krzemionkach, czyli Złotomir i Lubowida* (*Pan Twardowski*) J. N. Kamiński
*Tyrolskie piosenki* zob. *Piosenki tyrolskie*

*U Bismarcka* 302
*U wrót nędzy* W. Żukowski
*Ubodzy w Paryżu* E. Brisebarre, E. Nus
*Ubodzy w Paryżu* A. Dumas-syn (?)
*Ubodzy w salonie* E. Lubowski
*Ubogi czy bogaty* J. A. Fredro
*Ubogie lwice* zob. *Biedne lwice*
*Ucieczka* E. Brieux
*Uczuciowi* J. Bliziński
*Ukraińcy* Ł. Kościelecki
*Ukrócenie przekory* zob. *Poskromienie złośnicy*
*Ulica nad Wisłą* K. Kucz
*Umarli i żywi* (*Umarli i żywi, albo Wszystko po trosze*) J. Korzeniowski
*Upiory* H. Ibsen
*Uproszone zaloty* K. Kraszewski
*Uriel Acosta* (*Akosta*) K. Gutzkow
*Urlop po capstrzyku* J. Offenbach
*Urszula Mayerin* K. Majeranowski
*Uściskajmy się* E. Labiche, A. Lefranc, A. M. Masson

*Verbum nobile* St. Moniuszko
*Violetta* zob. *Traviata*
*Vis á vis* zob. *Na przeciwko*

*W Alpach* Z. Mellerowa
*W chwili szalu* J. Sapiejewski
*W jesieni* Wł. Koziebrodzki
*W matni* (*Pod maczugą; L'Assomoir*) E. Zola
*W Tatrach* K. Junosza
*Walka kobiet* E. Scribe, E. Legouvé
*Walka o byt* 299
*Walka o córkę* (przeróbka pt. *Ziarna i plewy*) p. Kośmiński
*Wallenstein* F. Schiller
*Wanda* Z. Mellerowa
*Wanda* (*Wanda, córka Krakusa*) F. Wężyk
*Wariatka* L. F. Ch. Desnoyer, Gerau
*Warszawa przed stu laty i dzisiaj* balet 206, 208, 209, 215
*Warszawiacy za granicą* A. Messyng
*Warszawianki* Ł. Kościelecki
*Wąsy i peruka* J. Korzeniowski
*Wdówka* H. Meilhac, L. Halévy
*Werbel domowy* J. K. Gregorowicz
*Wernyhora* Wł. Lewicki
*Wesele Figara* P. Beaumarchais
*Wesele Figara* (opera) W. A. Mozart
*Wesele landszturmisty* J. Jakubowski
*Wesele na Prądniku* A. Ładnowski
*Wesele przy latarniach* zob. *Małżeństwo przy latarniach*
*Wesele w Ojcowie* (*Wesele w Ojcowie, czyli Nowy dziedzic*) J. N. Kamiński
*Wesele w Ojcowie* balet 58, 60, 174, 208, 346, 356, 402
*Wesoła dwójka* K. Millöcker
*Wesoła wojna* J. Strauss
*Wesołe kumoszki z Windsoru* (*Wesołe kobiety windsorskie*) W. Szekspir

*Wesołe kumoszki* (opera wg W. Szekspira) O. Nicolai
*Wiara, nadzieja i miłość* balet 208
*Wiara, nadzieja, miłość* A. Staszczyk
*Wicek i Wacek* Z. Przybylski
*Widma* St. Moniuszko (wg *Dziadów* A. Mickiewicza)
*Wiecznie* Ch. de Courcy
*Wieczór Trzech Króli* (*Noc Trzech Króli*) W. Szekspir
*Wiele halasu o nic* W. Szekspir
*Wielka księżna Gerolstein* J. Offenbach
*Wielki człowiek do małych interesów* A. Fredro
*Wielki dzwon* O. Blumenthal
*Wielki świat małego miasteczka* L. B. Picard
*Wielkie bractwo* J. A. Fredro
*Wielkie divertissement krakowskie* balet 208
*Wierzyciele* J. Motty
*Wiesław* adapt. poematu K. Brodzińskiego
*Wieśniak i aktorka* zob. *Aktorka*
*Wieża Babel* (oratorium) A. Rubinstein
*Więzień* J. Ligoń
*Wilhelm Tell* F. Schiller
*Wilhelm Tell* (opera) G. Rossini
*Wioska* O. Feuillet
*Wiśliczanki* L. A. Dmuszewski
*Wit Stwosz* W. Rapacki-ojciec
*Wizyta pana Feliksa* A. Bełcikowski
*Wilki i owce* Jordan
*Właściciel kuźnic* G. Ohnet
*Wnuk Tumrego* Wł. Gutowski
*Wojna podczas (w czasie) pokoju* G. Moser, F. Schönthan
*Wojna z kobietą* J. Korzeniowski
*Wolny strzelec* C. M. Weber
*Wróble* A. Delacour, E. Labiche
*Wróg ludu* H. Ibsen
*Wspomnienie o księciu Józefie* W. Łoziński
*Wspomnienie Rzymu* (*Rzym pokonany*) D. Parodi
*Wszystko dobre, co się dobrze kończy* W. Szekspir
*Wujaszek* (?) 297
*Wujaszek Alfonsa* St. Dobrzański
*Wujaszek całego świata* R. J. Bénédix
*Wujaszek całego świata* (wg R. Bénédixa) K. Majeranowski
*Wybory do rady miejskiej* A. Skorupka
*Wybór deputowanego* E. Scribe
*Wycieczka za granicę* K. Zalewski
*Wychowanka* A. Fredro
*Wycuźnik* P. Kołodziej
*Wyrodki* 296
*Wyrok Jana Kazimierza* Wł. Syrokomla

*Z jakim się wdajesz* A. Fredro
*Z postępem* K. Zalewski
*Z przyjemnością* G. Moser
*Z siedmiu najbrzydsza* F. Skarbek
*Za króla Sasa* J. I. Kraszewski
*Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* J. N. Kamiński
*Zagłoba swatem* H. Sienkiewicz
*Zagroda Sobkowa* E. Błotnicki
*Zajęcze głowy, czyli Szkodnicy zawstydzeni* Wł. Łebiński
*Zaklęty dwór* W. Łoziński
*Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda* J. W. Korwin-Krasiński
*Zamorscy goście* 294
*Zampa* F. Herold
*Zaraza* E. Augier
*Zaślubiny Joasi* A. Massé
*Zaręczyny Kreczyńskiego* zob. *Małżeństwo Kreczyńskiego*
*Zatrute pożycie* J. Czerniszew
*Zawalenie się wieży* zob. *Kominiarz i młynarz*
*Zawsze i nigdy* zob. *Dwie sieroty*
*Zawsze znajdzie przyczynę* 329
*Zborowscy* J. Szujski
*Zbójcy* F. Schiller
*Zemsta* A. Fredro
*Zemsta nietoperza* (*Ładne kobietki*) J. Strauss
*Zemsta pani hrabiny* Z. Sarnecki
*Zemsta pana Martin* E. Augier, E. Labiche
*Zgon Czarnieckiego* A. E. Odyniec

*Ziarna i plewy* zob. *Walka o córkę*
*Zielona wyspa* Ch. Lecoque
*Zięć pana Poirier* E. Augier, J. Sandeau
*Zimowa powieść* zob. *Opowieść zimowa*
*Złe języki* H. Laube
*Złe ziarno* K. Zalewski
*Złodziej* 302
*Złota rybka* F. Schönthan
*Złote kajdany* zob. *Złote więzy*
*Złote runo* Z. Mellerowa
*Złote więzy* (*Złote kajdany*) J. Korzeniowski
*Złoty cielec* St. Dobrzański
*Złoty młodzieniec* St. Bogusławski
*Zły duch* P. Kośmiński
*Zmykajmy* H. Bocage, M. Hennequin
*Znakomici* F. Szober
*Zofia, księżniczka słucka* Wł. Syrokomla
*Zofia Morsztynówna* St. Pilat
*Zosia Przybylanka* F. Skarbek
*Zrzędność i przekora* A. Fredro
*Zuch dziewczyna* L. Mikorska
*Zwyciężony* Wł. Rabski
*Zyzio* Z. Mellerowa
*Żaki* Wł. L. Anczyc
*Żart królewicza* L. Starzeński
*Żebraczka, czyli Występek i kara* A. M. B. Gaudichot-Masson
*Żelazny list* zob. *List żelazny*
*Żmije* W. Bobrowski
*Żołnierz królowej Madagaskaru* St. Dobrzański
*Żona papy* H. Meilhac, Millaud
*Żony płaczące* P. Siraudin, L. Thiboust
*Żony uczonych* E. Lubowski
*Żorżetta* V. Sardou
*Żółkiewski pod Cecorą* Humnicki
*Żuawi* K. Miarka
*Życie i śmierć Ryszarda III* zob. *Ryszard III*
*Życie paryskie* J. Offenbach
*Żyd* A. Asnyk 36, 412, 449
*Żyd* E. Lubowski
*Żyd, wieczny tułacz* zob. *Tułacz*
*Żydówka* J. F. Halévy
*Żydzi* J. Korzeniowski
*Żydzi pałemscy w XIV wieku* 365
*Żywy umarły* 338

# Spis ilustracji


1. Kazimierz Zalewski, Zbiory Zakładu Grafiki Biblioteki Narodowej, sygn. F 144.932 . . . . . 32
2. Scena z komedii *Górą nasi* K. Zalewskiego. EMTA 1884, nr 58, s. 589; fot. T. Kaźmierski . . . . . 33
3. Benedick, portret Wincentego Rapackiego, 1866, neg. IS PAN 98078T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 44
4. Kostium Heleny Modrzejewskiej do roli Beatrice w komedii *Wiele hałasu o nic* W. Szekspira. Muzeum Teatralne, wystawa stała; fot. J. Dylewski . . . . . 45
5. Dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych w r. 1890, posiedzenie repertuarowe. EMTA 1889, nr 290, s. 187; fot. T. Kaźmierski . . . 48
6. W. Gerson, fronton Teatru Wielkiego. EMTA 1889, nr 320, s. 550; fot. T. Kaźmierski . . . . . 49
7. Ostatnie widowisko w Teatrze Wielkim (przed przebudową widowni). EMTA 1890, nr 349, s. 269; fot. T. Kaźmierski . . . . . 52
8. W. Gerson, westibul Teatru Wielkiego po przebudowie według planów Żochowskiego. EMTA 1889, nr 318, s. 519; fot. T. Kaźmierski . . . 52
9. C. Jankowski, tymczasowy Teatr Rozmaitości w Salach Redutowych. „Tygodnik Ilustrowany" nr 45, s. 304; fot. T. Kaźmierski . . . . 53
10. Podbielski, budowa Teatru Letniego. „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 122, s. 205; fot. T. Kaźmierski . . . . . 55
11. K. Pillati, Teatr Letni w Ogrodzie Saskim. „Kłosy" 1873, nr 292, s. 52; fot. T. Kaźmierski . . . . . 55
12. K. Pillati, Teatr Nowy, 1881. „Kłosy" 1881, t. II, s. 161; fot. T. Kaźmierski . . . . . 56
13. K. Pillati, Sale Redutowe — Bazar dla ubogich, 1867. Reprod. wg P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961, s. 106; fot. T. Kaźmierski . . . . . 57
14. K. Kozarski, przedstawienie *Wesela w Ojcowie* K. Kurpińskiego, Teatr na Wyspie w Łazienkach, 1872. „Kłosy" 1872, t. II, nr 379, s. 216 - 217; fot. T. Kaźmierski . . . . . 58
15. Widok wnętrza Teatru Wielkiego podczas przebudowy. „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 49, s. 376; fot. T. Kaźmierski . . . . . 59
16. Teatrzyk Belle Vue, 1877. Ze zbiorów H. Szletyńskiego; fot. S. Stępniewski . . . . . 62
17. Pamiątka otwarcia Teatru Wielkiego po przebudowie w r. 1891. Muzeum Teatralne, wystawa stała; fot. J. Dylewski . . . . . 66

18. S. Lenc, *Sen autora dramatycznego w przeddzień premiery*. EMTA 1890, nr 329, s. 35; fot. T. Kaźmierski . . . . . 70
19. Mieczysław Frenkiel w roli tytułowej w *Panu Geldhabie* A. Fredry, Teatr Rozmaitości, 1901, neg. IS PAN 95206T; fot. T. Kaźmierski . 73
20. Helena Modrzejewska jako Ofelia w *Hamlecie* W. Szekspira, Teatr Wielki, 24 marca 1871. Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 91447; fot. J. Mieczkowski . . . . . 74
21. Afisz *Naszych najserdeczniejszych* V. Sardou, Teatr Letni, 1882; fot. T. Kaźmierski . . . . . 75
22. Afisz *Wieczoru Trzech Króli* W. Szekspira, Teatr Wielki, 21 stycznia 1885. Helena Modrzejewska w roli Violi. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1625; fot. J. Got . . . . . 78
23. Scena z *Mazepy* J. Słowackiego, akt IV, sc. 6, Teatr Wielki, 1873. Reprod. wg *Słowacki na scenach polskich. Album*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963, ryc. 23; fot. T. Kaźmierski . . . . . 81
24. Helena Modrzejewska w roli tytułowej w *Marii Stuart* F. Schillera, Teatr Wielki, 1868. Depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. 74; fot. J. Mieczkowski, repr. T. Kaźmierski . . . . . 82
25. Helena Modrzejewska w roli tytułowej w *Marii Stuart* J. Słowackiego, 1872. Muzeum Teatralne, sygn. K. 2065; fot. J. Mieczkowski, repr. T. Kaźmierski . . . . . 83
26. Afisz *Otella* W. Szekspira, Teatr Wielki, 29 października 1873. Helena Modrzejewska w roli Desdemony, Bolesław Leszczyński w roli Otella. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1625; fot. J. Got . . . . . 84
27. Michał Chomiński jako Papkin w *Zemście* A. Fredry. „Kłosy" 1868; fot. T. Kaźmierski . . . . . 87
28. Wincenty Rapacki w dziesięciu rolach teatralnych, neg. IS PAN 95828T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 89
29. Helena Modrzejewska jako Kleopatra w *Antoniuszu i Kleopatrze*, W. Szekspira, 1880, neg. IS PAN 2540; fot. T. Kaźmierski . . . . 91
30. Helena Modrzejewska jako lady Macbeth w *Makbecie* W. Szekspira, Court Theatre, ok. 1890, neg. IS PAN 2525T; fot. T. Kaźmierski . . 91
31. K. Pillati, scena z *Małżeństwa Apfel* K. Zalewskiego, Teatr Rozmaitości, 1887. „Kłosy" 1887, t. I, s. 384; fot. T. Kaźmierski . . . . 100
32. C. Jankowski, scena z *Barkaroli* M. Gawalewicza. EMTA 1884, nr 24, s. 249; fot. T. Kaźmierski . . . . . 101
33. Sceny z *Chaty za wsią* Z. Mellerowej i J. K. Galasiewicza. EMTA 1886, nr 125, s. 75; fot. T. Kaźmierski . . . . . 102
34. Sceny z *Dziewczęcia z chaty za wsią* Z. Mellerowej i J. K. Galasiewicza. EMTA 1886, nr 125, s. 75; fot. T. Kaźmierski. . . . . 103
35. Bolesław Ładnowski w roli tytułowej w *Królu Learze* W. Szekspira. Teatr Letni, 1893. Muzeum Teatralne, sygn. K. 6113; fot. T. Kaźmierski 106
36. Bolesław Ładnowski w roli tytułowej w *Hamlecie* W. Szekspira, Teatr Wielki, premiera 29 marca 1878, neg. IS PAN 111366; fot. T. Kaźmierski . . . . . 107
37. Scena z *Safandułów* V. Sardou, Teatr Rozmaitości, 1870 . . . . 112
38. W. Eaton, portret Heleny Modrzejewskiej, 1883, neg. IS PAN 2076T: fot. T. Kaźmierski . . . . . 121
39. Helena Modrzejewska w roli Jolanty w *Córce króla René* H. Hertza. Teatr Letni, 1873. Muzeum Teatralne, sygn. K. 6554; fot. J. Mieczkowski . . . . . 122
40. Kostium Heleny Modrzejewskiej do roli Rozalindy w komedii *Jak wam się podoba* W. Szekspira, używany przez aktorkę w latach 1882 - 1892. Muzeum Teatralne, wystawa stała; fot. J. Dylewski . . . . 123
41. Afisz *Dalili* O. Feuilleta, Teatr Wielki, 12 listopada 1871. Helena Modrzejewska w roli Leonory. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1625; fot. J. Got . . . . . 124
42. Alojzy Żółkowski, EMTA 1889, nr 322, s. 569; fot. T. Kaźmierski . 126

43. F. Kostrzewski, Alojzy Żółkowski w różnych rolach, oryginał w IS PAN; fot. T. Kaźmierski . . . . . 127
44. Jan Królikowski. EMTA 1886, nr 155, s. 377; fot. T. Kaźmierski . . 131
45. Jan Królikowski jako Łatka w *Dożywociu* A. Fredry, Teatr Rozmaitości, 1865, neg. IS PAN; fot. T. Kaźmierski . . . . . 132
46. Afisz teatralny z występów Bogumiła Dawisona w Teatrze Wielkim, 1865, neg. IS PAN 95138T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 133
47. Wincenty Rapacki. EMTA 1884, nr 38, s. 389; fot. T. Kaźmierski . 139
48. Wincenty Rapacki jako Książę Alba w *Egmoncie* J. W. Gothego, Kraków 1867. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1209; fot. T. Kaźmierski . . 140
49. J. Maszyński, scena zbiorowa z II aktu premierowego przedstawienia *Wita Stwosza* W. Rapackiego, Teatr Wielki, 19 kwietnia 1875. „Tygodnik Ilustrowany" 1875, nr 382, s. 261; fot. T. Kaźmierski . . . 142
50. Wiktoryna Bakałowiczowa w roli Tekli w *Okrężnem* J. Korzeniowskiego, po r. 1862. Muzeum Teatralne, sygn. K. 2322; fot. T. Kaźmierski . . . . . 144
51. Romana Popiel, 1879, wg fot. Karolego i Puscha, neg. IS PAN 95498T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 145
52. Maria Wisnowska. EMTA 1890, nr 353, s. 327; fot. T. Kaźmierski . 146
53. Józef Rychter. EMTA 1884, nr 60, s. 609; fot. T. Kaźmierski . . . 151
54. Józef Rychter jako Cześnik w *Zemście* A. Fredry, Teatr Rozmaitości, 1866, neg. IS PAN 95551T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 152
55. F. Kostrzewski, Józef Rychter i Jan Królikowski w sztuce K. Kaszewskiego *Sztuka i handel*, Teatr Rozmaitości, 1865. „Kłosy" 1865, t. I . 153
56. Jan Chęciński jako Rejent w *Zemście* A. Fredry, Teatr Rozmaitości, 1866, neg. IS PAN 95090T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 154
57. Władysław Szymanowski. EMTA 1885, s. 137; fot. T. Kaźmierski . . 157
58. Józef Damse jako Grabarz II w *Hamlecie* W. Szekspira, Teatr Wielki, premiera 24 marca 1871. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1748; fot. T. Kaźmierski . . . . . 160
59. Antonina Hoffmann jako Paź w *Marii Stuart* J. Słowackiego, Kraków, Teatr Polski, 1867, neg. IS PAN 96229T; fot. T. Kaźmierski . . . 161
60. Mieczysław Frenkiel w roli Majora w *Damach i huzarach* A. Fredry, Teatr Rozmaitości, premiera 29 marca 1891. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1185; fot. T. Kaźmierski . . . . . 162
61. Feliks Benda w roli tytułowej w *Mazepie* J. Słowackiego, 1866 - 1868, neg. IS PAN 1202T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 163
62. Adolfina Zimajer. EMTA 1889, nr 309, s. 411; fot. T. Kaźmierski . . 164
63. Pamiątka pięćdziesięciolecia otwarcia Teatru Wielkiego, 1883. Muzeum Teatralne, wystawa stała; fot. W. Rogaliński . . . . . 175
64. Helena Herman w roli tytułowej w *Carmen* G. Bizeta. Reprod. wg S. Żeromski, *Dzienniki*, t. II, Warszawa 1954, s. 80; fot. T. Kaźmierski 177
65. Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska w roli tytułowej w *Jawnucie* S. Moniuszki. EMTA 1884, nr 64, s. 649; fot. T. Kaźmierski . . . . 178
66. Hipolit Meunier. EMTA 1890, nr 342, s. 190; fot. T. Kaźmierski . . 179
67. Michał Hertz. EMTA 1889, nr 229, s. 293; fot. T. Kaźmierski . . . 180
68. Fragment tekstu muzycznego J. Masseneta dla Józefiny Reszke. EMTA 1883/84, nr 20, s. 212; fot. T. Kaźmierski . . . . . 182
69. Józef Chodakowski. EMTA 1890, nr 364, s. 449; fot. T. Kaźmierski . 184
70. Józef Chodakowski w roli Escamilla w *Carmen* G. Bizeta, Teatr Wielki, premiera 5 lipca 1882. Muzeum Teatralne, sygn. K. 5492; fot. T. Kaźmierski . . . . . 187
71. F. Jasiński, malarnia dekoracji Adama Malinowskiego. „Kłosy" 1890, nr 1299, s. 325; fot. T. Kaźmierski . . . . . 188
72. Marcelina Sembrich-Kochańska. EMTA 1889, nr 322, s. 584; fot. T. Kaźmierski . . . . . 190

73. Józefina Reszke w roli tytułowej w *Halce* S. Moniuszki, występ gościn-

ny w Teatrze Wielkim, 29 kwietnia 1883. Muzeum Teatralne, sygn. K. 6942; fot. T. Kaźmierski . . . . . 191
74. Jan i Edward Reszke, New York ok. r. 1900, fot. Dupont. Reprod. wg C. Leiser, *Jean de Reszke and the great days of opera*, London 1933; fot. T. Kaźmierski . . . . . 199
75. J. Ryszkiewicz, szkoła śpiewu przy Towarzystwie Muzycznym. Malarnia dekoracji teatralnych. „Biesiada Literacka" 1885, nr 12, s. 184; fot. T. Kaźmierski . . . . . 200
76. Sala prób baletowych. „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 49, s. 373; fot. T. Kaźmierski . . . . . 204
77. H. Pillati, scena z baletu *Flick i Flock* P. Hertla w układzie choreogr. V. Caloriego, Teatr Wielki, premiera 4 listopada 1868. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1323; fot. T. Kaźmierski . . . . . 205
78. K. Pillati, sceny z baletu *Jotta* M. Strebingera. „Kłosy" 1876, t. II; fot. T. Kaźmierski . . . . . 207
79. J. Konopacki, sceny z baletu *Warszawa przed stu laty i dzisiaj* w układzie J. Mendeza, Teatr Wielki, premiera 29 listopada 1885. Muzeum Teatralne, sygn. K. 1330; fot. T. Kaźmierski . . . . . 209
80. Helena Cholewicka, ok. 1860 - 1865, neg. IS PAN 111364; fot. T. Kaźmierski . . . . . 210
81. Sceny z *Zabobonu* K. Kurpińskiego. EMTA 1890, nr 374, s. 575; fot. T. Kaźmierski . . . . . 214
82. Sceny z operetki *Biedny Jonatan* K. Millöckera. EMTA 1890, nr 349, s. 275; fot. T. Kaźmierski . . . . . 218
83. Dekoratornia. „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 49, s. 375; fot. T. Kaźmierski . . . . . 222
84. Scena z II aktu *Snu nocy letniej* W. Szekspira. EMTA 1884, nr 57, s. 581; fot. T. Kaźmierski . . . . . 224
85. F. Jasiński, malarnia dekoracji Józefa Guranowskiego. „Kłosy" 1890, nr 1299, s. 325; fot. T. Kaźmierski . . . . . 225
86. H. Pillati, wyjście z Teatru Wielkiego w mglisty zimowy wieczór. „Kłosy" 1873, t. I, s. 41; fot. T. Kaźmierski . . . . . 227
87. W. Gerson, biblioteka teatrów warszawskich. EMTA 1889, nr 321, s. 563; fot. T. Kaźmierski . . . . . 232
88. Album artystów teatrów warszawskich ofiarowany J. I. Kraszewskiemu z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy pisarskiej, neg. IS PAN 94985T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 233
89. Album artystów teatrów warszawskich ofiarowany J. I. Kraszewskiemu z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy pisarskiej, neg. IS PAN 94886T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 234
90. H. Pillati, teatrzyk ogródkowy Tivoli. „Kłosy" 1871, nr 319, s. 85; fot. T. Kaźmierski . . . . . 246
91. W. Sandecki, teatrzyki ogródkowe: Wodewil, Belle Vue, Alhambra, Eldorado. „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 346, s. 104; fot. T. Kaźmierski . . . . . 248
92. H. Pillati, teatrzyk ogródkowy Eldorado, 1871, neg. IS PAN 96017T; fot. T. Kaźmierski . . . . . 249
93. A. Kowalski, teatrzyk ogródkowy Belle Vue. „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 87, s. 125; fot. T. Kaźmierski . . . . . 250
94. Fragment protokołu Warsz. Kom. Cenzury z r. 1890. Roczne Protokoły Posiedzeń...; fot. S. Stępniewski . . . . . 284
95. Fragment protokołu Warsz. Kom. Cenzury z r. 1896. Roczne Protokoły Posiedzeń...; fot. S. Stępniewski . . . . . 289
96. Fragment protokołu Warsz. Kom. Cenzury z r. 1889. Roczne Protokoły Posiedzeń...; fot. S. Stępniewski . . . . . 301
97. Fragment protokołu Warsz. Kom. Cenzury z r. 1886. Roczne Protokoły Posiedzeń...; fot. S. Stępniewski . . . . . 306

98. Fryderyk Sellin. „Świat" 1901, nr 39; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 315
99. Konstanty Sulikowski. „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 115; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 321
100. Konstanty Łobojko. „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 115; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 327
101. Aleksander Carmantrand. „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 115; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 328
102. Henryk Modzelewski. „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 115; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 332
103. Afisz z przedstawienia teatru amatorskiego w Łodzi. Afisze teatralne różnych miast polskich, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224660 IV; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 333
104. Józef Teksel. „Świat" 1901, nr 39; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 334
105. Afisz z występów trupy pod dyrekcją Henryka Modzelewskiego. Afisze teatralne..., Bibl. Jagiell., sygn. 224660 IV; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 335
106. Afisz z przedstawienia m.in. *Ciężkiej próby*. Afisze teatralne..., Bibl. Jagiell., sygn. 224660 IV; fot. Pracownia Fotograficzna Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego . . . . . 336
107. Anastazy Trapszo. „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 115; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 337
108. Afisz z występów trupy pod dyrekcją Anastazego Trapszy. Afisze teatralne..., Bibl. Jagiell., sygn. 224660 IV; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 338
109. Afisz z występów trupy pod dyrekcją Anastazego Trapszy. Afisze teatralne..., Bibl. Jagiell., sygn. 224660 IV; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 339
110. Afisz z przedstawień Deutsches Theater in Lodz granych w teatrze Paradyz. Afisze teatralne..., Bibl. Jagiell., sygn. 224660 IV; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 345
111. Łucjan Kościelecki. „Świat" 1901, nr 39; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 353
112. Stefania Wierzbicka-Puchniewska. „Tygodnik Ilustrowany" 1917, nr 35; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . . . . . 354
113. Afisz z przedstawienia trupy pod dyrekcją Juliana Grabińskiego. Zbiór afiszów teatralnych z lat 1852 - 1895. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Lublinie, sygn. 206; fot. Prac. Fotogr. Bibl. Uniw. Łódzkiego . 355
114. A. Lerue, Rynek w Lublinie (1857), litografia. Muzeum w Lublinie; fot. J. Kozioł . . . . . 373
115. L. Urmowski, Krakowskie Przedmieście w Lublinie (1814). Muzeum w Lublinie; fot. J. Kozioł . . . . . 374
116. Teatr zimowy przy ul. Jezuickiej (stan z okresu międzywojennego). Reprod. wg S. Dąbrowski, *Teatr w Lublinie i teatry w lubelskiem 1860 - 1880*, Lublin 1929, s. 295; fot. J. Kozioł . . . . . 375
117. Teatr lubelski (wg projektu K. Kozłowskiego) w dniu inauguracji, 6 lutego 1886. „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 163; fot. J. Kozioł . . 376
118. Projekt teatru w Lublinie opracowany przez K. Kozłowskiego (elewacja frontowa — wersja pierwsza, częściowo zrealizowana). „Kłosy" 1883, nr 931, s. 273; fot. J. Kozioł . . . . . 377
119. Projekt konkursowy na gmach teatru lubelskiego, opracowany przez A. Jabłońskiego, M. Osuchowskiego i S. Szyllera, II nagroda. „Kłosy" 1883, nr 931; fot. J. Kozioł . . . . . 378
120. K. Pillati, wnętrze teatru lubelskiego, zbudowanego w r. 1886. „Kłosy" 1886, nr 1077, s. 101; fot. J. Kozioł . . . . . 379
121. K. Pillati, wejście do lóż pierwszego piętra w teatrze lubelskim (inauguracja z r. 1886). „Kłosy" 1886, nr 1077, s. 97; fot. J. Kozioł . . . 381

122. Afisz teatralny (dwustronny — w języku polskim i rosyjskim) z r. 1886, zapowiadający przedstawienie inaugurujące otwarcie nowego budynku teatralnego. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Lublinie, sygn. 138/III; fot. J. Kozioł . . . . . 385
123. K. Pillati, mazur z *Halki* — przedstawienie inauguracyjne 1867 roku. „Kłosy" 1886, nr 1077, s. 106; fot. J. Kozioł . . . . . 398
124. *Halka* S. Moniuszki; przedstawienie inaugurujące otwarcie teatru zimowego przy ul. Namiestnikowskiej w dniu 6 lutego 1886. „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 163; fot. J. Kozioł . . . . . 399
125. K. Pillati, dyrektor Józef Puchniewski wygłasza przemówienie inauguracyjne (1886). „Kłosy" 1886, nr 1077, s. 103; fot. J. Kozioł . . . 401
126. Józef Teksel . . . . . 404
127. Helena Modrzejewska. Muzeum Historyczne m. Krakowa. Oddział Teatralny; fot. Z. Kos . . . . . 428
128. Antonina Hoffmann. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 429
129. Feliks Benda. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . 431
130. Stanisław Koźmian. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 433
131. Józef Rychter. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . 440
132. Bolesław Ładnowski w roli Kirkora w *Balladynie* J. Słowackiego. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 443
133. Helena Modrzejewska i Antonina Hoffmann w *Halszce z Ostroga* J. Szujskiego. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . 447
134. Helena Modrzejewska w roli Ofelii w *Hamlecie* W. Szekspira. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 452
135. Antonina Hoffmann w roli tytułowej w *Balladynie* J. Słowackiego. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 468
136. Roman Żelazowski. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 476
137. Artyści teatru krakowskiego w r. 1891. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 477
138. Bolesław Ładnowski w *Lekarzu swojego honoru* P. Calderona. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 478
139. Plan widowni teatru krakowskiego z r. 1882. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 490
140. Teatr krakowski po przebudowie w r. 1882. Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 492
141. Afisz z ostatniego przedstawienia w starym gmachu (31 sierpnia 1893). Muzeum Hist. m. Krakowa. Oddz. Teatr.; fot. Z. Kos . . . . . 495
142. Teofila Nowakowska w roli Kleopatry. Zbiory Bibl. Narod. w Warszawie. Dział Ikonografii, neg. F. 700-II-1; fot. Zakł. Repr. BN . . 546
143. Józef Rychter jako Iwan Groźny. Bibl. Zakł. Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu, neg. B/I.f.187; fot. E. Trzemeski . . . . . 548
144. Bolesław Ładnowski jako Derwid w *Lilli Wenedzie* J. Słowackiego. Zbiory Bibl. Narod. w Warszawie. Dział Ikonografii, neg. I.F.4287-III-1; fot. Zakł. Repr. BN . . . . . 550
145. Roman Żelazowski jako Bar-Kochba. Bibl. Zakł. Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu, neg. C/I I.F.360; fot. M. Bergtraum, Lwów . . 551
146. Joanna German-Chrzanowska w nieznanej roli. Bibl. Zakł. Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu, neg. C/I I.f.348; fot. E. Podolski, Lwów 556
147. Henryka Ładnowska w nieznanej roli. Bibl. Zakł. Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu, neg. C/I I.f.42; fot. J. Eder . . . . . 559
148. A. Zajkowski, scena duchów z opery *Duch wojewody* L. Grossmana, drzeworyt. Zbiory Bibl. Narod. w Warszawie. Dział Ikonografii, neg. T. II, 59. G 8239; fot. Zakł. Repr. BN . . . . . 567
149. T. Mikulski, scena z opery *Konrad Wallenrod* W. Żeleńskiego (akt IV,

sc. 3), Lwów, 5 marca 1885. EMTA 1885, nr 78, s. 175; fot. T. Kaźmierski . . . . . 571
150. J. Haller, Teatr im. Skarbka, akwarela, Lwów 1841. Bibl. Zakł. Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu, neg. I. g. 4471 . . . . . 579
151. Afisz zapowiadający występ aktorów krakowskich w Poznaniu latem 1866 r. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . 600
152. Afisz prapremiery utworu Fredry i pierwszej inscenizacji *Dziadów* A. Mickiewicza w Teatrze Polskim w Poznaniu, 21 lipca 1870. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 604
153. Stanisław Dobrzański, dyrektor teatru poznańskiego w sezonie 1871/72. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 605
154. Aleksander Podwyszyński, aktor poznański od r. 1871, dyrektor Teatru Polskiego w sezonie 1882/83. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 607
155. Teofila Nowakowska. Recytowała wiersz W. Bełzy na otwarcie stałej sceny. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . 608
156. Aniela Aszpergerowa, aktorka pierwszego sezonu stałej sceny poznańskiej. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . 609
157. Afisz przedstawienia w drugim sezonie działalności Teatru Polskiego w Poznaniu. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . 613
158. Kazimierz Królikowski, aktor i reżyser teatru poznańskiego w latach 1871 - 1896. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . 616
159. Władysław Terenkoczy, jeden z dyrektorów teatru poznańskiego w latach 1875 - 1877. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . 617
160. Afisz poznańskiej prapremiery dramatu J. Słowackiego, 10 stycznia 1872. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . 618
161. Hotel Bazar w Poznaniu (przy ul. Nowej, dziś Paderewskiego) z salą dla przedstawień teatralnych. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 622
162. Teatr Polski w Poznaniu, zbudowany w latach 1873 - 1875 (fot. ok. r. 1880). Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . 625
163. Widownia Teatru Polskiego w Poznaniu. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 626
164. Rozkład miejsc na widowni Teatru Polskiego w Poznaniu. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 627
165. Dawna malarnia Teatru Polskiego w Poznaniu (przy pl. Królewskim, dziś Młodej Gwardii, narożnik ul. Młyńskiej i 23 Lutego). Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 628
166. Ludwik Siedlecki, aktor poznański w latach 1875 - 1877 i 1885 - 1891. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 636
167. Anna Kałużyńska, aktorka poznańska w latach 1879 - 1882. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 637
168. Leontyna Parżnicka, aktorka poznańska w sezonie 1876/77. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 638
169. Lucjan Rzecznik, aktor poznański w latach 1873 - 1874 i 1878 - 1882. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 641
170. Maria Pankiewiczówna, aktorka poznańska w latach 1883 - 1889. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 646
171. Gabriela Morska (Popławska), aktorka poznańska w latach 1887 - 1889. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 648
172. Afisz zapowiadający coroczny obchód Mickiewiczowski w poznańskim Teatrze Polskim. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . 649
173. Afisz *Mazepy* J. Słowackiego z występem Heleny Modrzejewskiej. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 651
174. Afisz *Zbójców* F. Schillera z występem Romana Żelazowskiego. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 652
175. Maria Przybyłko-Potocka. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 654

176. Afisz *Otella* W. Szekspira z występem Bolesława Leszczyńskiego. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 655
177. Afisz *Żołnierza królowej Madagaskaru* i *Tyrolskich piosenek* z występem Adolfiny Zimajer. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 657
178. Afisz *Hamleta* W. Szekspira z występem Józefa Kotarbińskiego. Ze zbiorów M. Witkowskiego; fot. M. Witkowski . . . . . 658
179. Afisz zapowiadający wystawienie *Karpackich górali* J. Korzeniowskiego przez teatr amatorski w Chełmnie. „Przyjaciel Ludu" 1870, nr 6, s. 4; fot. T. Chruściński . . . . . 669
180. Afisz *Zemsty* A. Fredry i *Wesela na Prądniku* A. Ładnowskiego w Teatrze Polskim w Gdańsku. Archiwum Państwowe w Toruniu — Akta Towarzystwa Naukowego w Toruniu 1884 - 1937, sygn. 12; fot. T. Chruściński . . . . . 674
181. Zaproszenie Towarzystwa Ogniwo na przedstawienia do Teatru Polskiego w Gdańsku; fot. T. Chruściński . . . . . 676
182. Afisz zapowiadający przedstawienia Towarzystwa Ogniwo w Gdańsku; fot. T. Chruściński . . . . . 677

# Spis treści

Od Redakcji . . . . 5
Wstęp (*Jacek Lipiński*) . . 7

Część pierwsza. W Królestwie Polskim

Teatry warszawskie w latach 1865 - 1890 (*Tadeusz Sivert*) . . 21
Życie kulturalne w Warszawie . . . . . 21
Polska twórczość dramatyczna w okresie pozytywizmu . . . 26
Warszawskie Teatry Rządowe . . . . . 39
1. Sytuacja teatru po powstaniu styczniowym. Ustrój teatrów. Prezesi, dyrektorzy . . . . . 39
2. Budynki teatralne. Oświetlenie. Organizacja i sprawy administracyjne. Propozycje reform. Szkolnictwo teatralne . . 50
3. Repertuar i obsada . . . . . 68
4. Aktorzy i reżyserzy . . . . . 120
5. Wizyty obcych zespołów i aktorów. Teatr z Meiningen . . 166
6. Opera polska. Występy gościnne zespołów obcych . . . 174
7. Balet . . . . . 203
8. Operetka . . . . . 215
9. Scenografia. Kostiumy . . . . . 221
10. Publiczność. Zadania krytyki teatralnej. Rola społeczna i narodowa teatru . . . . . 226

Sceny ogródkowe. Zespoły amatorskie. Wędrowne teatry prowincjonalne w świetle prasy warszawskiej . . . . . 245
Warszawska cenzura teatralna 1863 - 1890 (*Henryka Secomska*) . . 281

Teatr łódzki w latach 1863 - 1888 (*Anna Kuligowska*) . 311
1. Wstęp . . . . . 311
2. Początki . . . . . 313

3. Sulikowski, Trapszo i inni . . . . . 317
4. W nowym gmachu . . . . . 341
5. Ku scenie stałej . . . . . 357

Życie teatralne w Lublinie 1863 - 1900 (*Stefan Kruk*) . . . . 371

1. Wstęp . . . . . 371
2. Sytuacja ekonomiczna, ludnościowa i kulturalna miasta . 372
3. Budynki teatralne . . . . . 373
4. Popowstaniowa działalność Pawła Ratajewicza w Lublinie . 380
5. Towarzystwo Anastazego Trapszy . . . . . 386
6. Lubelskie występy towarzystwa Juliana Grabińskiego . . 395
7. Występy towarzystw Józefa Teksla i Józefa Puchniewskiego 400
8. Pierwszy okres działalności towarzystwa Felicjana Felińskiego w Lublinie . . . . . 407
9. O teatr stały . . . . . 412

## Część druga. W Galicji

Teatr krakowski w latach 1865 - 1893 (*Zbigniew Jabłoński*) . 421

1. Wprowadzenie . . . . . 421
2. Początki odnowy. Adam Skorupka i jego teatr . . . . 427
3. Stanisław Koźmian. Rodzinne tradycje. Młodość. Działalność polityczna . . . . . 432
4. Poglądy Koźmiana na narodową funkcję teatru . . . . 436
5. Założenia programowe teatru Koźmiana . . . . . 438
6. Repertuar polski . . . . . 442
7. Repertuar obcy . . . . . 450
8. Opera i operetka . . . . . 459
9. Reżyseria i współpraca z aktorami . . . . . 464
10. Aktorzy i aktorki . . . . . 466
11. Dekoracje. Kostiumy. Rekwizyty . . . . . 479
12. Występy poza Krakowem . . . . . 482
13. Występy opery lwowskiej i obcych zespołów . . . . 485
14. Finanse. Publiczność. Krytyka. Ustąpienie Koźmiana . . 487
15. Przedsiębiorstwo Jakuba Apolinarego Gliksona . . . 494
16. Zakończenie . . . . . 504

Teatr Skarbkowski we Lwowie w latach 1864 - 1890 (*Ewa Warzenica-Zalewska*) . . . . . 509

1. Wstęp . . . . . 509
2. Rola teatru w życiu politycznym i kulturalnym Lwowa. Postulaty i oczekiwania . . . . . 510
3. Scena dramatyczna i jej repertuar . . . . . 521
4. Aktorzy sceny dramatycznej . . . . . 545
5. Opera i operetka . . . . . 562
6. Budynki teatralne. Organizacja. Scenografia i reżyseria . . 578

## Część trzecia. Pod zaborem pruskim


Teatr w Poznaniu 1863 - 1896 (*Michał Witkowski*) . 595

1. Krakowska „lekcja teatru" . . . . . 595
2. Początki stałej sceny . . . . . 603
3. We własnym budynku . . . . . 621
4. Dyrekcja Karola Doroszyńskiego . . . . . 630
5. Dyrekcja Łucjana Kościeleckiego i Aleksandra Podwyszyńskiego . . . . . 638
6. Dyrekcja Franciszka Dobrowolskiego . . . . . 642

Z dziejów teatru polskiego na Pomorzu Gdańskim 1864 - 1890 (*Kazimierz Chruściński*) . . . . . 661

1. Pruska polityka utrudnień . . . . . 661
2. Wyobrażenia o teatrze . . . . . 663
3. Występy gościnne zawodowych zespołów objazdowych . . 665
4. Rola towarzystw polskich w rozwoju teatru amatorskiego . 667
5. Regionalna twórczość sceniczna . . . . . 671
6. Repertuar ogólnopolski zespołów amatorskich na Pomorzu . 673
7. Reżyserzy, aktorzy i publiczność . . . . . 678
8. Próba oceny . . . . . 680

Dzieje teatru polskiego na Śląsku w latach 1852 - 1890 (*Czesława Mykita-Glensk*) . . . . . 685

Ważniejsze pozycje bibliograficzne . . . . . 700
Tablice synchroniczne (*opracowała Ewa Heise*) . . . . . 705
Résumé (*przełożył Hubert Krzyżanowski*) . . . . . 752
Indeks nazwisk i tytułów sztuk (*opracowała Ewa Heise*) . . 783
Alfabetyczny wykaz tytułów sztuk (*opracowała Ewa Heise*) . 828
Spis ilustracji . . . . . 846

31 VIII 82

BN
BIBLIOTEKA NARODOWA
1264543

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001015126045

W cyklu
DZIEJE TEATRU POLSKIEGO
nakładem PWN

u k a z a ł y s i ę

JULIAN LEWAŃSKI
*Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*
Warszawa 1981

KARYNA WIERZBICKA-MICHALSKA
*Teatr w Polsce w XVIII wieku*
Warszawa 1977

w p r z y g o t o w a n i u

*Teatr polskiego baroku*
Praca zbiorowa pod redakcją
WANDY ROSZKOWSKIEJ

*Teatr czasów saskich*
Praca zbiorowa pod redakcją
JULIANA LEWAŃSKIEGO

*Teatr polski od końca XVIII wieku do roku 1862*
Praca zbiorowa pod redakcją
ZBIGNIEWA JABŁOŃSKIEGO

*Teatr polski od końca XIX wieku do roku 1918*
Praca zbiorowa pod redakcją
TADEUSZA SIVERTA
I ROMANA TABORSKIEGO

STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI
*Teatr polski w latach 1918 - 1965*

ISBN 83-01-01365-6