

II 2.203, 464

MARIA OLGA BIEŃKA



WARSZAWSKIE TEATRY RZĄDOWE
DRAMAT I KOMEDIA
1890 – 1915

INSTYTUT SZTUKI PAN

WARSZAWSKIE TEATRY RZĄDOWE
DRAMAT I KOMEDIA
1890 – 1915

MARIA OLGA BIENKA

WARSZAWSKIE TEATRY RZĄDOWE
DRAMAT I KOMEDIA
1890 – 1915

INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK
WARSZAWA 2003

Projekt okładki:

MAŁGORZATA SKOLIMOWSKA-KRÓL

Wybór ilustracji:

MARIA OLGA BIEŃKA

BIBLIOTEKA NARODOWA
WARSZAWA



30001000507436

Redakcja, indeks, korekta:

JOLANTA CZUBEK-OLEJNICZAK



II 2.203.467



ISBN 83-89101-12-2

© Copyright by Maria Olga Bieńka, Warszawa 2003

© Copyright by Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003

Skład, druk, oprawa Agencja Wydawniczo-Poligraficzna ARGRAF

Warszawa, ul. Jagiellońska 76, tel. 811-51-11

2003 eu 47451

ERRATA

Maria Olga Bieńka, „Warszawskie Teatry Rządowe. Dramat i Komedia 1890 – 1915”

Strona	Podpis Łam	Wiersz	Jest	Powinno być
322	pod ilustracją	2 od dołu	Bolesław Ładnowski	Henryka Ładnowska
322	pod ilustracją	3 od dołu		po Szymanowskim dodać: Bolesław Leszczyński
322	pod ilustracją	2 od dołu		po Marcello dodać: Waleria Niewiarowska
424		23 od góry	Warszawa [1979]	Warszawa [1997]
425	lewy	4 od dołu	Augier mile	Augier Émile
425	lewy	11 od dołu	Ucieczka 257	(usunąć)
425	prawy	6 od góry	Blisztz Jan	Bálásitz Jan
425	prawy	16 od dołu	Barrire Théodore	Barrière Théodore
425	prawy	8 od dołu	Bayard Jean Franois	Bayard Jean François
425	prawy	4 od dołu	Becq de Fouquies	Becq de Fouquières
426	prawy	10 od góry	Brieux Eugne	Brieux Eugène
426	prawy	2 od dołu	Cormon Eugne	Cormon Eugène
427	lewy	5 od góry	Curel Franois	Curel François
427	prawy	20 od góry	Fabre mile	Fabre Émile
428	lewy	10 od dołu	Godinet	Gondinet
428	prawy	13 od góry	Grantz Kazimierz	Grantzow Kazimierz
431	lewy	2 od góry	Zalewski Kaziemierz	Zalewski Kazimierz
431	lewy	13 od góry	Lematre Jules	Lemaître Jules
431	lewy	15 od góry	Lengyel Menyhart	Lengyel Menyhèrt
431	lewy	6 od dołu	(współaut. T. Barrire)	(współaut. T. Barrière)
431	prawy	29 od dołu	Madch Imre	Madách Imre
432	lewy	10 od dołu	Molire	Molière
432	prawy	1 od góry	Moreau Eugne <i>Madame Sans-Gne</i>	Moreau Eugène <i>Madame Sans-Gène</i>
433	lewy	17 od góry	Pailleron douard	Pailleron Edouard
433	lewy	22 od dołu	Perrin mile	Perrin Émile
434	lewy	27 od dołu	ebick Józef	Řebíček Józef
434	lewy	24 od dołu	Riccoboni Franois	Riccoboni François
434	prawy	18 od góry	<i>Madame Sans-Gne</i>	<i>Madame Sans-Gène</i>
434	prawy	15 od dołu	Scribe Eugne	Scribe Eugène
436	lewy	20 od dołu	Tatrkiewicz Jan	Tatarkiewicz Jan
436	prawy	20 od góry	Valabrgue Albin	Valabrègue Albin
436	prawy	25 od dołu	Vrchlick Jaroslav	Vrchlický Jaroslav
437	prawy	21 od dołu	Zola mile	Zola Émile

Projekt okładki:

MAŁGORZATA SKOLIMOWSKA-KRÓL

Wybór ilu

MARIA O

Redakcja,

JOLANTA

ISBN 8

© Copy

© Copy

Instytu

Skład, i

Warsza

2003 cu 47451



WPROWADZENIE

Równie 170 lat temu – 24 II 1833 – otwarto w Warszawie Teatr Wielki. Na przekór intencjom Rosjan, pogromców powstania listopadowego, przejął on tradycje twórcy sceny narodowej Wojciecha Bogusławskiego, stając się aż po rok 1915 – czyli do wycofania się okupantów ze stolicy – samym centrum polskości. Uroczystym przedstawieniem *Strasznego dworu* z dnia 23 II 2003 pieczętując dziesiątki tysięcy odegranych tu widowisk muzycznych, warto pamiętać, że do historycznej chwili ewakuacji rządowej Dyrekcji teatrów do Moskwy z faworytami władz carskich – Operą i Baletem – rywalizował na dużej scenie spychany do kameralnych Rozmaitości w bocznym skrzydle teatru zespół Dramatu i Komедии. Święto Opery Narodowej to zarazem święto polskiej sztuki dramatycznej, której w nie mniejszym stopniu zawdzięczał Teatr Wielki wypełnienie swego niezwykle powołania. Dzieje nieistniejących już dziś Rozmaitości – pierwszej niegdyś sceny polskiej, której siedzibę po odzyskaniu niepodległości słusznie zajął Teatr Narodowy – nie dają się oddzielić od historii Teatru Wielkiego; połączyła je wszak jedność miejsca, nie tylko pracy, ale i zamieszkania licznych pokoleń, wspólnota przeżywanych zdarzeń: powstania styczniowego, rewolucji 1905 roku, I wojny światowej, a także jeden system zarządzania i finansowania. Z całą mocą akcentował to zjawisko autor cennej monografii scen stołecznych Mieczysław Rulikowski, a potwierdził je po latach w swej jubileuszowej księdze nie mniej zasłużony ich dziejopis, Józef Szczublewski, wynajdując dla teatrów Wielkiego i Rozmaitości wraz z sąsiadującym placem i późniejszymi przyległościami – teatrami: Letnim, Małym i Nowości – wspólną nazwę: warszawskie teatrowisko i umieszczając je wszystkie równocześnie w polu swego zainteresowania.¹

Praca niniejsza, której przedmiotem są losy warszawskich scen rządowych, ze szczególnym uwzględnieniem Dramatu i Komедии, w ostatnim ćwierćwieczu

¹ M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osieńskiego (1825-1915)*, Lwów [1938], s.7-9; J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*, W. 1993, s.7.

panowania Rosji w Królestwie Polskim (1890-1915), stawia sobie podwójne zadanie, realizując je w dwóch odrębnych częściach – ogólnej i szczegółowej. Pierwsza udokumentować pragnie specyfikę ustroju tych teatrów, wyjaśnić ich strukturę prawno-finansową, po czym śledzić walkę artystów i władz miejskich o wykorzystanie historycznej szansy „umiastowienia” ich, w intencji późniejszego przekształcenia w niezawisły organ kultury narodowej; bada ponadto wyposażenie techniczne scen warszawskich na przełomie wieków i wprowadzane do nich innowacje, poczynwszy od ewenementu jakim było elektryczne oświetlenie.

Za punkt wyjścia służą tu dokumenty z czasów Księstwa Warszawskiego, zatwierdzone następnie przez namiestnika Królestwa, gen. Józefa Zajączka. Wobec faktu nie opublikowania przez rosyjskie władze ustaw prawnych określających jasno status tych teatrów, autorka zmuszona była zadowolić się rozpatrzeniem ustaw opracowanych pod kierunkiem Bogusławskiego i w całym interesującym ją okresie przystosowywanych przez Dyрекcję rządową do okoliczności za pomocą niejednokrotnie sprzecznych z literą prawa lub ze sobą wzajem rozporządzeń i przepisów. Dotarcie do nich – mimo rozmaitych kataklizmów – i właściwe ich odczytanie, prowadzące do jednoznacznego wniosku w spornej kwestii praw własności gruntów i gmachów teatralnych, a także zapoznanie się z danymi na temat sytuacji finansowej scen rządowych, ułatwiły szczęśliwie zachowane wśród pożogi powstania 1944 roku zbiory: znanej warszawskiej rodziny Korotyńskich, bibliofila i teatrologa Mieczysława Rulikowskiego czy archiwum szarej eminencji teatralnego koncernu, Macieja Krywoszejew.² Władysław Korotyński oraz dwaj pozostali panowie wypowiedzieli się również publicznie w interesujących ich kwestiach, uczestnicząc w polemikach prasowych na temat prawa własności budynków teatralnych, propagując wiedzę o dawnych gmachach i salach teatralnych w mieście oraz ich administracji, opracowując rozmaite memoriały na użytek przyszłych władz.³

Materiał niezbędny dla orientacji w specyfice teatralnych rządów w zaborze rosyjskim przedstawiają wydane przez Marię Prussak akta archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie⁴. Wielce pomocnym dokumentem dla zarysowania szerszego tła historycznego i społeczno-obyczajowego epoki są *Kroniki* Bolesława Prusa; jako autorytet naukowy służy w tej materii znawca dziejów Polski i Warszawy czasów niewoli, Stefan Kieniewicz.⁵

² Pierwsze znajdują się w APW, drugie – w Zb. Spec. IS PAN, trzecie – w MTW.

³ M. Krywoszejew, *Ustrój teatrów w Polsce i ich samostarczalność (1765-1934)*, W. 1935. Wcześniej (1917) obszerny projekt *Organizacji teatrów m. stoł. Warszawy*, z uwzględnieniem historycznych praw własności gmachów i zasad gospodarki teatralnej scen rządowych, przygotowała na polecenie Zarządu Miasta komisja reorganizacyjna w składzie: A. Gintowt, S. Krzywoszewski, J. Lorentowicz.

⁴ *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*. Wybór, przekł. i oprac. M. Prussak, W. 1994.

⁵ W wojennym epilogu dziejów WTR zrozumienie szerszego kontekstu zdarzeń ułatwiają dwie publikacje K. Dunin-Wąsowicza: *Warszawa w pamiętnikach pierwszej wojny światowej*, W. 1971 (z nowatorską swego czasu kroniką) oraz *Warszawa 1914-1918*, W. 1989.

Równorzędne z archiwaliami (wciąż do końca nie wykorzystane) źródło wiedzy stanowiła prasa, z nieodstępnym towarzyszem wielkich i małych wypadków z życia miasta – „Kurierem Warszawskim”, którego relacje, zwłaszcza w pewnych partiach książki (jak dzieje architektury teatralnej, dyskusje nad reformą czy walka o umiastowienie scen rządowych), przekształciły się wręcz w podstawowy jej budulec. Uwiarygodnieniu, a zarazem wzbogaceniu „kurierekowych” informacji służą głosy trzydziestu innych periodyków, z niewspółmiernym może nawet chwilami do wagi wydarzeń zainteresowaniem sekundujących życiu teatralnemu okupowanego miasta.

Szeroką dłońią czerpie ponadto autorka z pionierskich monografii zagadnień budownictwa teatralnego dawnej Polski oraz teatrów jej stolicy, pióra Barbary Król-Kaczorowskiej, czy samego Teatru Wielkiego (tu zasłużył się polski znawca Corazziego, Piotr Biegański); z erudycyjnie – na tle europejskim – zaprezentowanych przez Piotra Mitznera dziejów oświetlenia scen warszawskich.⁶ Szczegółowe sprawozdania prasowe w połączeniu z przywoływanymi w sukurs wspomnieniami i zapiskami z przełomu wieków pomagają przybliżyć i skonkretyzować obraz zawarty w tych obejmujących szerszy horyzont czasowy opracowaniach, w przypadku zaś Teatru Rozmaitości służą za ogniwa historii dotąd gruntownie nie spenetrowanej. Czytelnikowi może wydać się nużące bogactwo przytaczanych detali, a zwłaszcza liczb, które wszelako z autorskiego punktu widzenia są niezbędne. Zbyteczne byłoby podkreślać wagę wspomnianych dokumentów, trudny do nich dostęp, co czyni rzetelne wyłożenie ich treści pilnym interesem kultury narodowej; liczby zaś mają na kulturę wpływ nie mniejszy niż względy natury politycznej czy technicznej.

Część druga pracy koncentruje się na problematyce artystycznej związanej z działalnością zespołu Dramatu i Komedii – kształtowaniu się pojęć nowoczesnej reżyserii oraz *mise en scène* i związanego z nim zakresu obowiązków kierownika sceny dramatycznej; próbie analizy jej repertuaru oraz potencjału aktorskiego, określenia właściwego scenom rządowym stylu gry. I tu również okazało się niezbędne odwołanie do Bogusławskiego – autora idei „rozsPECIALIZOWANIA” warszawskiego teatru, a zarazem pedagoga, który „grających na czas późny stworzył.” Dla odtworzenia ciągłości tradycji sceny narodowej (obok jego pism, z komentarzami edytorów, po społu z poświęconymi artyście oraz teatrowi jego czasów monografiami Zbigniewa Raszewskiego⁷) przydatne są prace Karola Estreichera i Henryka Eilego⁸, mniej lub bardziej stronnicze próby opisu dziejów sztuki aktorskiej

⁶ B. Król-Kaczorowska, *Łazienkowski Teatr w Pomarańczarni*, W. 1961, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, W. 1971, *Teatry Warszawy*, W. 1986; P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, W. 1961, *Teatr Wielki*, W. 1974; P. Mitzner, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, W. 1987.

⁷ Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I i II, W. 1972; *Teatr na placu Krasińskich*, W. 1995.

⁸ K. Estreicher, *Historia sceny warszawskiej do roku 1850*, Lwów 1937; H. Eile, *Teatr warszawski w dobie powstań*, W. 1937.

(ze szczególnym uwzględnieniem bieżącej sytuacji) przez artystów i krytyków „epoki gwiazd”⁹, wreszcie – „dokumentarna, popularyzatorska w założeniu opowieść” z lat 1868-1880, autorstwa Szczublewskiego¹⁰, będąca w istocie pierwszym naukowym opracowaniem najciekawszego okresu historii Dramatu i Komedii. Poprzedziły ją przyczynki źródłowe, studia i zeszyty monograficzne publikowane przez redakcję „Pamiętnika Teatralnego”¹¹, pionierskie almanachy pióra jej autora, Jerzego Gota i Eugeniusza Szwankowskiego¹², druki bibliofilskie¹³.

W badaniu sztuki teatralnej młodopolskiej Warszawy (wobec spalenia się w powstaniu, wraz ze zbiorami biblioteki WTR, wszystkich prawie egzemplarzy reżyserskich) podstawowe źródło stanowiła znów prasa, która, w połączeniu z błyskawiczną (z konieczności) kwerendą ocalałych w Petersburgu afiszów „Varšavskich Imperatorskich Tieatrov” ostatniej dekady XIX wieku, pozwoliła autorce przed dziesięcioma laty zlikwidować białe plamy w obrazie ówczesnego repertuaru.¹⁴ Umożliwiło to z kolei podjęcie pierwszej całościowej próby określania jego proporcji gatunkowych i pokoleniowych (również za pomocą liczb), niezależnej od analiz częściowych repertuaru, przeprowadzanych przez Szwankowskiego oraz Tadeusza Siverta, Piotra Domańskiego i Romana Taborskiego¹⁵. Pożyteczne okazały się tutaj poświęcone dramatowi i dramatopisarzom monografie oraz części większych syntez historyczno-literackich, figurujących w zestawie bibliograficznym *Młodej Polski* Artura Hutnikiewicza¹⁶. Przy ocenie repertuaru scen rządowych za punkt odniesienia służył bilans repertuaru czołowej sceny epoki – teatru krakowskiego, który ze względu na wytworzoną tam szkołę gry

⁹ W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, W. 1924; J. Kotarbiński, *Z dziejów dramatu i komedii w teatrze warszawskim*, W. 1924, *Aktorzy i aktorki*, W. 1925; W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, wstęp i oprac. H. Secomska; W. 1961 [prwdr. 1879], *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne*, wstęp i oprac. H. Secomska, W. 1962. Do tej grupy pozycji warto też dorzucić syntetyczny szkic J. Lorentowicza *L' Art du comédien en Pologne* w: „Le Théâtre en Pologne”, Varsovie VII 1935.

¹⁰ J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868-1880*, W. 1963.

¹¹ Np. *Polski teatr romantyczny*, Aleksander Fredro, Helena Modrzejewska.

¹² J. Got, J. Szczublewski, *Helena Modrzejewska. Almanach*, W. 1958; J. Szczublewski, E. Szwankowski, Alojzy Żółkowski-syn, *Almanach*, W. 1959.

¹³ *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury*, wyd. H. Secomska, W. 1966.

¹⁴ Zob. seria IS PAN *Repertuar teatrów w Polsce* – z.3: H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863-1890*, W. 1971; P. Domański, *Repertuar teatrów warszawskich [rządowych] w trzech zeszytach* – z.7: za lata 1901-1906, W. 1976; z.9: za lata 1907-1910, W. 1977; z.14: za lata 1911-1915, W. 1981; z.16 – M. O. Bieńka, *Repertuar Warszawskich Teatrów Rządowych 1891-1900*, W. 1995.

¹⁵ E. Szwankowski, *Teatr warszawski w końcu XIX stulecia (1890-1900)*, w: *Warszawa XIX wieku 1795-1918*, Studia Warszawskie, t.VI, z.1, W. 1970 ; T. Sivert oraz P. J. Domański, *Teatry warszawskie w latach 1890-1918 [Repertuar WTR]*, w: *Dzieje teatru polskiego pod red. T. Siverta*, t.IV, vol.I : *Teatr polski w latach 1890-1918, zabór rosyjski*, W. 1988; R. Taborski, *Walka o nowy repertuar w teatrach młodopolskiej Warszawy*, W. 1999.

¹⁶ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, W. 1994, s.435-450.

aktorskiej (tzw. szkołę krakowską), o trwałym wpływie na unowocześnianie stylu stołecznego, przywoływany jest ponadto nieustannie w partii książki poświęconej kształtowaniu się tożsamości aktorstwa warszawskiego. Czy mamy tu do czynienia z całkowicie odrębną stołeczną szkołą, czy też mimo widocznego fermentu pozostaje ono amalgamatem ściśle przylegających do siebie, uzupełniających się i wspierających wzajemnie indywidualności; schedą po „epoce gwiazd” – oto jest pytanie. Obok bloku lektur „krakowskich”, z odnotowanymi skrzętnie w przypisach, klasycznymi już pozycjami pióra badaczy szkoły Koźmiana – Jerzego Gota i Jana Michalika – oraz obfitych (wykraczających poza ramy chronologiczne tekstu) materiałów prasowych z obu miast¹⁷ budulec tych rozdziałów stanowiły biogramy aktorów i reżyserów umieszczone w obu tomach *Słownika biograficznego teatru polskiego*¹⁸, monografie książkowe¹⁹, pamiętniki i wspomnienia (z dziełem koronnego świadka epoki, Adama Grzymały-Siedleckiego *Świat aktorski moich czasów*²⁰), wreszcie – prace magisterskie, głównie z wydziału WOT biblioteki Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Wizję tych zamierzchłych czasów – wygląd budynków teatralnych i ich wnętrz, panującą atmosferę, wizerunki artystów, kształt ich ról i odgrywanych tu przedstawień – próbowano wskrzesić w odwołaniu do zachowanych materiałów ikonograficznych: fotografii zamieszczanych w pismach kulturalnych (z bezcennym „Tygodnikiem Ilustrowanym” na czele), albumów okolicznościowych, zbiorów archiwalnych Instytutu Sztuki PAN, muzeów – Narodowego i Teatralnego, Zakładu Grafiki Biblioteki Narodowej. Zostały one wkomponowane w tekst, jako jego integralny składnik.

Rozczarowanych brakiem szczegółowych rozważań na temat publiczności odsyła się do „pionierskiej i wyczerpującej monografii” Agaty Tuszyńskiej – *Gwiazdy i gwizdy*”.²¹

¹⁷ Największy blok recenzji w wyd. książkowym – J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, T.I-V, W. 1929-1935.

¹⁸ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego oprac. Redakcja w składzie: Z. Raszewski (red. nacz.), Z. Wilski, M. Wosiek, K. Zawadzka, H. Garlińska-Zembrzuska (ikonografia), W. 1973; *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t.II: 1900-1980, Komitet Redakcyjny: Z. Wilski (red. naczelny), M. Wosiek, K. Zawadzka, B. Berger, T. Bogucka, M. Gdowska, W. 1994.

¹⁹ Zob. PIW-owskie serie: „Biała” oraz *Artyści i Żywoty* (pod red. J. Szczublewskiego); J. Lorentowicz, *Józef Śliwicki*, W. 1938; Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982; A. Tuszyńska, *Wisnowska*, W. 1990; D. Kosiński, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Kraków [bez daty]; P. J. Domański, *Reżyserzy dramatu w Warszawskich Teatrach Rządowych 1901-1915*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1990 [w aneksie – chronologiczny wykaz prac poszczególnych reżyserów, wraz z recenzjami].

²⁰ W. 1973.

²¹ A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765-1939*, Lublin 2002.

WSTĘP

WARSZAWA – „MIASTO ZAHIPNOTYZOWANE”

„**M**iastem zahipnotyzowanym” nazwał Warszawę wierny kronikarz jej „wieku klęski”, Bolesław Prus²², sięgając tym epitetem aż do początku okupacji rosyjskiej nastąlej z upadkiem powstania listopadowego i rozciągając go – z wyjątkiem krótkich okresów otrzeźwienia – na całe osiem dziesiątków lat, w których żyć przyszło miastu jako stolicy narodu zniewolonego.

Wraz z wkroczeniem we wrześniu 1831 roku wojsk carskich Warszawa zapadła jego zdaniem w ćwierćwiekowy sen „o sieczeniu różgami” – na policji, w sądzie, więzieniu, wojsku, szkole oraz na folwarku, w sklepie czy warsztacie, nie wyłączając domu rodzinnego, przede wszystkim jednak w Cytadeli. Wzniesiona w północnych partiach miasta – w odwecie za nieprawomyślność – kilkakrotnie rozbudowywana gigantyczna twierdza z fortyfikacjami uzbrojonymi w zwrócone w jego stronę działa armat, Cytadela Aleksandrowska, paraliżowała je istotnie jak koszmarny sen groźbą nieustannych aresztowań, śledztw, procesów i wyroków wydawanych przez sąd wojenny. Prócz obiektów strategicznych mieściły się tu kazamaty i osławiony X Pawilon, gdzie osadzano więźniów politycznych; na stokach Cytadeli – szubienice. Koszta budowl, poza przesiedleniem kilkunastu tysięcy mieszkańców tych terenów po obu stronach Wisły, likwidacją jednej z najpiękniejszych dzielnic²³ i zmianą naturalnego kierunku rozwoju metropolii – wzdłuż biegu rzeki – wyraziły się w kilkunastu milionach rubli długu obciążającego całe społeczeństwo. Stan wojenny, dojmujący szczególnie ze względu na podporządkowanie administracji cywilnej – wtedy jeszcze pol-

²² B. Prus, *Miasto zahipnotyzowane, Kronika tygodniowa*, TI 1910/50 (przedruk w: *Kroniki*, wybór, oprac. J. Bachórz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, s.497-510). Felieton Prusa – jedna z tysięcy kronik z życia okupowanego miasta – był drogowskim przy pisaniu tego rozdziału, podstawowe zaś źródło wiadomości – wśród licznych wspomnień i opracowań szczegółowych – stanowiła monografia S. Kieniewicz, *Warszawa w latach 1795-1914*, W. 1976.

²³ Nazywała się Fawory; tworzyły ją tonące w zieleni wille, dworki i pałacyki, a łączyła z miastem al. Gwardii (przedłużenie ul. Zakroczymskiej).

skiej – władzy policyjno-wojskowej, czysto rosyjskiej, miał utrzymać się właściwie z niewielkimi przerwami do wybuchu I wojny światowej.

Pewną szansę ocknięcia się narodu z rozpamiętywania doznawanych krzywd i trzeźwego rozeznania w sytuacji stworzyła wprawdzie, według Prusa, po klęsce Rosji w wojnie krymskiej „liberalna” polityka Aleksandra II (1855-1881), podchwyciona przez margrabiego Aleksandra Wielopolskiego, któremu legalną drogą udało się wymóc na rządzie carskim szereg ustępstw i reform, jednak bez społecznej akceptacji. Kompletne przebudzenie nastąpiło dopiero wraz z upadkiem powstania styczniowego²⁴, a zarazem utratą przez Królestwo Polskie resztek autonomii i represjami, których skala przewyższyła znacznie miarę kar zastosowanych po stłumieniu poprzedniego „spisku”.

Pisarz nie bez dumy odnotowuje zdobycze okresu pracy organicznej: nico-
wanie mentalności narodowej przez adeptów Szkoły Głównej (sam był jednym z nich!), zasługi dla nauki i oświaty (w tym – instytucje w rodzaju Kasy im. Mi-
nowskiego, finansującej z prywatnych kieszeni wydawnictwa czy badania szcze-
gólnie cenne w kraju pozbawionym mecenatu państwowego²⁵), tworzenie pol-
skiego przemysłu i handlu, ożywienie budownictwa. Wtedy jednak zarazem upatruje początku mściwego dzieła „abrusienja”, powodującego ponowne zapa-
danie mózgu i serca narodu w letarg.

Dzieło to rozpoczęło się na dobre od przebudowy organów władzy, skar-
bu, sądownictwa i szkolnictwa na rosyjską modłę i podporządkowania ich insty-
tucjom centralnym w Petersburgu²⁶, co wiązało się z wymianą urzędników i na-
uczycieli polskich na rosyjskich i stopniowym wycofywaniem języka polskiego
z miejsc publicznych. Jedynymi miejscami, gdzie był on uprawniony, pozostały
kościół i teatr. Prus zalicza to zjawisko do szczególnej egzotyki Kraju Nadwi-

²⁴ Lata 1863-1864 traktowali również jako zasadniczy przełom w życiu duchowym Pol-
ski autor *Literatury polskiej ostatnich lat szesnastu* (W. 1889) P. Chmielowski oraz badacz
jej kultury, krytyk duński G. Brandes (*Polska*, przekł. Z. Poznański, Lwów 1898, s.49),
współcześni zaś znawcy jej historii politycznej, H. Wereszycki (*Historia polityczna Pol-
ski 1864-1918*, Wrocław 1990, s.6; prwdr. W. 1948) i W. Pobóg-Malinowski (*Naj-
nowsza historia polityczna Polski*, t. I 1864-1914, Gdańsk 1991, s.10; prwdr. Paryż
1953), podzielają ten pogląd, utrzymując, że w efekcie zapoczątkowanych wówczas
gruntownych przemian strukturalnych i ideologicznych rodziła się nowa, dwudziesto-
wieczna Polska. Ostatnie interpretacje (J. Maciejewski, *Powstanie styczniowe a przełom
kulturowy połowy wieku*, w: *Literatura południa wieku. Twórczość lat sześćdziesiątych XIX
stulecia wobec romantyzmu i pozytywizmu*, pod red. tegoż, W. 1992) akcentują kontynua-
cję idei powstańczych w nowych, pokojowych formach oporu i zwycięstwo ich w 1918.

²⁵ Założona w 1881 m.in. przez Tytusa Chałubińskiego i Henryka Sienkiewicza, do po-
stawia Towarzystwa Naukowego Warszawskiego (1907) była ona jedyną w zaborze
rosyjskim instytucją mającą na celu popieranie nauki polskiej.

²⁶ Trwało to dziesiątki lat, zob. A. Kraushar, *Gospodarka rosyjska po upadku powstania stycz-
niowego*, w: *Warszawa historyczna i dzisiejsza. Zarysy kulturalno-obyczajowe*, Lwów-War-
szawa-Kraków 1925; [S. Krzeziński], *Dwadzieścia pięć lat Rosji w Polsce (1863-1888).
Zarys historyczny*, Lwów 1892; z nowszych oprac. – A. Tuszyńska, *Rosjanie w Warsza-
wie*, W. 1992 (prwdr. Paryż 1990).



Bolesław Prus – kronikarz okupowanej Warszawy

ślańskiego (jak przemianowano w latach osiemdziesiątych Królestwo Polskie), nazywając go „krajem bez języka”. Faktem tym tłumaczy się nieporównywalna ze scenami innych zaborów rola scen warszawskich, a zwłaszcza Rozmaitości – by przywołać wyznanie Edwarda Krasińskiego: „Czuliśmy się jakby w jakiejś kuchni, co miecze na przyszłość wykuwa”.²⁷ Orężem owym było otaczane od pokoleń niezwykle kultem słowo polskie. Paradoks polegał na tym, że gdy teatry grały po polsku, w ich administracji – znajdującej się w rękach rządu rosyjskiego – obowiązkowo posługiwano się rosyjskim. Na ulicy rozpoczęto ściśle przestrzeganie wprowadzonej wcześniej zasady dwujęzyczności szyldów i napisów.²⁸ Budżet Królestwa, wcielony do budżetu ogólnopaństwowego, znalazł się pod nadzorem generał-gubernatora; trzecią jego część pochłaniały wydatki na wojско i policję. (Drukiem podawano ceny w rublach i kopiejkach, obok rosyjskiego systemu miar i wag; w praktyce liczono i mierzono na swojski sposób.)

Podobnie jak instytucje cywilne, tak i całą hierarchię kościelną uzależniono od Kolegium Rzymsko-Katolickiego w Petersburgu. Na użytek przybyszów ze Wschodu (ilość w sumie znikoma: jak zapewnia Jan Bystron²⁹, ledwo 4% mieszkańców; chodziło więc raczej o plastyczny akcent siły) w co znaczniejszych miejscach poczęto wznosić cerkwie. Do wojny stanie ich dwadzieścia, z soborem Aleksandra Newskiego na pl. Saskim – miejscu wojskowych rewii i defilad. Dotkliwą na co dzień „karę” za styczniową klęskę stanowił obowiązek dzielenia roku polskiego według prawosławnego kalendarza.³⁰

Zastąpienie – wraz ze śmiercią hr. Fiodora Berga – godności namiestnika kraju tytułem generał-gubernatora warszawskiego łączyło się, oczywiście, z intencją pomniejszenia roli Warszawy (która wprawdzie utraciła już swą rangę miasta stołecznego, zachowując jednakże wiele jego atrybutów) do stolicy guberni. Rozpoczęte w pierwszej połowie wieku uszczuplanie kompetencji prezy-

²⁷ E. Krasiński, *Gawędy o przedwojennej Warszawie*, W. 1936, s.104.

²⁸ Od 1867 afisze dzienne rozlepiane na słupach ogłoszeniowych drukowano dwulubowo: na pierwszym miejscu (z lewej) tekst rosyjski, obok polski; afisze zaś przeznaczone dla widzów (dziś zwane programami) drukowano dwustronnie: po jednej stronie znajdował się wyłącznie tekst rosyjski, po drugiej – polski. (Zob. Z. Raszewski, *Warszawski afisz dzienny. Teatr Narodowy i jego kontynuacje*, w: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990, s.84.) Notabene, komplet afiszów WTR z lat 1891-1900, których zbiór, przechowywany w bibliotece Teatru Wielkiego, uległ z całym gmachem spaleniowi w powstaniu warszawskim, zachował się w Państwowym Archiwum Historycznym w Petersburgu (jako pierwszy dotarł do nich Szwankowski).

²⁹ J. S. Bystron, *Warszawa*, W.1997 (prwdr. 1946). Prawosławni stanowili tu przedostatnią pod względem liczebności grupę wyznaniową – po katolikach (46%), zwolennikach judaizmu (40%) i luteranach (6%), ustępując miejsca jedynie mariawitom. Zob. także V. V. Esipov, *Očerki žizni i byta Privislinskavo Kraja*, Varšava 1909.

³⁰ Po powstaniu listopadowym wprowadzono w urzędach Królestwa podwójne datowanie – obok nowego stylu (kalendarz gregoriański) – w starym (kalendarz juliański, opóźniony wobec niego o 12 dni); po powstaniu styczniowym jedynym urzędowym sposobem datowania stał się stary styl. Zob. I. Ihnatowicz, *Vademecum do badań nad historią XIX i XX wieku*, W. 1967.

denta miasta na rzecz jego formalnego zastępcy – podległego bezpośrednio najwyższej władzy oberpolicmajstra, w którego mocy znalazła się również cenzura wraz z kontrolą stowarzyszeń i widowisk – prowadziło do zaostrzania systemu wojskowo-policyjnego. Kurs „abrusienja” osiągnął apogeum za rządów autokraty cara Aleksandra III (1881-1894); gorliwym egzekutorem jego polityki był generał-gubernator Josif W. Hurko.

Przedstawiciel nowej szkoły, rosyjskiego szowinizmu³¹, rezydujący w dawnym Zamku Królewskim, który (choć przefasonowany „à la russe” i przyozdobiony – na miejsce polskiego orła w koronie – wizerunkiem dwugłowego orła cesarskiego) pozostał w powszechnej świadomości symbolem ciągłości i znaczenia państwa, Hurko skupiał swą uwagę głównie na manewrach wojska³², sprawami cywilnymi obarczając kancelarię. Cenzura, którą przez większość jego kadencji kierował były dyrektor departamentu policji Iwan K. Jankulio, „pasy darła z literatury i dziennikarstwa, o zawiązywaniu stowarzyszeń nie wolno było marzyć, nad oświatą pastwił się Apuchtin”.³³

Sprawowana od roku 1843 w majestacie prawa kontrola prewencyjna wszelkich druków, rycin i widowisk, od 1869 podległa Warszawskiemu Komitetowi Cenzury (w dalszym ciągu – WKC), zawiadywanemu przez stosowną komórkę ministerialną w Petersburgu i obowiązującej tam ustawie, stanowiła w gruncie rzeczy instrument cesarskiej polityki negacji podmiotowości polskiego społeczeństwa³⁴. Z końcem wieku odmawiano mu nie tylko możliwości krytyki panującej religii i systemu władzy (łącznie z Dyрекcją Teatrów, na czele której „stoją osoby urzędowe”³⁵) czy kwestionowania wyroków sądowych, ale i jakichkolwiek wspomnień czy marzeń o wolności; zabroniono propagandy nowych idei: socjalizmu i komunizmu. Na liście prohibitów znalazła się niemal cała twórczość uczestników Wielkiej Emigracji, obejmowano też ścisłymi zakazami literaturę obcą³⁶, krajową prowokując do strategii uników, niedomówień i aluzji (dość wspomnieć przykład *Lalki* Prusa czy *Nad Niemnem* Orzeszkowej, 1887). Teatry układały repertuar posługując się publikowanymi przez Główny Urząd do Spraw Druku spisami sztuk zabronionych bądź dopuszczonych do wystawienia; afisze podlegały kontroli ze strony władz policyjnych. Każda recenzja musiała uzyskać aprobatę prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych (w dalszym ciągu – WTR). Szczególny nacisk wywierano na prasę polską, którą Jankulio zamierzał gruntownie przekształcić (żądając np. bardziej szczegółowych in-

³¹ Określenie A. Zaleskiego (*Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez baronową XYZ*. Oprac. R. Kołodziejczyk, W. 1971; prwdr. Kraków 1887, anonimowo).

³² Stacjonowało wówczas w mieście średnio 30 000 żołnierzy rosyjskich.

³³ B. Prus, loc. cit.

³⁴ *Świat pod kontrolą*, op. cit.

³⁵ Ch. Emmauski, *Ze wspomnień cenzora*, w: ibid., s.36.

³⁶ Pod koniec XIX w. zakaz obejmował rocznie ponad 1200 tytułów zagranicznych – zob. Z. J. Adamczyk, *Cenzura*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s.129.

formacji o życiu Rosji). Zatwierdzenie czasopisma było domeną ministra spraw wewnętrznych, który też decydował, czy dane pismo ma podlegać cenzurze prewencyjnej, czy karzącej.³⁷ Pod koniec lat dziewięćdziesiątych wychodziło 86 tytułów, o nakładzie jednak stosunkowo małym jak na całe Królestwo³⁸, a w przypadku pism specjalistycznych – eksport poza kordon. Adresowane do węższego kręgu czytelników, pisma te miały większą swobodę informowania o tym, co działo się w Europie.

Do najstarszych i najbardziej szacownych należał miesięcznik naukowo-literacki „Biblioteka Warszawska” (spadkobierca tradycji miejscowego Towarzystwa Przyjaciół Nauk) – ze stałą kroniką zagraniczną i bogatym dorobkiem przekładowym³⁹. Rangę areopagu rozmaitych dziedzin wiedzy, osiągniętą w okresie międzypowstaniowym przez grono współpracowników „Biblioteki”, przejęło w ostatnim ćwierćwieczu XIX stulecia „Ateneum” – wspólne forum uczonych i pisarzy wszystkich trzech zaborów, ze szczególnym uwzględnieniem badań nad historią Polski; i ono również było źródłem informacji o ruchu umysłowym i artystycznym Europy.⁴⁰

Obok czasopism, które ukształtowały swój profil w okresie pozytywizmu (jak poświęcony wyłącznie historii, kulturze i gospodarce polskiej, zachowawczy, choć pionierski pod względem techniki drzeworytniczej „Tygodnik Ilustrowany”⁴¹, który w latach 1898-1907 – pod kierunkiem literackim Ignacego Matuzewskiego – oddał się na usługi nowej sztuki, czy nastawione na kształtowanie postaw wobec bieżących zagadnień życia polityczno-społecznego organa myśli postępowej, nie stroniące również od dyskusji i polemik artystycznych – „Przegląd Tygodniowy” oraz „Prawda”⁴²) na horyzoncie warszawskiego życia kulturalnego pojawił się nowy typ czasopisma, poświęconego wyłącznie sprawom sztuki i literatury. Rację bytu wywalczyła mu kampania Antoniego Sygietyńskiego i Stanisława Witkiewicza na rzecz autonomii sztuki oraz zastąpienia krytyki ideologicznej („co”) krytyką artystyczną („jak”)⁴³, prowadzona na łamach „Wędrowca” za redakcji Antoniego Gruszeckiego (1884-1887).

³⁷ F. Ramotowska, *Warszawskie Komitety Cenzury 1832-1915*, w: *Warszawa XIX wieku 1795-1918*, z.2, W. 1971.

³⁸ Prenumerata warszawska wynosiła ok. 100 000 egzemplarzy; zob. K. Heck, *Spis czasopism polskich*, w: *Przewodnik bibliograficzny*, Kraków 1903/5-8,12; 1904/1.

³⁹ W piśmie tym w całym interesującym nas okresie – aż do zgonu w 1909 – zamieszczał swe przeglądy teatralne i artystyczne (ze słynnym artykułem *Skandynawizm w literaturze*, Henryk Ibsen, 1891) Władysław Bogusławski.

⁴⁰ Przez większość czasu redagował je Chmielowski; paryskie i warszawskie sprawozdania z wystaw, studia o współczesnym malarstwie i powieści realistycznej we Francji nadsyłał (1881-1884) Antoni Sygietyński.

⁴¹ Recenzje z wystaw i sylwetki twórców publikował (1875-1890) Wojciech Gerson.

⁴² „Przegląd” np. (piórem G. Kempnera) torował drogę na scenę warszawską dla dramatopisarzy europejskiej moderny; był też rzecznikiem pierwszych polskich impresjonistów.

⁴³ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, W. 1891; zob. M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę* („Wędrowiec” 1884-1887), W. 1987.

Periodykiem znaczącym zasadniczy przełom antypozytywistyczny było otwarte na najnowsze kierunki współczesnej poezji polskiej i europejskiej warszawskie „Życie” (1887-1891), pod redakcją Zenona Przesmyckiego (Miriam); główne kryteria wyboru utworów stanowiły tu indywidualność twórcy oraz wartość estetyczna⁴⁴. Nieporównywalnie wyższym osiągnięciem – rangi międzynarodowej – była wydawana pod tym samym stemplem „Chimera” (1901-1907). Odnaczała się stylową szatą zewnętrzną oraz nowatorską i niezwykle oryginalną typografią. Oparta na modernistycznej idei „korespondencji sztuk”, poza piarszami przyciągała plastyków, muzyków, ludzi teatru; w istocie jednak nad twórczością ich wszystkich dominowała literatura.⁴⁵ Wśród starannie dobieranych, niezależnie od szkoły, autorów (takich jak Jan Kasprówicz, Stanisław Wyspiański, Stanisław Przybyszewski, Bolesław Leśmian, Stefan Żeromski czy Tadeusz Miciński) znalazła się cała elita europejska – od romantyzmu po współczesność (m. in. Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Friedrich Nietzsche, William Butler Yeats, Auguste Villiers de Lisle-Adam), w możliwie najlepszych przekładach; wśród odkrytych arcydzieł – twórczość Cypriana K. Norwida. Swoistą przeciwwagę wobec skrajnego estetyzmu tej ekskluzywnej prasy literackiej stanowił zaangażowany głęboko w życie społeczne i polityczne, ewoluujący wraz z ideologią narodowego socjalizmu „Głos”. Za redakcji Józefa Karola Potockiego i Jana Ludwika Popławskiego (1887-1894) znajdowali tu poparcie zwłaszcza młodzi adepci kierunku realistyczno-naturalistycznego; w nowej formule, stworzonej przez Jana Władysława Dawida (1900-1905), pismo odegrało zasadniczą rolę w rozbijaniu przyjętych stereotypów kulturowych.⁴⁶

We wszystkich szkołach Kongresówki od chwili zamknięcia Szkoły Głównej i zamiany jej na Cesarski Uniwersytet Warszawski (1869) surowo zakazano mówienia po polsku, a na kluczowe stanowiska Okręgu Naukowego Warszawskiego i etaty nauczycieli języka rosyjskiego zaczęli napływać Rosjanie⁴⁷, z końcem wieku już dwukrotnie liczniejsi od miejscowych pedagogów. Na Uniwersytecie pozostawiono zaledwie połowę wybitnych profesorów zlikwidowanej uczelni; w momencie przejścia na emeryturę zastępowano ich Rosjanami, ludźmi o rozmaitych kwalifikacjach naukowych i moralnych.⁴⁸ „Polscy uczeni, którymi można by obsadzić katedry kilku uniwersytetów, rozbiegli się po świecie, zosta-

⁴⁴ J. Lorentowicz, *Miriam*, „Literatura i Sztuka” 1908/28.

⁴⁵ M. Puchalska, „Chimera”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, zespół red.: A. Brodzka i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s.113.

⁴⁶ W latach 1902-1905 współtwórcą „Głosu” był Stanisław Brzozowski – inicjator kapitałnych dla oblicza ówczesnej kultury polemik literackich, główny bojownik w walce o modernistyczny dramat.

⁴⁷ Zob. K. Wroczyński, *Z moją młodością przez Warszawę*, W. 1957, s.14: „Z przybyciem Apuchtina napłynęła fala «pedagogów» z głębi Imperium, przeważnie tzw. seminarzystów. Umieli niewiele lub zgoła nic, pili, brali łapówki i wykładali «z podnóża tronu»”.

⁴⁸ J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku w walce o zachowanie kultury narodowej*, w: *Warszawa powojstaniowa 1864-1918*, W. 1969 i teżej: *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, W. 1978.

li dziennikarzami lub urzędnikami w bankach i przy kolejach – pisał w roku 1882 Prus. – Najszczęśliwszym udało się utrzymać ciężkie, a niepewne posady przy gimnazjach, skąd ostatecznie wpływu nie wywierają na społeczeństwo. Tak skończyła się dla naszego pokolenia praca naukowa.”⁴⁹

U schyłku wieku ilość profesorów – Polaków na warszawskim uniwersytecie była znikoma (w tym – jeden humanista!), studentów kształciło się niewiele ponad tysiąc. Funkcjonowały cztery wydziały: filozoficzno-historyczny, prawny, matematyczno-fizyczny i medyczny – o programie uwzględniającym interesy państwa rosyjskiego; do roku 1910 historię literatury polskiej wykładano w tymże „państwowym” języku. Podupadły tradycyjne gałęzie wiedzy *Almae Matris*; prowadzone prywatnym sumptem badania utrudniał brak warsztatów pracy, swobodnego dostępu do księgozbiorów, brak towarzystw naukowych, wreszcie – brak funduszy. Poza tym kadłubowym uniwersytetem jedyną wyższą uczelnią Warszawy za osławionych rządów kuratora Aleksandra Apuchтина (1879-1897) był Instytut Weterynaryjny; nie dziw więc, że wielu młodych studiowało na Zachodzie, w Cesarstwie lub Galicji. Kontakt z uniwersytetami Krakowa i Lwowa, z atmosferą tych miast zastępował im brak własnego środowiska naukowego i swobód politycznych, umożliwiając osiągnięcie wyższego poziomu wykształcenia i kultury. „Zahipnotyzowane” warszawskie społeczeństwo zdobyło się jednak na tajne nauczanie w postaci powstałego z żeńskich kółek samokształceniowych tzw. „Uniwersytetu Latającego” (z początkiem lat dziewięćdziesiątych – 1 000 słuchaczek; do roku 1905 – około 5 000), przy udziale umysłów tak wybitnych jak Piotr Chmielowski, Ignacy Chrzanowski czy autor *Słownika języka polskiego*, Adam Antoni Kryński.⁵⁰

W gimnazjach rządowych – klasycznych i realnych – było w całym tym okresie ledwo 6 000 miejsc, bez względu na przyrost naturalny, jeden z najwyższych w Europie; kandydatów – kilkakrotnie więcej. Poza świadomym ograniczaniem dostępu do wiedzy ogólnej do określonych środowisk, polityka oświatowa rządu zaprzeczała zdobyczom całych pokoleń pedagogiki polskiej – od Kołłątaja i Staszica – narzucając uczniom poglądy pisarzy i publicystów rosyjskich na historię kraju, a także pod względem metod: ćwicząc ponad miarę pamięć kosztem samodzielnego myślenia. Konsekwentnemu „odpolszczaniu” młodych Polaków – od stroju do mentalności i języka – służył pełen system środków państwa policyjnego: śledztwa, rewizje, przesłuchania, „koza”, z „sieczeniem różgami” i „wilczymi biletami” włącznie. Ze były to „syzyfowe prace”, o tym zadecydowała wzmożona w dwójnasób prawem odporu chęć samokształcenia i wymiany myśli, tajne kursy, a także coraz liczniejsze progimnazja i pensje prywatne,

⁴⁹ „Kraj” 1882/41. Cyt. za: J. Żurawicka, loc. cit.

⁵⁰ Warto wspomnieć także socjologa Ludwika Krzywickiego, historyka Władysława Smoleńskiego czy psychologa Jana Władysława Dawida. Jedną z organizatorek „Uniwersytetu Latającego” była pisarka i działaczka społeczna Stefania Sempołowska. W 1906 przeobraził się on w legalne Towarzystwo Kursów Naukowych.

gdzie obok oficjalnej nauki po rosyjsku – rodzimą literaturę, historię i geografę wykładano nielegalnie po polsku.⁵¹ (Wśród wykładowców znajdowały się usunięte z uniwersytetu znakomite siły.)

Szkoły elementarne pozostawały – zgodnie z porządkiem „apuchtinowskiej nocy” – jeszcze dalej w tyle za potrzebami społecznymi; dokonany u jej kresu spis ludności ujawnił wśród mężczyzn ponad 40% analfabetów, wśród kobiet – ponad 50%. Wobec stałego dopływu niepiśmiennych ze wsi taki stan rzeczy aż do I wojny nieznacznie tylko się poprawił, stawiając Warszawę na szarym końcu w porównaniu z innymi stolicami Europy.⁵² I na tym poziomie zorganizowano jednak błyskawicznie tajne nauczanie, z początkiem lat dziewięćdziesiątych obejmując nim 2 000 dzieci, czyli połowę tej liczby, która uczyła się w szkołach oficjalnych. Na wszystkich piętrach w konspirację – obok inteligencji twórczej starszego pokolenia i pozbawionych legalnej pracy pedagogów szkolnych – angażowali się studenci, tworząc wspólnie rodzaj samoobrony społecznej wobec wzbierającej fali „abrusienja”, która nie przeszkadzała jednak intensywnemu rozwojowi miasta. Rewanżowano się młodzieży poprzez regularne zbiórki na „wpisowe” w formie masowego uczestnictwa w specjalnie organizowanych balach i koncertach, m.in. w bezpłatnie udzielanych przez Dyрекcję Teatrów Salach Redutowych, z udziałem orkiestry operowej i najprzedniejszych artystów.

Gwałtowny przyrost demograficzny w latach 1890-1915 – od pół miliona mieszkańców do miliona z górą, licząc z przedmieściami – zawdzięczała Warszawa tyleż postępowi higieny i medycyny (opasywaniu z inicjatywy prezydenta Sokrata I. Starynkiewicza jej terenu siecią wodociągów i kanalizacji, szczepieniom ochronnym itp., przynoszącym znaczny spadek śmiertelności), co napływowi zrujnowanej – wskutek represji postyczniowych i uwłaszczenia chłopów – szlachty, a na pierwszym miejscu chłopów, wolnych wreszcie od przypisania do ziemi, lecz nie usatysfakcjonowanych ustawą uwłaszczeniową i po prostu szukających chleba. Wchłonięcie imigrantów umożliwiał dynamicznie rozwijający się tu od połowy wieku wielki przemysł.

⁵¹ Choć droższe, bo wpisowe kosztowało tu 180 rb. rocznie, gdy w gimnazjach rządowych – 30 (w uniwersytecie zaś – 100 rb.), były one zawsze zapełnione, w sumie mieszczącej więcej uczniów; zob. I. Baliński, *Wspomnienia o Warszawie*, W. 1987 (prwdr. Edynburg 1946). Jednym ze znaczniejszych gimnazjów prywatnych, prowadzących wieloletnią, uporczywą walkę pozycyjną o polską młodzież, była szkoła Wojciecha Górskiego, przekształcona w 1906 w polskie gimnazjum państwowe.

⁵² Sytuacja ta jeszcze gorzej się przedstawia, jeżeli wziąć pod uwagę cały zabór rosyjski: „Kiedy bowiem z tysiąca Szwedów zaledwie jeden nie umie czytać, z tysiąca Niemców zaledwie dwóch, z tysiąca Francuzów zaledwie pięćdziesięciu pięciu, to z tysiąca mieszkańców Królestwa Polskiego co najmniej ośmiuset należy do analfabetów.” (B. Prus, *Na progu dwudziestego wieku, Kronika tygodniowa*, KC 1901/1; przedruk w: op. cit., s.415). Felietonista jednak nieco przesadził; według oficjalnych danych statystycznych, liczba analfabetów w „rosyjskiej Polsce” dobiegała wówczas 70%; zob. V. Esipov, *La Pologne russe. Esquisse économique et statistique*, Varsovie 1907.

W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych przyrost naturalny przewyższa ilość ludności napływowej⁵³, która z kolei w drugiej połowie dekady – i znów w ostatnim pięcioleciu przed wybuchem wojny – zadecyduje o szczególnie intensywnym mnożeniu się liczby warszawian. Bezwzględny jej spadek w latach 1904-1908 wiąże się z kryzysem wynikłym w rezultacie wojny rosyjsko-japońskiej i rewolucji.

Pożądany z racji tej eksplozji demograficznej rozwój przestrzenny miasta ku północy uniemożliwiała jednakowoż esplanada Cytadeli; ku południowi i na zachód – dodatkowy pas forteczny, zaciągnięty po kongresie berlińskim (1878) na wypadek ataku ze strony Austro-Węgier bądź Niemiec. Powoduje to odsunięcie przedmieść od Warszawy i rosnące zagęszczenie, zwłaszcza centrum, widoczne w zmianie charakteru zabudowy: wyburzaniu wielu zabytkowych pałaców i kamienic, wyciąganiu się tzw. domów dochodowych na wysokość trzeciego i czwartego (a w nowym stuleciu – nawet dziewiątego) piętra, zmianie słynnych warszawskich ogrodów w działki budowlane⁵⁴, wytyczaniu nowych ulic. Znamiennym zjawiskiem jest powiększająca się ciasnota mieszkań robotniczych; aż 40% warszawiaków gnieździ się w pomieszczeniach jednoizbowych. Warszawa przełomu wieków staje się jednym z najbardziej przeludnionych miast Europy.⁵⁵

Żywiłowych tych inicjatyw nie miarkują jakiekolwiek plany urbanistyczne; nie powstaje wówczas żaden reprezentacyjny plac ani większe założenie o odrębnym stylu, zakłóca się natomiast stylistyczną jedność dawnych dzielnic: Starego Miasta czy tzw. Traktu Królewskiego, sugerując Warszawie zapomnienie o własnej przeszłości.⁵⁶

Dominującym stylem architektonicznym lat dziewięćdziesiątych jest eklektyzm – w formach neoklasyczo-renesansowych (np. Biblioteka Uniwersytecka, proj. przez Stefana Szyllera, gmach główny Politechniki tegoż architekta czy Filharmonii – Karola Kozłowskiego), neogotyckich (kościół św. Floriana na Pradze – Józefa Dziekońskiego, reprezentujący tzw. gotyk nadwiślański, który usiłowano uczynić polskim stylem narodowym) lub barokowych (kościół Najśw. Zbawiciela – również Dziekońskiego).⁵⁷ Gmachów użyteczności publicznej wznosi się niewiele; głównie sumptem społeczeństwa. Biura rządowe, banki i sądy

⁵³ Głównie z guberni warszawskiej, Mazowsza i Podlasia; w 1914 stanowi ona bez mała 70% ogólnej liczby mieszkańców; zob. M. Nietyksa, *Ludność Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, W. 1971.

⁵⁴ Buduje się w tym okresie 400-500 domów rocznie, w całym ćwierćwieczu średnio 200 domów.

⁵⁵ S. Dunin, *Wspomnienia dziennikarza*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963; M. M. Drozdowski i A. Zahorski, *Historia Warszawy*, W. 1972, s.223.

⁵⁶ Dokonany w podobnej intencji czynem, którego miasto nie mogło zapomnieć generał-gubernatorowi Hurce, było nieuzasadnione zastąpienie w 1885 szacownej pamiątki jego dziejów – kolumny Zygmunta kolumną nową, wyrobu wiedeńskiego – Alkazar [A. Kraushar], *Czasy szkolne za Apuchtina. Kartka z pamiętnika (1879-1897)*, W. 1916.

⁵⁷ A. K. Olszewski, *Sztuka współczesna 1890-1939*, w: *Sztuka Warszawy* pod red. M. Karpowicza, W. 1986, s.382.

mieszczą się po staremu w zagrabionych bądź oddanych dobrowolnie magnackich pałacach w północnych partiach miasta, na osi placów: Zamkowego, Kraśińskich, Bankowego i Teatralnego. Arystokracja i finansjera „rozparły się” pomiędzy Krakowskim Przedmieściem a Alejami Ujazdowskimi, preferując raczej styl willowy. W przesuwającym się na południe Śródmieściu⁵⁸ – centrum nowoczesnego przemysłu i handlu, zamieszkałym przez bogacących się „bourgeois” – podobnie jak w wysuniętych częściowo poza rogatki miasta dzielnicach robotniczych: Woli, Powiśla i Pradze, z kontrastującymi ostro ze sobą pod względem stopnia zamożności, lecz jednakowo pozbawionymi stylu domami mieszkalnymi oraz budowlami publicznymi mieszają się coraz gęściej fabryki, browary i warsztaty rzemieślnicze.⁵⁹ Rzemiosło i handel, zdominowane przez społeczność żydowską, skupiają się na Muranowie, stopniowo przesuwając się ku centrum. Inteligencja, stanowiąca amalgamat różnych warstw społecznych, zamieszkuje „trzecie piętra ulic pryncypialnych”.

Zasadniczym kierunkiem rozwoju Warszawy *fin de siècle'u* jest zachodnia część miasta; w nowym stuleciu przesunie się wzdłuż reprezentacyjnej ul. Marszałkowskiej, w kierunku południowym.

Rozwój gospodarczy zdegradowanej stolicy stymulowało zniesienie w roku 1851 granicy celnej między Królestwem a Cesarstwem, otwierające przed przemysłem polskim – głównie metalowym i włókienniczym – nowe rynki zbytu. Okoliczności sprzyjające stanowiły: zmiany zachodzące wewnątrz kraju wskutek reformy uwłaszczeniowej, dobre połączenia kolejowe z Rosją, postęp w technice produkcji. Warszawa końca XIX wieku jest już miastem o obliczu zdecydowanie przemysłowym, choć nie w takim stopniu jak np. Łódź. Poza rozwijającą się gwałtownie metalurgią liczą się tu tradycyjnie przemysł spożywczy i garbarstwo, nie bez udziału dziedzin związanych z ruchem budowlanym, konfekcji i poligrafii. W kilku wielkich, zatrudniających do pół czy nawet do tysiąca ludzi fabrykach, nastawionych na eksport, i kilkuset fabryczkach, pracujących głównie na użytek miejscowy, robotnicy rosną w liczbę i siłę, formując nową, znaczącą klasę społeczną. Dołącza do nich liczniejsza jeszcze rzesza rzemieślników, których wyroby przewyższają swą wartością wartość produkcji przemysłowej. Wokół przemysłu i rzemiosła, gromadzącego w 1897 roku aż 36% ogółu pracujących, skupia się trzon proletariatu Warszawy.⁶⁰ Liczby tej dopełniają sklepikarze, kramarze, domokrażcy, reprezentujący drobny handel w starym stylu i szparko, choć coraz węższą strugą, napływająca ze wsi tania służba domowa (druga co do wielkości grupa w tyglu tworzącej się społeczności nowoczesnego miasta – 19%).

⁵⁸ Sięga już ono do ul. Wilczej; rogatki znajdują się przy ul. Bagatela.

⁵⁹ Ze względów higienicznych przenosi się wprawdzie większe urządzenia przemysłowe poza granice Warszawy.

⁶⁰ Jest on w 3/4 polski, w 1/5 żydowski; wśród wielkiej burżuazji – odwrotnie – Polacy stanowią ledwo 1/3, dominują Żydzi i Niemcy.

Pozycję Warszawy pod względem gospodarczym umacniała wciąż utrzymywana przez nią rola centrum bankowego Królestwa oraz węzła komunikacyjnego łączącego cztery ważne linie kolejowe w handlu między Wschodem a Zachodem. Postępująca koncentracja kapitału – w przemyśle, bankowości, komunikacji i handlu – jest źródłem wielkich fortun burżuazji warszawskiej, niekończenie polskiego pochodzenia, stwarzając także szansę dla arystokracji i bogatej szlachty. Specyficzna dla Warszawy słabość polskiego mieszczaństwa wspierana jest przez spolonizowanych Niemców i usuwanych masowo z rosyjskich guberni Żydów – tzw. litwaków, wśród nich zaś – wielu bogatych kupców i przemysłowców. Łącznie handlem zajmuje się 14% czynnych zawodowo mieszkańców miasta. Wizytówkę jego stanowi otwarty w roku 1899 pierwszy na europejską skalę dom towarowy Bogusława Hersego; chlubę nowoczesnego handlu spożywczego – starsze o dwa lata Hale Mirowskie. Faktyczny brak rodzimej wielkiej burżuazji zastępuje gromadzące się wokół dawnych cechów drobnomieszczaństwo – grupa graniczna, do której należą także niektórzy przedstawiciele wolnych zawodów.

W zasadzie jednak inteligencja jest drugą obok proletariatu – choć w porównaniu z nim znikomą, bo stanowiącą 7% stołecznego świata pracy – warstwą wyodrębniającą się w ostatnich trzech dziesięcioleciach XIX wieku jako oddzielna kategoria społeczno-zawodowa. Kształtowała się przez całe stulecie, w trakcie uporczywych prób odrodzenia przez naród polski własnej państwowości⁶¹, wchłaniając wykształconych specjalistów z różnych warstw.

Szlachecki w głównej mierze rodowód pokolenia wkraczającego w życie czynne w latach osiemdziesiątych (dopiero na przełomie wieków uzupełniony przez pewną ilość protoplastów inteligenckich i mieszczańskich) zobowiązał je do szczególnej odpowiedzialności za dziedzictwo kulturowe – na przekór polityce władz rządowych, w której rezultacie znaczna jego część straciła posady w służbie publicznej i szkolnictwie, zmuszona do podejmowania pracy poniżej swych możliwości. Wiara w to posłannictwo – w potrzebę obrony wartości wyższych, decydujących o poczuciu tożsamości narodowej (przy odrzuceniu szlacheckiej ideologii) – stanowiła zasadniczą spójnię wyobcowanej ze społeczeństwa „klasy umysłowej”. Pod czujnym nadzorem władz carskich tworzy ona własne środowiska. Środowiskiem o tradycji sięgającej jeszcze lat popowstaniowych, skupionym wokół reprezentującego wysoki poziom naukowy Towarzystwa Lekarskiego i wydającym aż 12 czasopism fachowych, są warszawscy eskulapi. Architekci i inżynierowie różnych specjalności, ściągający do Warszawy w związku z ożywionym ruchem budowlanym, pracami nad unowocześnieniem ulic i poprawą higieny miasta, łączą się od roku 1898 w Stowarzyszeniu Techników Polskich. Obronie praw autorskich i w ogóle interesów materialnych ludzi pióra

⁶¹ R. Czepulis-Rastenis, *Ludzie nauki i talentu. Studia o świadomości społecznej inteligencji polskiej w zaborze rosyjskim*, W. 1988.

(konsolidujących się w tym okresie jako wolny zawód) służy od następnego roku Kasa Przeworności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy⁶², tzw. Kasa Literacka. Cele samokształceniowe i społeczne obu tych komórek realizują się w postaci stałej akcji odczytowej. Rolę autorytatywnych gremiów naukowych i ośrodków opiniotwórczych – z braku innych organów – pełnią z powodzeniem redakcje niektórych periodyków.⁶³ Mnożą się organa przynależne poszczególnym dyscyplinom: naukom matematyczno-przyrodniczym i technicznemu, filozofii, ekonomii, pedagogice i in.; bogactwem publikacji chlubią się prawnicy. Wywodzącą się z epoki międzypowstaniowych salonów artystyczno-literackich, specyficznie warszawską formę życia półjawnego, z udziałem wszystkich niemal przedstawicieli środowiska inteligenckiego, stanowią nieustanne „zebrania towarzyskie” w mieszkaniach prywatnych. Powtarzające się na ogół w stałe dni i w stałym składzie ludzi zainteresowanych dziejami polskiej kultury literackiej, muzycznej, artystycznej, pogłębianiem własnej wiedzy zawodowej, ale w równej mierze i żywotnymi problemami kraju, których nie sposób było poruszać publicznie, w chwilach szczególnych gromadziły one do tysiąca osób.⁶⁴ „Politykować tam wprawdzie nie wolno – donosił redakcji „Czasu” korespondent z Warszawy – za to panuje swoboda poglądów literackich.”⁶⁵ Wśród gospodarzy byli tacy ludzie jak: znany chirurg i społecznik dr Karol Benni, pisarka Deotyma, historycy Aleksander Kraushar i Tadeusz Korzon, wydawcy Franciszek Salezy Lewental i Józef Wolff czy krytycy Aleksander Rajchman i Władysław Rabski.⁶⁶

Aktywni wielokroć w tych zebraniach aktorzy, muzycy czy śpiewacy spotykali się we własnym gronie. Artyści teatrów rządowych wraz z licznymi przyjaciółmi – w cukierni Semadeniego pod filarami (jednym z najbardziej demokratycznych otwartych salonów stolicy⁶⁷, gdzie obok ważnych aktualności wymieniano najprzedsniejsze anegdoty i dowcipy) czy w murach Teatru Wielkiego, sta-

⁶² Pierwszym jej prezesem jest Sienkiewicz. Istotnym „przedstawicielstwem” ludzi tej profesji mogło się jednak stać dopiero w 1909 Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich (prezes: Bogusławski). Zob. J. Czempiński, *Kasa Literacka. Warszawska Kasa Przeworności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy Polskich w Warszawie*, W. 1909.

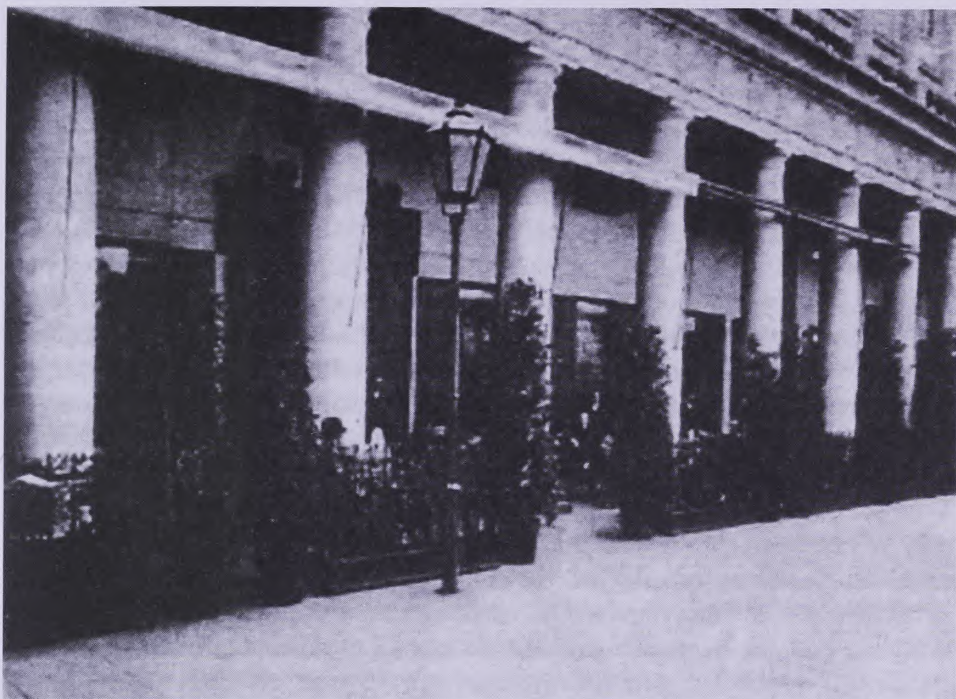
⁶³ Np. Z. Ancelewicz, *Świat i ziemie polskie w oczach redaktorów i korespondentów „Kurierza Warszawskiego” w latach 1868-1915*, W. 2002.

⁶⁴ Taka liczba znalazła się w salonach barona Leopolda Kronenberga z okazji odsłonięcia pomnika Mickiewicza; podobna – w dniu otwarcia Zachęty czy Filharmonii, zob. Przygodny [Z. Wasilewski], *Warszawa współczesna w dwunastu obrazkach*, Lwów 1903. Efekt materialny większości organizowanych w „salonach” imprez kulturalnych stanowiła pomoc dla więźniów politycznych.

⁶⁵ K. Estreicher, *Z Warszawy*, w Krakowie, w druk. „Czasu”, 1889.

⁶⁶ R. Taborski, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, W. 1974, s.150-155.

⁶⁷ „Od wielu lat przejawia się tu cała Warszawa artystyczna, literacka, przemysłowa, finansowa i w ogóle Warszawa, która myśli i działa, a przede wszystkim oddaje się życiu wielkomiejskiemu – pisał „Tygodnik Ilustrowany”(1902/28) – [...] Tu są komentowane najświeższe telegramy polityczne, omawiane nowiny miejskie, ustalone opinie co do treści sztuk teatralnych oraz gry artystów”.



Ogródek cukierni Semadeniego pod filarami

nowiącego jakby „miasto w mieście”⁶⁸. Ogólnopolskim tygodnikiem, poświęconym „sztuce tonów, scenicznej i plastycznej”, było wydawane w Warszawie pod redakcją Rajchmana „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” (1883-1907), organ pokolenia pozytywistów, od roku 1903 poświęcony już wyłącznie muzyce; tradycję jego przejmie po rewolucji „Scena i Sztuka” (1907-1912, red. Julian Bandrowski oraz Marian Gawalewicz). W pierwszych latach XX wieku (1901-1905) działał natomiast „Kurier Teatralny”, redagowany przez Telesfora Trojanowskiego, a następnie Jana Jakuba Librowicza. Aż do otwarcia Filharmonii (1901) jedynym prężnym ośrodkiem pozarządowym organizującym życie koncertowe tego jednego z „najmuzykalniejszych na świecie” – w opinii Sienkiewicza – miast było powstałe 30 lat wcześniej Warszawskie Towarzystwo Muzyczne (dalej: WTM).⁶⁹ Złożone tak z fachowców, jak i miłośników Polihymnii, służyło „popieraniu krajowej sztuki i krajowych artystów, a zarazem wyrabianiu zdro-

⁶⁸ Wraz z tancerzami, szkołą baletową, orkiestrą, chórzystami, personelem technicznym, malarzami i urzędnikami oraz rodzinami ich wszystkich mogliby zapęlić domy parotysięcznego miasteczka, zob. J. Szaniawski, *Na warszawskim placu Teatralnym*, w: *W pobliżu teatru*, Kraków 1958.

⁶⁹ F. Hoesick, *Życie i obyczaje Warszawy w felietonach literackich Sienkiewicza*, w: *Warszawa. Luźne kartki z przeszłości syreniego grodu*, Poznań-Warszawa 1920; A. Spóz, *Instytucje muzyczne w Warszawie w II połowie XIX wieku*, w: *Kultura muzyczna Warszawy w II połowie XIX wieku*, red. nauk. A. Spóz, W. 1980.

wych pojęć o muzyce między publicznością”. Cele te realizowano w formie cotygodniowych wieczorów kameralnych w Salach Redutowych – klasycznych i z programem bardziej rozrywkowym, dwa do trzech razy w roku porywając się na wielkie koncerty z udziałem orkiestry symfonicznej, na ogół Teatru Wielkiego. Brak odpowiedniego pomieszczenia uniemożliwiał Towarzystwu utrzymanie własnej stałej orkiestry tego rodzaju, co z kolei stanowiło okoliczność niepomysłną dla rozwoju rodzimej twórczości orkiestrowej. Kilkakrotne próby utworzenia w Dolinie Szwajcarskiej⁷⁰ polskiej orkiestry symfonicznej – na użytek polskich kompozytorów, podejmowane przez wieloletniego dyrektora muzycznego WTM (1880-1902) Zygmunta Noskowskiego, z braku frekwencji nie powiodły się, do końca wieku ustępując pola popularnym w tym ulubionym miejscu letnich spotkań warszawiaków zespołom zagranicznym, o lepszym repertuarze.

Poza działalnością koncertową WTM prowadziło własną Szkołę Muzyczną (m.in. z powstałą w 1889 roku Klasą Dykcji i Deklamacji, zastępującą w pewnej mierze zamkniętą przed dwudziestu jeden laty Szkołą Dramatyczną przy WTR), której absolwenci podnosili poziom licznych chórów i orkiestr amatorskich; przed I wojną osiągnie ona rangę szkoły wyższej, skutecznie konkurując z Instytutem Muzycznym. Gromadzono także w poszczególnych sekcjach spuściznę po kompozytorach polskich, finansując ze składek członkowskich edycje wartościowych acz nierentownych partytur operowych i in. (z kilkudziesięcioma pierwodrukami kompozycji Moniuszkowskich na czele). W ostatnich latach przedwojennych sumptem Towarzystwa wydawano pierwsze w Polsce czasopismo muzykologiczne.⁷¹

Rozwijanie w społeczeństwie gustu obcowania z plastyką, inspiracja i pomoc dla przedstawicieli tej dziedziny – zwłaszcza młodych adeptów – figurowały w statucie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (1860), stworzonego przez artystów, ale swoją egzystencję materialną zawdzięczającego głównie darom rzemiosła miłośników. Nominalnym prezesem Zachęty był kurator Okręgu Naukowego Warszawskiego; Apuchtin wyjednał sobie w Rosji nielegalne prawo zatwierdzania członków Komitetu, czyli faktyczny wpływ na kierunek tej instytucji, pozostającej dotąd na równi w rękach działaczy środowiska malarskiego i poważanych obywateli ze sfer arystokratycznych, przemysłowo-bankowych bądź przedstawicieli wolnych zawodów.⁷² Powstała wspólnym trudem pierwsza w Królestwie Polskim stała wystawa sztuki współczesnej połączona była z zakupem co

⁷⁰ Największa sala koncertowa w Warszawie po Teatrze Wielkim – na 1 000 osób, zob. H. Pukińska-Szepietowska, *Muzyka w Dolinie Szwajcarskiej*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, pod red. Z. Chechlińskiej, W. 1971.

⁷¹ A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, op. cit.

⁷² Zmusił np. do dymisji wieloletniego prezesa Lucjana Wrotnowskiego, organizatora pierwszego oddziału sztuki polskiej na wystawie międzynarodowej (Berlin 1891), doprowadzając do zawieszenia tego typu działalności. Zob. J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s.36.

cenniejszych z przedstawionych w danym roku eksponatów (początkowo 100, na przełomie wieków 200-300 sztuk) i losowaniem ich przez członków Towarzystwa. Wkrótce uzupełniły ją wystawy specjalne, poświęcone poszczególnym dziełom czy twórcom, aż wreszcie z początkiem XX wieku stała się tylko dodatkiem do coraz to nowych pokazów.

Pozaartystyczne wielokroć względy stosowane przy wyborze dzieł do zakupu (wzniosłość idei, ale także taniość, moda czy sensacja) w połączeniu z potrzebą dostosowania się do gustów coraz to liczniejszych rzesz członków⁷³ prowokowały wprowadzić malarzy do obniżania lotów bądź wyjazdów za granicę – do Paryża, Monachium, Wiednia, Rzymu czy nawet Petersburga. Niewątpliwą zasługą Zachęty dla rodzimej kultury stanowiła jednak konsekwentna promocja sztuki narodowej⁷⁴ (wbrew polityce narzuconego z góry prezesa), torowanie jej drogi do mieszkań warszawskich filistrów i inteligencji oraz na rynek zagraniczny, a poprzez tę ideę – jednoczenie środowiska plastycznego w kraju. Przygotowywanymi wystawami – najpierw w miejscach przygodnych, od roku 1900 już w specjalnym okazałym gmachu przy pl. Ewangelickim – interesował się niewielki (2-4) procent warszawiaków. Salony Zachęty były wszakże stałym miejscem spotkań choćby tych nielicznych; spotkań odbywających się w określonej atmosferze i prowadzonych po polsku rozmów.

Triumfy święciło tu malarstwo historyczne szkoły Matejki. Wobec uporczywej niechęci Komitetu wystawowego dla eksperymentów, poświadczonej w roku 1890 odrzuceniem trzech pejzaży Józefa Pankiewicza – pierwszej prezentacji spóźnionego o kilkanaście lat w stosunku do Paryża impresjonizmu warszawskiego⁷⁵ – rolę lokalnego Salonu Niezależnych przyjął prywatny Salon Sztuk Pięknych Aleksandra Krywulcia (w Hotelu Europejskim, a w nowym stuleciu przy ul. Nowy Świat 63)⁷⁶. Z czasem wyrósł on na poważną konkurencję dla Zachęty, do czego przyczyniła się niemało wystawa krakowskiej „Sztuki”, nazwana przez publiczność „secesją” (1899). Komplementarna działalność obu instytucji prowokowała rzeczowe dyskusje w warszawskiej prasie nad nowymi kierunkami, przyczyniając się do przemiany świadomości artystycznej czytelników i stylu malarstwa. Niezależnie od trzech stałych galerii sztuki⁷⁷, istniały w mieście kolekcje

⁷³ Liczba ich dojdzie przed I wojną do ok. 5 000.

⁷⁴ W przedwojennym półwieczu zaprezentowało tu swe prace ponad 2 000 autorów ze wszystkich trzech zaborów (w tym – uczniów szkół artystycznych).

⁷⁵ Stanowiły one zarazem jakby zapoczątkowanie tego kierunku na ziemiach polskich.

⁷⁶ Wytrawny ten koneser (krakowskiej proveniencji) wystawił do końca wieku dzieła wielu przedstawicieli impresjonizmu, niejednokrotnie odrzucone przez Zachętę (poza Pankiewiczem m.in. Józefa Chelmońskiego, Leona Wyczółkowskiego, Władysława Podkowińskiego, Olgi Boznańskiej), umożliwiając także Warszawie bliższą znajomość środowiska krakowskiego – od połowy lat dziewięćdziesiątych koryfeusza nowej sztuki. W salonie Krywulcia-ojca, a potem syna Jana nie zabrakło bodaj żadnej tendencji charakterystycznej dla stylu „moderne”. Zob. M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulcia (1880-1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” X, W. 1996.

⁷⁷ Trzecią stanowił założony w 1888 Salon Artystyczny (Nowy Świat 27).

obrazów, drzeworytów, sztuki stosowanej gromadzone na użytek własny przez setki przedstawicieli wolnych zawodów; posiadaczem bodaj najwspanialszej był zamieszkały w Warszawie do roku 1900 Feliks Jasieński.⁷⁸ Niektóre z tych kolekcji – jak np. znanego warszawskiego wydawcy Gustawa Gebethnera – zasilaly zbiory Zachęty (razem – 900 pozycji), składające się w dwóch trzecich z darów i legatów; ocalałą po II wojnie ich część wchłonie Muzeum Narodowe.

Koniec XIX wieku to czas polaryzacji społeczeństwa (wraz ze świeżo ukształtowaną jako warstwa zawodowa inteligencją) pod względem politycznym, powstawania partii decydujących w najbliższych dziesięcioleciach dla przyszłości kraju. W roku 1886, po długotrwałym śledztwie i procesach, na szubienicach Cytadeli zawiśli pierwsi od styczniowych „rebeliantów” buntownicy – socjaliści polscy i rosyjscy, realizujący zaniechaną od ćwierćwiecza teorię walki narodu z caratem w działalności partii Proletariat (wkrótce rozbitej). W siedem lat później (1893) z niedobitków dwóch kolejnych zdekonspirowanych organizacji robotniczych wyłoniły się stopniowo dwa przeciwstawne zorientowane stronnictwa: nastawiona w pierwszym rzędzie na „wybicie się na niepodległość” Polska Partia Socjalistyczna oraz marksistowska, nad interesy narodowe przedkładająca wspólną walkę proletariatu polsko-rosyjskiego o sprawiedliwy ustrój społeczny, Socjaldemokracja Królestwa Polskiego.⁷⁹ Wreszcie w roku 1897 z założonej przed 10 laty na emigracji Ligi Polskiej, przekształconej następnie w Ligę Narodową, powstało stronnictwo nacjonalistyczne Narodowa Demokracja.

Dojrzałą fazę warszawskiej Młodej Polski, która przypadła na czasy Mikołaja II (1894-1917), otwiera pozorne złagodzenie okupacyjnych rządów, budzące u części mieszkańców wiarę w osiągnięcie pewnych swobód.⁸⁰ Wiarę tę rozwiała rychła wizyta monarchy; symbolem jej płonności pozostał gmach główny Politechniki – wybudowana ze składek społeczeństwa uczelnia rosyjska (1898). Wymowny był też przebieg uroczystości odsłonięcia na Krakowskim Przedmieściu pomnika Adama Mickiewicza⁸¹ w przypadającą wówczas setną rocznicę urodzin poety; monumentu wzniesionego, za cesarskim przyzwoleniem, głównie dzięki ofiarom średniozamożnych czytelników w całym kraju: kameralna ceremonia w absolutnej ciszy, pod okiem zepchniętego na boczną ulicę tłumu i ... kozackich patroli.⁸² Nieudolne próby manifestacji wszczętej z tej okazji pod kierunkiem ND i PPS – stanowiących jakby przedłużenie „białych” i „czerwonych” z roku 1863 – rozpedzono nahajkami; „Endekom nie udało się ściągnąć «całej

⁷⁸ T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, W. 1963.

⁷⁹ Poszerzona w 1900 na Socjaldemokrację Królestwa Polskiego i Litwy, podczas gdy PPS w 1906 ulega rozłamowi na PPS-Frację Rewolucyjną i PPS-Lewicę.

⁸⁰ Wiązało się to np. z zaniechaną możliwością wprowadzenia samorządu na wzór rosyjski.

⁸¹ Dłuta Cypriana Godebskiego.

⁸² J. Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa. Wspomnienia*, W. 1959, s. 21-26; F. Hoessick, op. cit., s.394-414.

Warszawy» na uroczystość odsłonięcia pomnika, czerwonym – wykrzesać płomienia opozycji przeciw skożaczeniu obchodu”.⁸³

Kozacy atakują również majowe pochody robotnicze, organizowane regularnie od przełomu wieków przez konkurencyjne partie socjalistyczne: PPS i SDKPiL, wraz ze strajkami i demonstracjami, będącymi odpowiedzią na odczuwalny w Kraju Nadwiślańskim europejski kryzys gospodarczy lat 1900-1904: drastyczny spadek produkcji przemysłowej⁸⁴, bezrobocie i drożyznę, po czym – przymusowy udział „Królewaków” w wojnie rosyjsko-japońskiej i wynikiłe w efekcie jej klęski dalsze pogorszenie sytuacji w ciągu trzech kolejnych lat.

Szczytem ożywienia polityczno-kulturalnego ostatniej dekady, kontrastującego z atmosferą ogólnego *désintéressement* wobec spraw publicznych w poprzednim trzydziestoleciu (od upadku powstania styczniowego)⁸⁵, jest okres rewolucji 1905-1907. Załamanie się mitu o potęgę państwa Romanowych środowiska ugodowe (sfery arystokratyczno-burżuazyjne) prowokuje do ostrożnych wystąpień w sprawie przywrócenia języka polskiego w szkolnictwie, sądownictwie i administracji, wprowadzenia samorządu itp., w ugrupowaniach bardziej radykalnych (inteligencka „Kuźnica”, organizująca masowe wiece z udziałem wszystkich partii i kierunków politycznych) gruntując przekonanie o konieczności upomnienia się o niepodległość.

„Czy było to przebudzenie społeczeństwa?” – zapytuje Prus, mając na uwadze swą wizję Warszawy jako miasta zahipnotyzowanego siłą rosyjskiej przemocy. Odpowiedź negatywną motywuje powszechnym brakiem poczucia rzeczywistości, manifestującym się w szeregu spontanicznych działań, nie skoordynowanych nie tylko przez ciągnące każda w swoją stronę prawicę i lewicę, ale i wadzące się pomiędzy sobą i skłócone wewnętrznie partie robotnicze.⁸⁶ Do końca roku 1905 wybuchło w Warszawie prawie 1 400 strajków z udziałem ponad 200 tysięcy robotników – dziesięciokrotnie więcej niż w całym poprzednim dziesięcioleciu. Decydujące znaczenie miał trzytygodniowy strajk powszechny na przełomie października i listopada (w łączności z Rosją), który zmusił cara do podpisania tzw. manifestu konstytucyjnego. Obiecywane w nim wolności obywatelskie, m.in. swoboda sumienia, słowa, zebrań i związków oraz nietykalność osobista, spowodowały ujawnienie się całej polskiej działalności konspiracyjnej i wydátne poszerzenie jej kręgów.

W dniu 1 XI 1905 na pl. Teatralnym – pośród hymnów patriotycznych i robotniczych – po raz pierwszy od trzech ćwierci wieku usłyszano *Mazurka Dą-*

⁸³ B. Hertz, *Na taśmie 70-lecia*, W. 1966, s. 96.

⁸⁴ Produkcja przemysłowa w całym Królestwie spadła wówczas o 30%; bezrobocie dotyczyło ok. 50% ludzi zdolnych do pracy. Zob. M. M. Drozdowski, A. Zahorski, op. cit., s. 251.

⁸⁵ Atmosfera ta nie przeszkadza wspomnianej wyżej działalności tajnej, prowadzonej jednak w stosunkowo wąskich grupach inteligencji i młodzieży szkolno-akademickiej, por. H. Kiepuska, *Warszawa 1905-1907*, W. 1991.

⁸⁶ Jeden z przykładów stanowiło powstanie dzielnicowych komitetów strajkowych na wieść o rewolucji w Petersburgu, nie skoordynowane ze względu na niemożność współpracy między SDKPiL i PPS.

browskiego.⁸⁷ Próba natychmiastowego wyegzekwowania przez rozpalony tłum amnestii politycznej, połączona z żądaniami zniesienia stanu wojennego i autonomii dla Królestwa, wywołała wprawdzie dobrze znaną sprzed ogłoszenia konstytucji kozacką szarżę (przynosząc w rezultacie ponad dwustu rannych i zabitych). Wkrótce jednak prasie warszawskiej udało się osiągnąć gwarantowane w niej swobody w odniesieniu do wolności słowa – w postaci nowych, znacznie łagodniejszych przepisów o cenzurze. Zniesiono cenzurę rewolucyjną, zastępując ją cenzurą represyjną, wyciągającą ewentualne wnioski już po rozpowszechnieniu druku – np. w formie jego konfiskaty.⁸⁸ Rozluźnienie rygorów spowodowało gwałtowny rozwój czasopiśmiennictwa (przed końcem roku – 50 nowych tytułów, w roku następnym – 100, przy czym niejednokrotnie nowy tytuł maskował stare, skonfiskowane właśnie czasopismo; w roku 1906 było ich łącznie 208. Wśród czasopism zawieszonych w okresie rewolucji znalazły się „Ateneum” oraz „Głos”, wychodzący wprawdzie aż do końca roku 1910 pod innymi tytułami). Niektóre z periodyków bardziej lub mniej wyraźnie sprzyjały poszczególnym partiom bądź stanowiły ich organa; większość nowych związana była z lewicą.

Po zakończeniu rewolucji (1907) повторно powołano do życia WKC, pozostawiając jednak w mocy wywalczony przez prasę system represyjny, a z nim – swobodę poruszania zagadnień polityki wewnętrznej i krytyki niektórych przynajmniej poczynań władz.

Do powszechnego strajku przyłączyli się aktorzy⁸⁹, traktując swój akces jako szansę przywrócenia teatrowi warszawskiemu charakteru instytucji narodowej. Pierwszy krok w tym kierunku miałoby wprowadzenie jako jedyne języka urzędowego języka polskiego, co równałoby się usunięciu raz na zawsze (po wypłacie zaległych gaź) dyrekcji rosyjskiej; dalszy – zniesienie rewolucyjnej cenzury teatralnej i rozpoczęcie prób zakazanych przez nią sztuk patriotycznych. Pełnienie zaszczytnej misji miało umożliwić teatrowi przekazanie go komitetowi obywatelskiemu, po czym tzw. umiastowienie.

Teatry rządowe jako ostatnia z instytucji artystycznych w Warszawie podjęły pracę po trzytygodniowym strajku powszechnym. „Bez przesady epokowe znaczenie dla sprawy przeobrażenia psychiki aktorów warszawskich”⁹⁰, a chyba także widzów, miały obchodzone w najbliższych dniach uroczystości pięćdziesięciolecia śmierci Mickiewicza – pierwsza zapowiedź z dawna oczekiwanego repertuaru. Rozmaitościom niejednokrotnie wprawdzie przyjdzie wadzić się z cenzurą⁹¹; dzięki strajkowi jednak repertuar ich się zmienił. Spolszczenie teatru doko-

⁸⁷ J. Śliwicki, *Na scenie warszawskiej (1898-1906)*, SP 1938/4.

⁸⁸ Wobec odpowiedzialności karnej wydawców, drukujących zakazane teksty, funkcję cenzorów przejęli redaktorzy pism; na miejscu WKC główny nadzór nad prasą sprawowały sądy.

⁸⁹ A. Kuligowska, *Strajk aktorów warszawskich w roku 1905*, w: *Warszawa teatralna*, pod red. L. Kuchtówny, W. 1990.

⁹⁰ M. Rulikowski, *Uczczenie rocznicy*, KW 1905/328; cyt. za: A. Kuligowska, loc. cit., s.176.

⁹¹ Zniesienie cenzury rewolucyjnej dotyczyło druku, nie odnosiło się natomiast do teatrów.



Teatr Wielki i pl. Teatralny przystrojony w dniu odwiedzin cara

nało się w sposób połowiczny – wedle ironicznych komentarzy „Gazety Warszawskiej”, dyrekcja zaczęła mówić po polsku, pozostając wszak u jego steru aż do ewakuacji Rosjan z Warszawy. Wymknął jej się natomiast z rąk intratny monopol scen rządowych (jeszcze z lat trzydziestych) na spektakle w zamkniętych pomieszczeniach, co dało asumpt do powstania nie znanych tu od dziesiątków lat – całkowicie od niej niezależnych – przedsiębiorstw prywatnych. Sceny te przysłużą się Warszawie zarówno w przyswajaniu jej niedostępnych dotąd arcydzieł poezji narodowej, jak i obcych jej duchowo pozycji światowej awangardy.

Uczniowie i studenci szansy na unarodowienie szkolnictwa upatrywali w uporczywym bojkocie szkół rządowych, w czym poparły ich wszystkie partie polityczne. Zorganizowano tajną sieć kompletów na poziomie podstawowym i średnim. Jedynym ustępstwem ze strony władz był październikowy reskrypt cara, przyznający prawo do nauczania w języku polskim (z wyjątkiem historii, geografii i języka rosyjskiego) szkołom prywatnym bez praw państwowych. Wkrótce przyciągną one czterekroć więcej młodzieży niż szkoły rządowe.⁹² Bojkot wyższych uczelni spowodował ich zamknięcie; i tak od stycznia 1905 aż do inauguracji roku akademickiego 1908/1909 Warszawa pozostała zarówno bez Uniwersytetu, jak i bez Politechniki.

Połowicznym osiągnięciem rewolucji – nie tylko w perspektywie interesów robotniczych – były wydane w marcu 1906 roku tzw. tymczasowe przepisy o związkach i stowarzyszeniach, aktualne do wybuchu wojny. Umożliwiały one

⁹² W roku szkolnym 1909/10 kształciło się w Warszawie ponad 16 000 uczniów, z czego w szkołach państwowych ok. 4 000, zob. H. Kiepuska, op. cit.

wprawdzie legalizację setek powstałych wcześniej w rozmaitych środowiskach związków zawodowych (w tym – Artystek, Artystów i Pracowników Teatrów Wielkiego, Rozmaitości i Nowości), organizacji oświatowych⁹³, towarzystw naukowych, wyzwalając olbrzymi potencjał energii społecznej; zarazem jednak ograniczając pole ich działania głównie do poprawy warunków materialnych⁹⁴.

Przy pewnych zdobyczach ekonomicznych, istotnych zwłaszcza z punktu widzenia SDKPiL, chybił celu sterowany głównie przez przeciwstawne skrzydło obozu rewolucyjnego – PPS potężny zryw wolnościowy polskiego społeczeństwa. Liczba straconych w Cytadeli przewyższyła wielokrotnie ilość ofiar z okresu powstania styczniowego; wzrosła też niepomniernie liczba więźniów politycznych. Wzbudzone nadzieje na odbudowanie i demokratyzację zlikwidowanego w Królestwie w roku 1831 systemu parlamentarnego rozwiały się. Do uzyskanych – choćby częściowych – swobód demokratycznych zaliczono wszakże osłabienie cenzury, rozszerzenie praw używania języka polskiego, ożywienie oświaty i życia kulturalnego, wolność stowarzyszeń.⁹⁵

W okresie przedwojennym (1908-1914) po siedmiu latach chudych – kryzysu ekonomicznego, a potem rewolucji – warunki gospodarcze znów składają się pomyślnie dla rozwoju miasta. Niebywałem (aż o 86%) wzrostowi produkcji przemysłowej towarzyszą: elektryfikacja oświetlenia ulic oraz tramwajów⁹⁶, uruchomienie telefonów, usunięcie zbędnego już wówczas pasa fortecznego utrudniającego zabudowę przedmieść, wreszcie – oddanie do dyspozycji mieszkańców najważniejszej inwestycji urbanistycznej tych lat, drugiego mostu łączącego prawo- i lewobrzeżną Warszawę.⁹⁷ Budowa w końcu XIX wieku wału między Solcem a mostem Kierbedzia, zabezpieczając Powiśle od ciągłych powodzi, pozwoliła na urządzenie w pierwszych latach nowego wieku bulwaru o dwóch poziomach; na wydartych rzece terenach stanęły m.in. urządzenia elektrowni.⁹⁸

⁹³ Z Polską Macierzą Szkolną, której misją była likwidacja analfabetyzmu, uznawanego za jedną z głównych przyczyn zapóźnienia cywilizacyjnego ziem Królestwa Polskiego. W ciągu jednego roku otwarto pod jej patronatem 700 szkół elementarnych i 300 ochronek.

⁹⁴ K. A. Wysiński, *Związek Artystów Scen Polskich 1918-1950. Zarys monograficzny*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.

⁹⁵ M. M. Drozdowski, A. Zahorski, op. cit., s.278.

⁹⁶ Do dobrodziejstw przekazanych Warszawie przez prezydenta Starynkiewicza – poza wodociągami i kanalizacją, zaprowadzonymi według proj. Williama Lindley'a, oraz jego patronatem nad pierwszymi próbami elektryfikacji i telefonizacji miasta – należały m.in. tramwaje konne i gaz. W początkach XX w. uruchomiono tu elektrownię. Pierwsza łukowa latarnia elektryczna zapłonęła w Nowy Rok 1907 przed ratuszem; w następnym roku ruszył pierwszy tramwaj elektryczny, zob. K. Beylin, *W Warszawie w latach 1900-1914*, W. 1971.

⁹⁷ Licząc z mostem kolejowym – trzeciego. Most ten, nigdy nie zaakceptowany przez warszawian pod oficjalną nazwą – Mikołajewskiego, nosi dziś imię ks. Józefa Poniatowskiego. Budowa jego, wraz z wiaduktem, awansowała Al. Jerozolimskie na jedną z głównych osi miasta.

⁹⁸ E. Szwankowski, *Warszawa. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny*, W. 1952.

Styl architektoniczny przełomu wieków, zwany secesją, stosunkowo późno dotarł do Warszawy, przejawiając się zwłaszcza w kwadracie ulic: Piękna, Al. Ujazdowskie, Bagatela i Koszyki; występował też w połączeniu z innymi stylami, zwłaszcza renesansem (przykładem – dom dochodowy teatrów przy rogu ulic Wierzbowej i Trębackiej, arch. Stefan Szyller, 1901). Stosowanie w ostatnich latach przedwojennych nowych konstrukcji, jak żelbeton, umożliwiło pojawienie się pierwszych „drapaczy chmur”, do wysokości 14 pięter.⁹⁹ Wśród nowych gmachów zasługują na uwagę: Biblioteka Publiczna przy ul. Koszykowej i bank Pod Orłami Jana Heuricha oraz Teatr Polski Czesława Przybylskiego przy ul. Karasia (1912; połączenie lekkiego klasycyzmu w stylu Ludwika XV z niedużym wkładem secesji, widocznym głównie we wnętrzach) – pierwszy nowoczesny teatr Warszawy.

W przededniu I wojny światowej miasto poziomem swej architektury nie odbiegało znacznie od innych wielkich miast europejskich.¹⁰⁰ Podobnie jak i one, było to miasto kontrastów; „pięknych dzielnic” o coraz wyższych i bardziej ozdobnych domach – a z drugiej strony dzielnicy żydowskiej i szpetnych, zatłoczonych przedmieść, wciąż pozbawionych elementarnych warunków higienicznych. Z początkiem drugiego dziesięciolecia XX wieku przedmieścia te zaczęto jednak włączać do Warszawy. W roku 1910 Prus pisał: „Mamy dziesiątki brukowanych ulic, rur gazowych, wodociągów, tramwajów elektrycznych i telefonicznych drutów, przybyło tysiące domów, kilkanaście skwerów, kilkanaście gmachów publicznych [...] Ludność także wzrosła i do pewnego stopnia poprawiły się jej warunki higieniczne. Natomiast pod względem politycznym, ekonomicznym, moralnym i oświatowym jesteśmy miastem świeżo zawojowanym [...] i nawet nie zdajemy sobie z tego sprawy.”¹⁰¹ Władza pozostawała bowiem jego zdaniem nadal w rękach Rosjan; przemysł i handel – a nawet rzemiosło – opalowali Żydzi; bojkotowane przez polską młodzież uczelnie zapełniała młodzież rosyjska – podczas gdy Polacy (konserwatyści i zwolennicy postępu, robotnicy i pracodawcy, zwolennicy różnych wyznań, a zwłaszcza sami katolicy) wciąż nie mogli dojść między sobą do porozumienia.

Wydaje się wszak, iż ten niejednokrotnie spotykany brak jednomyślności nie umniejsza nieprawdopodobnego wprost wysiłku samoorganizacji podjętego przez polskie społeczeństwo (wraz z przedstawicielami zasymilowanych rodów pochodzenia żydowskiego) w skrajnie niesprzyjających warunkach „abrusienia”¹⁰² w celu obrony tożsamości narodowej (zob. uporczywe obstawanie przy prawie do własnego języka i wolności wypowiedzi w podstawowych kwestiach dotyczących swego bytu, pamięć o kluczowych wydarzeniach i postaciach narodowej historii i kultury, popieranie bieżącej twórczości krajowej); utrzymywania

⁹⁹ Pierwszym z nich była centrala szwedzkiej firmy telefonicznej Cedergren.

¹⁰⁰ M. Kwiatkowski, *Wspomnienie dawnej Warszawy*, W. 1993.

¹⁰¹ B. Prus, *Miasto zahipnotyzowane*, loc. cit., s.507.

¹⁰² Por. Z. Ancelewicz, op. cit., s.12.

więzi z innymi zaborami; nadrobienia przez Warszawę rażących zaległości cywilizacyjnych w porównaniu z innymi stolicami Europy (walka z analfabetyzmem, niezwykle rozwój czasopiśmiennictwa i ruchu wydawniczego¹⁰³, troska o kontakt z najnowszymi prądami umysłowymi i artystycznymi na Zachodzie). Inspirującą rolę w organizowaniu wielorakich form pokojowego oporu wobec sytuacji narzuconej przez cesarskie władze odegrała inteligencja, której przypadło w udziale historyczne zadanie zastępowania nieistniejących w Nadwiślańskim Kraju instytucji i stowarzyszeń.¹⁰⁴ „Trudno pojąć, dlaczego ostały się teatry i prasa” – zadziwił się Andrzej Mencwel¹⁰⁵, przyznając inteligencji Priwislinja niezwykle zasługę stworzenia dzięki jej codziennej służbie wyznawanym ideałom – jak utrzymywanie społecznym wysiłkiem wiodących instrumentów kultury narodowej – psychologicznych przesłanek niewidzialnego lecz realnego, bo zbiorowo doświadczanego narodowego bytu.

Po wyraźnym spadku aktywności ruchu robotniczego w latach 1908-1910, w ostatnim pięcioleciu przedwojennym, znów narasta fala strajków; część ich ma charakter polityczny. Umacniają swą pozycję obie tajne organizacje rewolucyjne: SDKPiL i PPS-Lewica, maleją natomiast wpływy PPS-Frakcji Rewolucyjnej, przedstawionej już zdecydowanie na działalność wojskową.¹⁰⁶ Poważny kryzys przeżywa endecja.

Postulowane przez Prusa powszechne „odhipnotyzowanie” dokona się wraz z wybuchem I wojny światowej.

¹⁰³ Odnotowano ponad dwukrotny wzrost liczby tytułów książek wydawanych w latach 1890-1900, jako efekt umocnienia czołowej pozycji Warszawy w życiu gospodarczym; w 1910 wychodziła tu nieomal połowa wszystkich książek drukowanych w języku polskim. Wśród 1 400 wydawców do najpoważniejszych należały firmy: A. Gebethner i R. Wolff, M. Arct, E. Wende i S-ka, M. i S. Orgelbrand. Zob. S. Lewandowski, *Rzecz o warszawskich oficynach wydawniczych w XIX wieku*, w: *Kultura Warszawy*, kom. red. J. Kazimierski i in., W. 1979.

¹⁰⁴ J. Jedlicki, *Inteligencja*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s.373-377.

¹⁰⁵ A. Mencwel, *Poza „weselem” i „snem o potęgę”*. *Inteligencja polska u progu XX wieku*, w: *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Materiały z wystawy (w Galerii Zachęty) i sesji naukowej (w Instytucie Historii PAN) z 1995 roku* pod red. A. Garlickiej i J. Jedlickiego, W. 1997. Zob. także S. Kieniewicz, *Kultura Warszawy XIX wieku*, w: *Kultura Warszawy*, op. cit.

¹⁰⁶ Trzon jej przenosi się do Galicji, gdzie pod kierunkiem Józefa Piłsudskiego jednoczy się środowisko „niepodległościowe”.

CZĘŚĆ I

WARSZAWSKIE TEATRY RZĄDOWE
1890-1915
USTRÓJ, BUDYNKI, FINANSE

ROZDZIAŁ I

USTRÓJ TEATRU WARSZAWSKIEGO POD OKUPACJĄ ROSYJSKĄ

W przeciwieństwie do wielu stolic europejskich, gdzie na przełomie wieków dokonały się doniosłe przeobrażenia w panującej estetyce teatralnej, widoczne w ruchu kameralnych scen eksperymentalnych¹⁰⁷, w Warszawie okres ten nie zaznacza się powstaniem żadnego nowego teatru¹⁰⁸, ani nie łączy z żadną zasadniczą zmianą charakteru teatru istniejącego. Mamy tu raczej do czynienia z dokonującą się stopniowo ewolucją, związaną z usuwaniem się ze sceny „gwiazd”; najpierw Jana Królikowskiego, potem Alojzego Żółkowskiego, wreszcie – z ostatnią już wizytą Heleny Modrzejewskiej (1891), której wyjazd zamyka ostatecznie minioną epokę. Pod względem organizacyjnym jest to schyłkowy okres stuletniej egzystencji modelu teatru rządowego, od nominacji Dymitra Palicyna w kwietniu 1889 aż do ewakuacji władz teatrów rządowych do Moskwy w lipcu 1915 kierowanego nieprzerwanie przez samych Rosjan. Wydarzenie kapitalnej wagi stanowiła rozpoczęta w drugim roku kadencji Palicyna generalna przebudowa Teatru Wielkiego, w rezultacie której wprowadzono na scenę polską światło elektryczne. Uznając je za zwiastuna nowej ery teatru, zamierzamy od tej właśnie chwili zająć się badaniem dziejów WTR – krępowanych przez rosyjską biurokrację, lecz grających w języku polskim i nie zrywających więzi z tradycją narodową; wciąż powielających model teatru dziewiętnastowiecznego, lecz zarazem, chociaż z oczywistym opóźnieniem, podążających tropem nowoczesnych przemian w technice scenicznej.

¹⁰⁷ Zob. np. J. Bab, *Teatr współczesny. Od Meiningerów do Piscatora*, przekł. E. Misiołek, W. 1959 (prwdr. Berlin 1928); A. I. Miller, *The Independent Theatre in Europe 1870 to the Present*, New York 1931; A. Veinstein, *Le Théâtre expérimental. Tendances et propositions*, Bruxelles 1968; J. Rose-Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*, London 1970; M. O. Bieńka, *Wstęp do: Dzieje teatru polskiego* pod red. T. Siverta, t. IV *Teatr polski w latach 1890-1918*, vol. I *Zabór austriacki i pruski*, W. 1987, s.7-37.

¹⁰⁸ Warto wszak wspomnieć ulotną imprezę z roku 1911 – zob. D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.

USTAWY, PRZEPISY, ZARZĄDZENIA

Teatr warszawski dostał się pod patronat rządu jeszcze w epoce Księstwa Warszawskiego – dekretem ministra spraw wewnętrznych Wacława Łuszczewskiego, podpisanym 14 IV 1810 w Dreźnie przez króla Fryderyka Augusta. (Był to skutek starań daremnie borykającego się z długami Wojciecha Bogusławskiego.) Odtąd datuje się gwarantująca istnienie stałego teatru w stolicy, podległa ministrowi spraw wewnętrznych instytucja Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego, z prezesem na czele, i pierwsza subwencja z funduszy skarbu państwa, obligująca w zamian antreprenera – obok pewnych świadczeń – do dbałości o poziom widowisk.¹⁰⁹ Z woli panującego teatr ten pozostał jednakowoż przedsiębiorstwem prywatnym; utrzymywanie go było bowiem nadal rzeczą dzierżawcy.

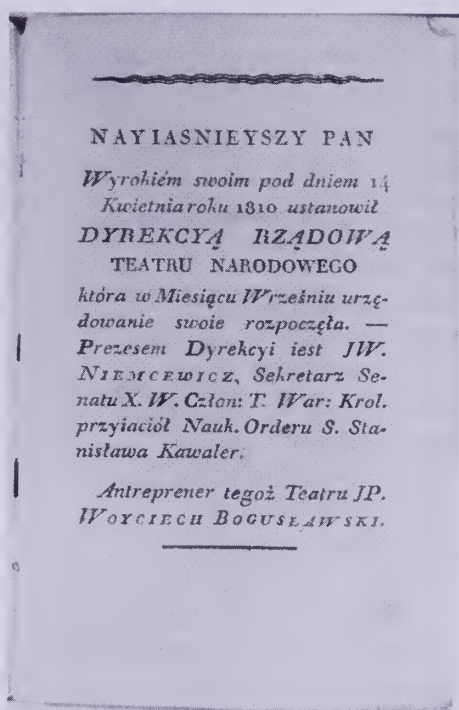
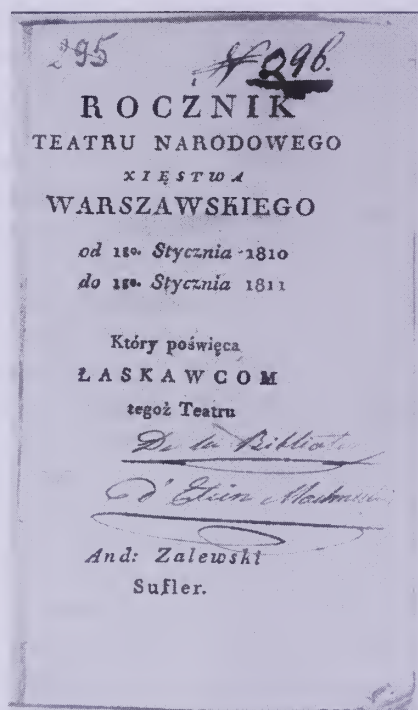
W złączonym unią personalną z Rosją, choć pozornie autonomicznym, Królestwie Polskim (1815) teatr przeszedł we władanie rządu rosyjskiego. Jego struktura organizacyjno-prawna była wszak w dalszym ciągu skutkiem замыслов i zabiegów twórcy Teatru Narodowego, Bogusławskiego. Dekret namiestnika gen. Józefa Zajączka z 19 XI 1822 (kontrasygnowany na posiedzeniu Rady Administracyjnej przez ministra spraw wewnętrznych, Tadeusza Mostowskiego) rozwija i uzupełnia postanowienia królewskie sprzed dwunastu lat, sankcjonując powołaną wówczas Dyрекcję, której pełny tytuł brzmi odtąd do roku 1831: Dyrekcja teatrów i wszelkich widowisk dramatycznych i muzycznych w Królestwie Polskim, i poddając ją władzy Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji.¹¹⁰ Określa skład Dyrekcji i sposób powoływania jej urzędników¹¹¹, tryb ich pracy, zakres kompetencji.

W porównaniu z poprzednią Dyrekcją kompetencje te poszerzają się: poza nadzorem utworzonego przez Bogusławskiego Instytutu Muzyki i Deklamacji, organizacją pracy w teatrze i czuwaniem nad „obyczajnością oraz postępami w rozwoju smaku” obejmują teraz układanie ustaw określających stosunki Dyrekcji z antreprenerami, antreprenerów z artystami oraz obowiązki tychże, wysokość ich

¹⁰⁹ Prezesem Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego został Julian Ursyn Niemcewicz, sekretarzem – Baliński, ponadto weszli do niej: regent rady stanu Jakub Adamczewski, sekretarz rady ministrów Ignacy Szczurowski, członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk Aleksander hr. Chodkiewicz, komisarz prefektury departamentu warszawskiego Franciszek Brzeziński oraz antreprener Wojciech Bogusławski. (Zob. A. Rajchman, *Przed 130 laty*, KW 1913/133.) Zobowiązania tego ostatniego dotyczyły zwłaszcza funduszu emerytalnego i finansowania szkoły teatralnej (§4 dekretu, opublikowanego w jęz. rosyjskim w: *Sbornik teatralnych postanowlenij inostrannyh gosudarstv, Imperii i Carstva Polskavo*, Varšava 1866).

¹¹⁰ *Ustawy Teatru Narodowego*, w Warszawie, w drukarni Jego C. K. Mości Rządowej, 1823, Oddział I. Po rozwiązaniu teatru w 1865 patronat przejmie Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych i Oświecenia Publicznego.

¹¹¹ Prezesa i sześciu członków mianuje sam namiestnik, sekretarza zaś i dwóch asesorów wyznacza komisja.



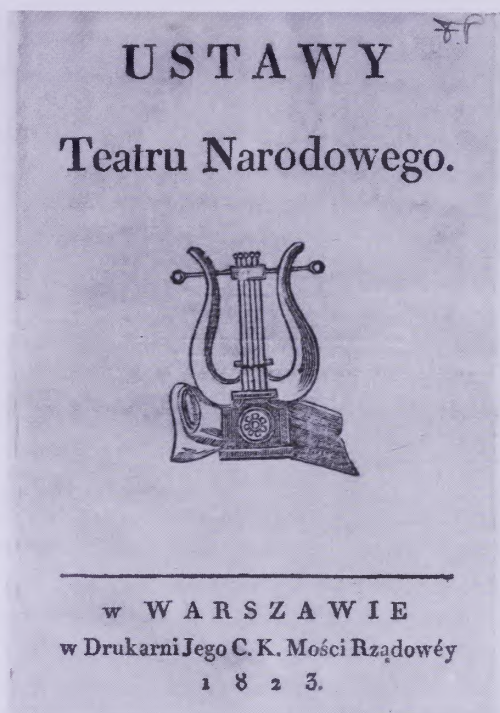
„Rocznik Teatru Narodowego Księstwa Dekret o powołaniu Dyrekcji Rządowej Warszawskiego” 1810/1811 Teatru Narodowego

gaż i funduszu emerytalnego, zasady uzyskiwania debiutów, benefisów, nagród oraz system kar.¹¹² W ten sposób rząd rosyjski łączy w jednym ręku dwie role: przedsiębiorcy oraz jego kontrolera; wszystkie te ustawy, sygnowane przez preze-sa Dyrekcji, podlegają bowiem zatwierdzeniu przez rządową komisję, która odpo-wiada ze swej strony za kodeks dyscyplinarny w teatrze i jego przestrzeganie.

W związku z uzyskanym upoważnieniem do „oceny dramatycznej i mo-ralnej sztuk” oraz gospodarowania zasilkami rządowym dla teatru Dyrekcja za-strzegła sobie wgląd w coroczne wydatki i comiesięczne wpływy wspomaganej instytucji. Sama zobowiązana jest z kolei do składania komisji rządowej corocz-nych raportów o stanie teatru, z uwagami na temat zasług i wykroczeń każdego artysty. (Obserwację w tym zakresie umożliwia przyznane odpowiednim para-grafem prawo obecności jej przedstawiciela na próbach generalnych oraz specjal-nie zwoływane kwartalne posiedzenia z udziałem aktorów.) Celem tych zabiegów jest wyraźnie zaznaczone doskonalenie narodowej sztuki.

Dekret, opracowany pod kierunkiem Bogusławskiego (prawdopodobnie za pomocą „statutu” z roku 1810), podpisany 10 XII 1822 przez Zajączka i opu-blikowany w Warszawie z datą 1823 pt. *Ustawy Teatru Narodowego*, był podsta-

¹¹² *Ustawy...*, ibid., Oddział 13.



Podstawowy dokument administracyjno-prawny WTR

wowym dokumentem, określającym formę jego działalności i organizacji wewnętrznej przez najbliższe dziesięć lat.

Postanowieniem namiestnika z 30 XI 1823 rząd przystępuje do prowadzenia teatrów – stworzy etaty, zaprowadzi rachunkowość i kontrolę. Pierwszym krokiem w tym kierunku jest udzielenie Komisji finansowej pełnomocnictw do zawierania umów z członkami Dyrekcji i artystami.

Dalszy krok ku utrwaleniu i poszerzeniu uprawnień rządowych stanowią *Przepisy organizacji administracji Teatru Narodowego w Warszawie* z 12 VI 1827 (zatwierdzone, jak poprzednio, przez ministra Mostowskiego). Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych i Policji przekazała tą decyzją bezpośrednią administrację teatru w ręce dwóch mianowanych przez nią i płatnych z rządowych funduszy dyrektorów. Miesięczne pensje tychże (à 5 000 zł.), jak i gaże zatrudnianych przez nich z dniem 1 lipca na jeden rok aktorów, zależne są od dywidend z funduszu pozostałego po opłaceniu wynajmu lokalu i kosztów „wystawy”. Obaj odpowiadają swym majątkiem za naruszenie równowagi budżetowej¹¹³

¹¹³ Budżet ten, układany przez nich, winien zostać – za pośrednictwem Dyrekcji – zatwierdzony przez komisję rządową; „W żadnym wypadku nie zezwala się na wykroczenie poza ogólną sumę dochodów i czynienie jakichkolwiek długów, pod odpowiedzialnością majątkową.” (art. 2)

i stanu inwentarza, zakupionego w tymże roku przez rząd od zięcia Bogusławskiego i ówczesnego dzierżawcy antreprzyzy, Ludwika Osińskiego (ewentualne nadwyżki przeznaczone są na nagrody dla aktorów, zaliczki na wystawienie nowych sztuk „i tym podobne wydatki pomyślność [...] Sceny Ojczystej na celu mające”). Przepisy ustalają szczegółowo obowiązki każdego z dyrektorów oraz wspomagającego ich i kontrolującego zarazem Komitetu Artystów (organu rządowego w składzie 5-6 osób). Administracji Teatru Narodowego – zobligowanej do bezpłatnego urządzenia kilku widowisk w roku: z okazji świąt państwowych, na rzecz szpitali i funduszu emerytalnego artystów – zapewnia się „dotychczasową wyłączność dawania widowisk polskich w Warszawie oraz wolność od opłaty szóstej części od widowisk obcych”.

Wyłączny przywilej na wszelkie widowiska w mieście, przyznany w stolicy po raz pierwszy przez dwór królewski antreprzyzie Karola Tomatisa w roku 1764, a po dziesięciu latach poszerzony o reduity i uchwalony w formie odpowiedniej konstytucji przez sejm¹¹⁴, był w ciągu pierwszego ćwierćwiecza swego istnienia – jako własność osób prywatnych – wielokrotnie przez nie nadużywany i ostatecznie w roku 1791 Sejm Wielki uchylił go.

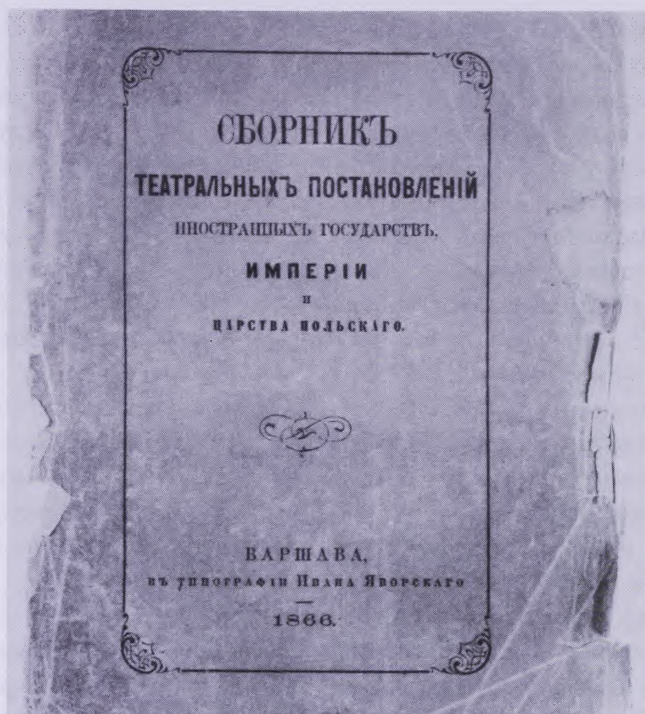
Wojciech Bogusławski opracował nowy projekt monopolu, opodatkowujący organizowane w mieście przez obcych przedsiębiorców widowiska i zabawy publiczne nie na rzecz osoby fizycznej, lecz – otoczonej opieką rządu instytucji Teatru Narodowego jako jednostki prawnej. Ustanowiony 27 III 1819 przez namiestnika podatek „czwartej części” od dochodów netto został przez nią 21 XI 1826 – ze względu na nieuchronne również w tej postaci nadużycia – przekształcony na podatek „szóstej części” od dochodów brutto.¹¹⁵

W roku 1829 minister Mostowski ogłosił zniesienie raz na zawsze monopolu, pozostawiając podatek na rzecz uprzywilejowanego teatru.¹¹⁶ Podatek ten, wprowadzony przez Bogusławskiego z myślą o obronie trupy narodowej przed konkurencją ze strony zespołów obcych, ściągany był więc aż do końca rządów rosyjskich w Warszawie nielegalnie, wskutek dowolnych przeinaczeń litery prawa obejmując wszelkie nie podległe Dyrekcji Rządowej widowiska ... także polskie. Bogusławski nie przewidywał, że ustanowiona w formie podatku subwencja dla Teatru Narodowego obróci się ostatecznie przeciw ojczystemu językowi.

¹¹⁴ Zdaniem specjalistki (K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr polski w XVIII wieku*, W. 1977, s.112, w: *Dzieje teatru polskiego* pod red. T. Siverta, t. I), w roku 1774 – wraz z ustanowieniem przez sejm monopolu i przyznaniem go księciu Augustowi Sułkowskiemu – nastąpiła zasadnicza zmiana w organizacji teatru warszawskiego, który stracił ostatecznie swój charakter teatru nadwornego królewskiego i przeszedł na własność osób prywatnych, posiadających monopol.

¹¹⁵ Tekst zarządzenia zawiera datowana na 21 XII 1826 notatka z dziennika posiedzeń Rady Administracyjnej, w: *Sbornik*, op. cit., oraz datowany na 21 XI 1826 protokół DCCXVIII z tegoż posiedzenia (podpisany przez W. Sobolewskiego), w: M. Krywozajew, op. cit., r. I: *Przywilej teatralny w Polsce (1774-1917)*, aneks nr 7 do cz. I, s.75.

¹¹⁶ Akt ten umożliwił powstanie Teatru Rozmaitości (*Monopol i podatki teatralne*, KW 1913/146.)



Rosyjska (poszerzona o kraje ościennne) wersja *Ustaw*

Cytowany wyżej (w wydaniu rosyjskim) *Zbiór ustaw teatralnych krajów obcych, Cesarstwa i Królestwa Polskiego* z roku 1866 zawiera m.in. tekst owego wcześniejszego o 40 lat zarządzenia, z adnotacją, że nie weszło ono do *Dziennika Praw* – a więc nie jest obowiązujące. Nie przeszkadzało to dalszemu jego stosowaniu. W dniu 6 III 1887 Rada Ministrów opublikowała zatwierdzoną przez cesarza decyzję, zgodnie z którą widowiska dramatyczne, operowe i operetkowe w języku rosyjskim w Warszawie zwolnione zostały z opłaty szóstej części.¹¹⁷ Tymczasem otwarta w roku 1901 narodowa Filharmonia – podobnie jak mnożące się po 1905 sceny prywatne, z Teatrem Polskim na czele – zobowiązane były bezwzględnie ją uiszczać.

Zasadnicza zmiana w ustroju teatru warszawskiego nastąpiła po upadku powstania listopadowego; nie tylko bowiem zabroniono wówczas używania nazwy Teatr Narodowy¹¹⁸, lecz rozpoczęto przekształcanie tej instytucji w narzędzie służące do wynaradawiania. Nazwę rządowej dyrekcji skrócono; brzmiała

¹¹⁷ Potraktowano je więc najwyraźniej jako „nieobce” – na tych samych zasadach jak w 1829 występującą w gmachu Towarzystwa Dobroczynności polską trupę Józefa Milewskiego (zaopatrzonego swoją drogą w list polecający od senatora Nikołaja N. Nowosilcowa).

¹¹⁸ Była ona zresztą uprawniona raczej przez tradycję niż przez konkretny akt legislacyjny.

teraz: Dyrekcja Teatrów i Widowisk w Królestwie Polskim. Prezes, podległy oddział praktycznie jedynie namiestnikowi, zyskał dodatkowe kompetencje (1832). Uwzględniając niedawne przejście pracowników teatru na służbę rządową oraz zakup przez rząd jego majątku ruchomego, można zgodzić się z autorem wzmiankowanej wyżej monografii sceny warszawskiej, Rulikowskim¹¹⁹, że w tym momencie przekształciła się ona z instytucji państwowej w *stricte* rządową. Faktycznie nowa organizacja zaczęła funkcjonować w zainaugurowanym w następnym roku nowym gmachu.

Postanowieniem Rady Administracyjnej z 4 V 1838¹²⁰ członkowie Dyrekcji, aktorzy i inni pracownicy teatrów warszawskich zatrudnieni na stałych etatach z pensją nie mniejszą niż 100 zł. rocznie zostali (na podstawie § 1, 2 i 3 *Ustawy Emerytalnej* z roku 1835) dopuszczeni do udziału w utworzonym 15 lat wcześniej Miejskim Towarzystwie Ubezpieczeniowym – pod warunkiem wniesienia na rzecz tej instytucji za okres od 1 I 1824 (momentu jej założenia) 4% od wypłacanej im pensji. Dysponując emeryturami, teatry te stały się magnesem przyciągającym w ciągu najbliższego dwudziestolecia adeptów sztuki dramatycznej z całej Polski – do chwili nagłego zawieszenia ich 20 V 1858, usankcjonowanego 22 VIII 1865 (w ramach restrykcji postyczniowych)¹²¹.

Gdy w związku z wprowadzeniem wówczas do ustroju administracyjnego Królestwa Polskiego ogólnorosyjskiej ustawy o guberniach cała władza cywilna i wojskowa znalazła się w ręku koordynującego zarząd dziesięcioma guberniami namiestnika, art. 16 rozkazu cesarskiego z 29 II 1868¹²² oddał WTR pod bezpośredni zarząd namiestnika (nadzór nad nimi pozostawiając przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych). Od śmierci hr. Fiodora Berga (1874) wszystkie – nawet najdrobniejsze – dotyczące ich sprawy podlegały generał-gubernatorowi

¹¹⁹ Zob. M. Rulikowski, *Teatr warszawski...*, op. cit., s.20.

¹²⁰ KW 1838/154 (adres za: *Bibliografia Warszawy 1795-1863*. Wydawnictwa ciągłe, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992). Na datę tę powołują się A. Rajchman, *Teatry warszawskie*, EMTA 1889/290, i *Ustawa Kasy emerytalnej dla pracowników Warszawskich Teatrów Rządowych*, „Scena i Sztuka” 1910/50, s.2-8. Według H. Świetlickiej (*Teatry warszawskie 1832-1865*, mpis przeznaczony do II vol. II t. *Dziejów teatru polskiego*, nie druk.), była to opublikowana 25 II 1838 w „Dzienniku Praw Królestwa Polskiego” (nr 74) *Ustawa o emeryturze*, brzmiąca, jak następuje: „Rada Administracyjna, na mocy udzielonego jej przez Cesarza i Króla upoważnienia, postanawia o przypisaniu osób do składu teatrów warszawskich należących do Stowarzyszenia Emerytalnego.” Treść ustawy *O emeryturach dla urzędników, artystów i innych osób zatrudnionych w teatrach warszawskich* przytacza też cyt. kilkakrotnie *Sbornik* – z adnotacją, że została ona usankcjonowana rozkazem cara Aleksandra I z 1839.

¹²¹ Pierwszego z tych dni „książę Namiestnik postanowił, aby nie czynić dalszych potrażeń z płac na rzecz funduszu emerytalnego”; drugiego „była Rada Rządu postanowiła, aby wskutek zamierzonej reformy nie wyznaczać stałych płac, lecz tylko kontrakty czasowe.” (*Wyjaśnienia dla Ustawy Kasy emerytalnej artystów i osób zostających na służbie w Warszawskich Teatrach Rządowych*, „Scena i Sztuka”, loc. cit.)

¹²² *Dziennik Praw*, t. 68, s.24. Zob. J. Tatarkiewicz, *Teatr z punktu widzenia prawa cywilnego*, W. 1925, s.25.

warszawskiemu, zaś Dyrekcja Rządowa Teatrów¹²³ funkcjonowała jako organ wykonawczy jego kancelarii cywilnej.

DYREKCJA RZĄDOWA TEATRÓW NA PRZEŁOMIE WIEKÓW – PODZIAŁ KOMPETENCJI

Władysław Bogusławski jest autorem trafnego powiedzenia, że teatry warszawskie „nie miały nigdy dyrekcji, miały zawsze kancelarię”.¹²⁴ Sytuacja taka stała się możliwa wobec braku wyraźnych podstaw prawnych określających status tych teatrów, ich działalność finansową oraz charakter Dyrekcji jako instytucji rządowej. Władze rosyjskie, zależnie od okoliczności, raz uważały je za prywatne przedsiębiorstwo subsydiowane przez rząd, raz znów – za instytucję rządową.

Prezes Dyrekcji (tytułowany eminencją¹²⁵; jedno z najwyższych stanowisk w hierarchii biurokratycznej kraju) mianowany był przez generał-gubernatora i jemu bezpośrednio podlegał. Zdaniem Grzymały-Siedleckiego, „stanowisko to odpowiadało funkcji dzisiejszego w teatrach dyrektora przedsiębiorstwa”.¹²⁶ Piasujący je człowiek odpowiadał formalnie za administrację teatrami, powierzając sprawy finansowe i techniczne wiceprezesowi, artystyczne – kierownikom poszczególnych zespołów, którym przysługiwał tytuł dyrektorów. Choć do niego należały decyzje związane z przyjmowaniem i zwalnianiem personelu, ustalaniem wysokości pensji, ewentualnymi awansami bądź karami, zatwierdzaniem kontraktów na występy gościnne, ustalaniem repertuaru i obsadą ról, w zakresie dwóch ostatnich kwestii praktycznie pozostawiał wolną rękę kierownikom zespołów, tzw. reżyserom głównym (zatrudnionym na zasadzie umów i kontraktów jako tzw. „časnyje lica”), składając jedynie podpisy pod ich raportami.

Regulaminy praw i obowiązków prezesa WTR wydano dopiero 31 XII 1903, z upoważnienia generał-gubernatora Michaiła Czertkowa, następnie zaś 14 V 1908, z podpisem gen. Georgija A. Skałona. Prawie wszystkie akta Dyrekcji – księgi buchalteryjne, inwentarze i dokumenty mające związek z administracją – ewakuowane wraz z nią w chwili wybuchu I wojny do Rosji, a po 1922 roku na mocy konferencji w Rydze sprowadzone z powrotem do Polski, spłonęły w czasie II wojny.

Instrukcja z roku 1903 w poważnym stopniu uszczupliła rolę prezesa, uzależniając realizację jego wniosków od opinii powstałej wówczas przy generał-gubernatorze komisji do spraw WTR, podporządkowanej bezpośrednio jego kancelarii. Obligowany do składania władzy (na ręce szefa kancelarii) cotygo-

¹²³ W brzmieniu oryginalnym: Upravlenie Varšavskich Praviteľstviennych Tiatrov (w języku urzędowym używano jednak nazwy Upravlenie Varšavskich Gosudarstviennych Tiatrov).

¹²⁴ W. Bogusławski, *Literatura czy aktorstwo?*, BW 1905/t.III, z.1.

¹²⁵ Vaše Prevoschoditeľstvo.

¹²⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, op. cit., s.284.

dnioowych raportów na piśmie dotyczących planów repertuarowych i związanych z ich realizacją kosztów oraz innych przewidywanych wydatków, do czuwania nad równowagą budżetu (co według *Ustaw Teatru Narodowego* należało niegdyś do obowiązków dyrektora), w praktyce nie ponosił jednak żadnych konsekwencji chronicznego jej zakłócania. Dopiero ustawa z roku 1908¹²⁷ zmusiła go do przedstawiania preliminarza przychodów i wydatków teatrów rządowych nie później niż do 1 VI (rok budżetowy obejmował okres od 1 VII do 30 VI), a ponadto – comiesięcznych rachunków związanych z realizacją kosztorysu. Główna racja bytu prezesa była wszak zupełnie inna: chodziło o kontrolę nad kierunkiem ideowym całej instytucji, nadzór nad zgodnością jej polityki repertuarowej z interesami Imperium Rosyjskiego (w czym walenie pomagała mu cenzura).

Jak nadmieniono, ostatnie ćwierćwiecze w dziejach WTR odznaczyło się tym, że prezesami ich byli wyłącznie Rosjanie. Razem siedmiu; ich nazwiska: Dymitr Palicyń (1889-1892), Aleksandr Karandiejew (1892-1895), Piotr Andrejew (1895-1897), Paweł Iwanow (1898-1901), Konstantin Herschelmann (1901-1908), Jurij Małyszew (1908-1914) i Władimir Burman (1914-1915). Z reguły niezdolni już do służby wysokiej rangi wojskowej (o nienagannej reputacji), nieraz łączyli zarządzanie teatrami z innymi reprezentacyjnymi funkcjami państwowymi. Zainteresowani z racji swego stanowiska rozwojem powierzonej im placówki, z większym lub mniejszym trudem przezwyciężać musieli dla sukcesu tej idei całkowitą obojętność wobec narodu polskiego i jego kultury, pamiętając także, by unikać posądzeń o dążenie do rusyfikacji Dramatu (stąd np., z obawy przed bojkotem publiczności – nie tylko na widowiskach rosyjskich, ale i na późniejszych polskich – ich uporczywa odmowa co roku występów zespołów petersburskich w kojarzonym szczególnie z narodową sztuką Teatrze Rozmaitości¹²⁸).

W kilku przypadkach jednak działalność ich nie dała się sprowadzić do wypełniania służbowych obowiązków; było w niej także coś z niekłamanej miłości do teatru, pasji nawet, by nie rzec: chęci popierania polskiej kultury.

Pułkownik Palicyń (awansowany później na generała inżynierii wojskowej) był w roku 1881 przez parę miesięcy zastępcą nieudolnego prezesa Wsiewołoda Wsiewołodzkiego, po czym w następnym roku został „towarzyszem prezesa” Longina Gudowskiego. Podczas własnej kadencji przewodniczył także Zarządowi Kolei Warszawsko – Wiedeńskiej. „Zakuty biurokrata” (we wspomnieniu tancerza i aktora Pawła Owerłły)¹²⁹, zaprowadził w kancelarii teatralnej język rosyjski w korespondencji. Jednocześnie Warszawa zawdzięczała mu coś nieporównanie ważniejszego: przebudowę i modernizację teatrów Wielkiego i Małego, których udało mu się dokonać dzięki znanstwu inżynierii, ale i trudnej sztuce zdobywania funduszy na ten cel. Zabiegając o subwencje, nie lekceważył również kwestii

¹²⁷ *Ustawa o prawach i obowiązkach prezesa dyrekcji WTR z 14 V 1908, AMK.*

¹²⁸ Szczegółowy wywód na ten temat – zob. Z. Raszewski, *Uwagi o stosowaniu cenzur w historii teatru*, w: *Trudny rebus*, op. cit.

¹²⁹ P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s.76.



Dymitr Palicyn

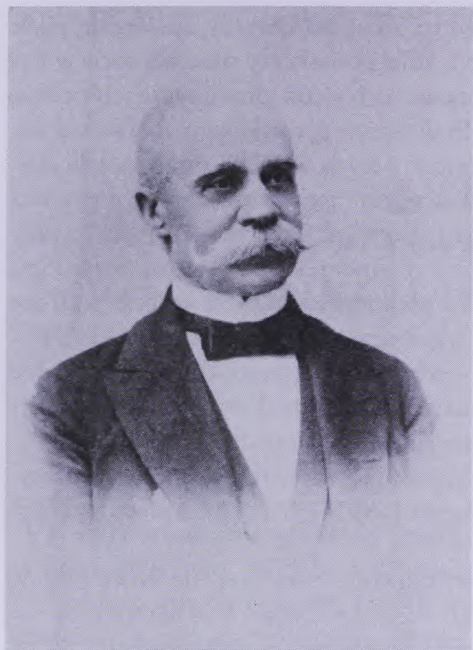


Jurij Małyszew

pracowniczych emerytur; starania o ich przywrócenie pozostały wszakże bez efektu. Wysoko cenił Dramat.

Jego następca, również pułkownik, który doczekał się rangi generała, Karandiejew, przed objęciem funkcji prezesa był adiutantem gen. Hurki i duszą przedstawiń amatorskich w jego domu. Ten Tatar z pochodzenia miał na przemian naturę despoty i łaskawcy. Wymagał od podwładnych posłuchu i karności. Bliższy samej materii teatru niż Palicyn, nie tylko interesował się na równi poziomem wszystkich działów¹³⁰, ale osobiście przywoził z Paryża nowości repertuarowe i kostiumy, pełniąc ponadto czasem funkcje reżysera i kierownika artystycznego. Znał wartość każdego aktora, czytał każdą sztukę graną w Rozmaitościach, kochał teatr – wspominają go członkowie zespołu. Równocześnie krytyk teatralny i wieloletni korespondent „Dziennika Poznańskiego”, Stanisław Krzemiński, kreśli spreczny z takim odczuciem konterfekt Karandiejewa, zarzucając mu nie tylko wprowadzenie do teatru żywiołu rosyjskiego (bileterów, woźnych, elektrotechników, maszynistów, nawet stolarzy – razem ponad czterdziestu osób), ale wręcz rozmyślnie działanie na szkodę polskiego teatru. „Poziom artystyczny sceny dramatu i komedii starał się trzymać jak najniżej – pisze – [...]”

¹³⁰ Jest to dlatego godne podkreślenia, że z urzędu prezesa popierali kosmopolityczną Operę i Balet, Dramat traktując instrumentalnie – jako ich niezbędną podporę finansową. Sam Palicyn np. reprezentował stanowisko, że „Teatr Rozmaitości o tyle istnieje, o ile zapracuje na podtrzymanie Teatru Wielkiego.” Zob. W. Bogusławski, *Na scenie i estradzie*, BW 1905/t.I, z.1.



Emil Vacqueret



Bogumił Foland

zamiast aktorów najlepszych dobierał najgorszych [...] teatr zappełnił mnóstwem zagadkowych istot płci żeńskiej, z ładnymi buziakami, ale bez żadnych zdolności [...] wreszcie nie dbał wcale o porządną rozwój sił młodych, świeżych, jak gdyby chciał skazać scenę polską na śmierć z charłactwa.”¹³¹ Dla równowagi dorzuca wszakże ów nieprzejednany wróg Rosjan jedyny pozytywny efekt jego działalności w postaci umiejętnie prowadzonej, pozostawionej w lepszej kondycji niż zastał, gospodarki finansowej.

Znajomością teatru, a przy tym wyrobieniem literackim, wyróżniał się także jedyny bodaj cywil spośród dygnitarzy WTR – Małyszew, niegdyś członek sekcji dramatycznej Moskiewskiego Towarzystwa Sztuki i Literatury. Warszawa zawdzięczała mu drugą wizytę zespołu Konstantina S. Stanisławskiego (1912). Jako jedyny popierał repertuar polski, rok wcześniej organizując konkurs dramatyczny. To za jego rządów dokonano również przebudowy Teatru Rozmaitości (1913). Zasługi te miały wszakże obrócić się przeciw niemu, służąc w charakterze punktów oskarżenia w procesie wymierzonym w dalszej perspektywie przeciw generał-gubernatorowi Skalonowi.

Trzej inni prezesi – nie licząc ostatniego, plk. Burmana, który nie zdążył niczym się wyróżnić – przy wspólnym braku kompetencji cechowali się różnym stopniem bezzradności organizacyjnej i niefrasobliwości, co pozostawało wszak całkowicie

¹³¹ Jan z Zarzewia [S. Krzemiński], list z 12 IX 1895, w: *Z pod zaboru rosyjskiego*, seria IV, Poznań 1896, s.187 [Odbitka z „Dziennika Poznańskiego”].

bezkarne. Najkrócej działający Andrejew był to, zdaniem Owerłły, „próżniak, pijak i hulaka, otoczony rojem pochlebców”, sam z kolei posiadający silne wsparcie w Petersburgu. W przeciwieństwie do Karandiejewa, „artystów dramatycznych prawie nie znał, polskiego prawie nie rozumiał”. Praktycznie funkcje jego sprawował zastępca Emil Vacqueret. I temu jednak prezesowi posada w WTR przysporzyła rangi generała. Nie obeznany z teatrem dramatycznym i jego potrzebami był również płk. Iwanow, zainteresowany baletem, operą i operetką; słaby jako człowiek, a przy tym bez talentu organizacyjnego (zarządzał równocześnie pałacami cesarskimi w Spale). Kompletną nieznajomością języka polskiego i brakiem pojęcia o sztuce wyróżniał się nawet na tym tle najdłużej władający warszawskimi teatrami Herschelman, uchodzący za to w Petersburgu – gdzie rozstrzygano wówczas wszystkie najważniejsze sprawy – za zdolnego administratora. Dopuszczał wszakże do kompletnej destabilizacji gospodarki teatralnej, osiągając deficyt ponad 600 000 rb.

Niestabilności budżetu usiłowali zapobiegać wiceprezesi, zwykle Polacy: Bogumił Foland (1880-1895), Emil Vacqueret (1895-1902) i Stanisław Karaffa-Korbut (1902-1908).¹³²

Z początkiem roku 1908 utworzono doraźnie przy prezesie nową posadę – kierownika działu finansowo-handlowego – którą w związku ze specjalnym zadaniem: zażegnania pogłębiającego się kryzysu i reorganizacji gospodarki WTR otrzymał doświadczony w tym zakresie członek komisji teatralnej Maciej Krywoszejew. Jego żydowskie pochodzenie wykluczało zatrudnienie go na etacie wysokiego urzędnika państwowego¹³³ – najbliższego pomocnika prezesa, który nadal pozostawał dysponentem kredytów teatralnych; takich funkcji etatowych było ponoć w całych WTR tylko 6. Podpisując umowę z Dyрекcją (po uprzednim uzyskaniu zgody naczelnika kraju), Krywoszejew podejmował się objęcia nadzoru nad wszelką teatralną rachunkowością i uwierzytelniającymi ją dokumentami z pensją zaledwie 1 800 rb., z nadzieją 5-10% udziału w ewentualnych zyskach; podniesienie rentowności tych teatrów stanie się więc odtąd jego zrozumiałą *idée-fixe*. W tym momencie zaniechano obsady stanowiska wiceprezesa (pełniącego dotąd wyżej omówione obowiązki z pensją roczną 4 000 rb.).

Stanowisko to, powstałe w roku 1880 na miejsce posady dyrektora, odpowiadało dzisiejszemu etatowi kierownika administracji (dyrektora administracyjnego). Bezpośrednio przed I wojną (1910-1915) piastował je Kazimierz Hulewicz. W skład Dyrekcji wchodził ponadto pracownicy etatowi: sekretarz, kasjer, architekt i lekarz oraz buchalterzy.¹³⁴

¹³² Foland był zarazem prezesem Konserwatorium Muzycznego oraz współtwórcą teatrów: Małego i Nowego; wg Owerłły, w jego kancelarii urabiało się opinie o wartości aktorów i autorów, stamtąd wychodziły wszelkie posunięcia taktyczne. O dwóch pozostałych będzie mowa w części poświęconej finansom.

¹³³ „v statnoj dolżnosti”.

¹³⁴ Według rozsiańnych w prasie informacji, u progu interesującego nas okresu – w 1889 sekretarzem Dyrekcji był A. Smolikowski, buchalterem A. Gano, kasjerem T. Płaczkowski; funkcję budowniczego teatrów pełnił W. Rittendorf, lekarza I. Mucha.

ROZDZIAŁ II

SYTUACJA PRAWNA, WYPOSAŻENIE I PODZIAŁ FUNKCJI BUDYNKÓW I SAL TEATRALNYCH

CZYJA WŁASNOŚĆ?

W określeniu „Warszawskie Teatry Rządowe” kryje się paradoks. Zbudowany bowiem w roku 1833 Teatr Wielki, który zastąpić miał pozostający w rękach królewskich spadkobierców, zużyty już budynek Teatru Narodowego przy pl. Krasińskich, stanął bowiem na terenie byłego Marywilu należącym legalnie do miasta, wzniesiony w dodatku jego sumptem.

Argumenty w spornej kwestii własności gmachu przytacza publicysta i historyk specjalizujący się w dziejach Warszawy, Władysław Korotyński. Podstawę prawną do zajęcia na własność publiczną nieruchomości Marywil stanowiła odezwa cara Aleksandra I z 16 VII 1816. Wywłaszczenie stamtąd ówczesnych właścicieli, panien kanoniczek, wynagrodzono przekazując na ich rzecz zakupione z funduszy miejskich dwie inne posesje oraz kamienicę wraz z kościołem parafialnym św. Andrzeja. Ponadto zarówno zgromadzeniu jak probostwu wypłacano tytułem stałego odszkodowania tzw. kompetencję roczną w łącznej wysokości określonej dekretem cesarskim z 23 XI 1819 na sumę 10 605 rb. (z tego 7 950, zhipotekowane na gmachach Marywilu, otrzymywały ze skarbu publicznego kanoniczki, pozostałe zaś 2 655 – z kasy miejskiej – probostwo).

Na kupno posesji Marywil, a następnie na budowę na tym miejscu (zgodnie z decyzją namiestnika Zajączka z 11 II 1825) teatru miasto zaciągnęło w Banku Polskim dwie pożyczki, zabezpieczone w księgach wieczystych nieruchomości. Pierwszą w kwocie 80 100, drugą – 750 000 rb. Wzniesienie gmachu pochłonęło 636 822 rb. „W ten sposób gmina miejska, z tytułu wyłożonych na budowę kosztów, stała się właścicielką gmachu teatralnego, a właścicielką placu została z tytułu wypłacania wynagrodzenia kanoniczkom i parafii św. Andrzeja.”¹³⁵

Pożyczki splacono ostatecznie w roku 1854. Ponieważ jednak wcześniej istniały różnice zdań w tej mierze, do kogo należy teren, namiestnik postanowieniem

¹³⁵ W. Korotyński, *Czyja własność?*, KW 1906/31.

z 31 XII 1820 zdecydował, że wszystkie posiadłości wchodzące w skład byłego Marywilu są wyłączną własnością miasta Warszawy, polecając wszakże dokonanie obrachunków z Ministerstwem Skarbu. Postanowienie to, na mocy pełnomocnictwa udzielonego namiestnikowi przez Najwyższy Rozkaz z 17 IV 1818, posiadało moc prawną¹³⁶ i mogło być zmienione tylko przez cesarza. W okresie międzypowstaniowym zatwierdziła je definitywnie Rada Administracyjna, upoważniona przez Statut Organiczny zastępujący Konstytucję Królestwa Kongresowego.

Bezsporną własność Urzędu Muncypalnego m. Warszawy stanowiła granicząca z Marywilem posesja na Pociejowie, przysądzona mu wyrokami byłego Sądu Apelacyjnego i w tymże roku spleciona; w trzy lata później urząd ten wystawił tutaj Dom Jarmarczny, znany pod nazwą Dom pod Kolumnami. Dom ów właśnie stał się po pewnym czasie zaczątkiem gmachu teatralnego, wcielony do budowli jako jej wschodnie skrzydło.

1 I 1837 magistrat wydzierżawił Teatr Wielki wraz z umieszczonymi w zachodnim skrzydle budynku Rozmaitościami¹³⁷ Dyrekcji Rządowej Teatrów, co okazać się miało krokiem wielce dla niego niekorzystnym.¹³⁸ Wobec ciągłych sporów między magistratem a dyrekcją sekretarz stanu przy Radzie Administracyjnej Le Brun odezwą z dnia 13 IV 1852 objawił decyzję namiestnika carskiego gen. Iwana Paskiewicza, „aby cały gmach teatralny, z obiema oficynami i tylnymi zabudowaniami od ulicy Wierzbowej i Trębackiej, wyjęty był spod własności miasta i przelany na własność Rządu z oddaniem go w bezpłatne posiadanie i zawiadywanie Dyrekcji Teatrów [...]” Pobierającą odtąd dochody z gmachu Dyrekcję obciążono jedynie obowiązkiem dopełniania „reparacji i restauracji” wraz z opłatą podatków i kosztów administracyjnych (z dniem 1 I 1853 została zobligowana przez Radę Administracyjną do składania sprawozdań i preliminarzy Najwyższej Izbie Obrachunkowej; zdaniem Haliny Świetlickiej¹³⁹, od tej dopiero chwili scena warszawska stała się instytucją w pełni rządową). Przy kasie miejskiej pozostawiono przyjęte wraz z nabyciem Marywilu zobowiązanie do opłaty kompetencji. Odezwa ta, nie umieszczona w „Dzienniku Praw”, lecz jedynie

¹³⁶ Referat J. W. Domaszewskiego, *Czyją własność stanowią gmachy teatrów warszawskich?*, aneks do: A. Gintowt, S. Krzywoszewski, J. Lorentowicz, *Organizacja teatrów m. stoł. Warszawy*, op. cit., s. 243.

¹³⁷ Prototyp tego teatru powstał w 1829 jako scena prywatna, która wkrótce jednak znalazła się we władzy Dyrekcji Rządowej; tu chodzi o tzw. Rozmaitości III, przeniesione w 1836 z Sal Redutowych. Dzieje warszawskich budynków i sal teatralnych – zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy*, op. cit.

¹³⁸ W ciągu najbliższych 11 lat kasa m. Warszawy wydała na kompetencje, podatki z budynków teatralnych, restauracje i opłaty rat od pożyczki budowlanej 245 826 rb., podczas gdy czynsz dzierżawny ze strony Dyrekcji (à 9 000 rb. rocznie) przyniósł jej tylko 99 000 rb. Ponadto nie otrzymywała procentu od wyłożonego kosztu kupna placów i budowy gmachu. (Notabene, w ciągu 65 lat – czyli do 1890 – sama kompetencja kosztowała miasto prawie tyle, co wzniesienie gmachu, zob. J. Kenig, *Zamknięcie Teatru Wielkiego*, „Słowo” 1890/119.)

¹³⁹ Zob. przyp. 120.



Wejście do Teatru w Pomarańczarni, 1916



Wnętrze Teatru w Pomarańczarni, 1916



Przedstawienie Teatru na Wyspie w czasach Stanisławowskich

w „Zbiorze przepisów administracyjnych Królestwa Polskiego”¹⁴⁰, była więc niezgodna z obowiązującą wówczas legislacją rosyjską, według której własność gminy miejskiej może być ustąpiona komu innemu wyłącznie na mocy Najwyższego Rozkazu, i to za słusznym i uprzednim wynagrodzeniem.¹⁴¹ Nie wprowadzono jej ponadto do księgi hipotecznej posesji nr 475 przy ul. Senatorskiej, wobec czego wzniesione na tym terenie teatry Wielki i Rozmaitości wraz z przyległościami znalazły się w inwentarzu nieruchomości Warszawy z roku 1867 wśród gmachów i budowli będących własnością miasta.

Kierując przedsiębiorstwem teatralnym, rząd uważał się za jego legalnego właściciela i przejmował automatycznie we władanie kolejne sceny filialne – teatry: Letni (1870), Mały (1880), Nowy (1881) i Nowości (1901). Własność jego stanowiły ponadto wykupione w roku 1817 wraz z całą rezydencją dwa teatry łańienkowskie: w Pomarańczarni i na Wyspie. Mimo oficjalnie stosowanej liczby mnogiej wszystkie one w gruncie rzeczy składały się na jedną i tę samą instytucję, zatrudniającą w latach 1890–1915 średnio trzy setki artystów i półto-

¹⁴⁰ „Zbiór przepisów administracyjnych Królestwa Polskiego”, Wydział Spraw Wewnętrznych, t. III, Zarząd gospodarczy m. Warszawy, 1868, s.737.

¹⁴¹ J. Tatarkiewicz, op. cit., s.27.

ra raza większy personel administracyjny¹⁴²; ze wspólną Dyrekcją, wspólną kasą i ... wspólnym deficytem.

By „utrwalić prawo własności Skarbu do placu i budowli, zajmowanych przez teatry warszawskie” – wbrew opinii radcy prawnego magistratu Brzezińskiego, iż należą one do miasta – generał-gubernator Hurko sprowokował władze miejskie w czterdzieści lat od ogłoszenia decyzji Paskiewicza do wystąpienia do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych o zwolnienie kasy miejskiej z obowiązku opłaty kompetencji na rzecz byłych właścicieli placu, którego do tej pory regularnie dopełniało. Uchwała Rady Państwa z 28 I 1895¹⁴³, włączająca tę pozycję do preliminarza budżetu MSW, spowodowała faktyczne wywłaszczenie miasta z posiadanej nieruchomości. „Biurokratyczny magistrat, bez upoważnienia gminy miejskiej, owszem, w tajemnicy przed społeczeństwem, nie miał prawa wyzwać miasta z posiadania placów i gmachów, przez to miasto sowitym kosztem nabytych i wzniesionych” – osądzał Korotyński¹⁴⁴, uznając wobec tego uchwałę z roku 1895 za w żadnej mierze nie rozstrzygającą.

Spór o prawo własności gmachów będzie przez długie lata stanowił „węzeł gordyjski teatrów warszawskich”; strona rządowa pozostanie bowiem na stanowisku, że o ile do tej pory mogły jeszcze istnieć w tej sprawie jakiegokolwiek wątpliwości, to od wydania owej uchwały prawa rządu nie ulegają najmniejszej kwestii.

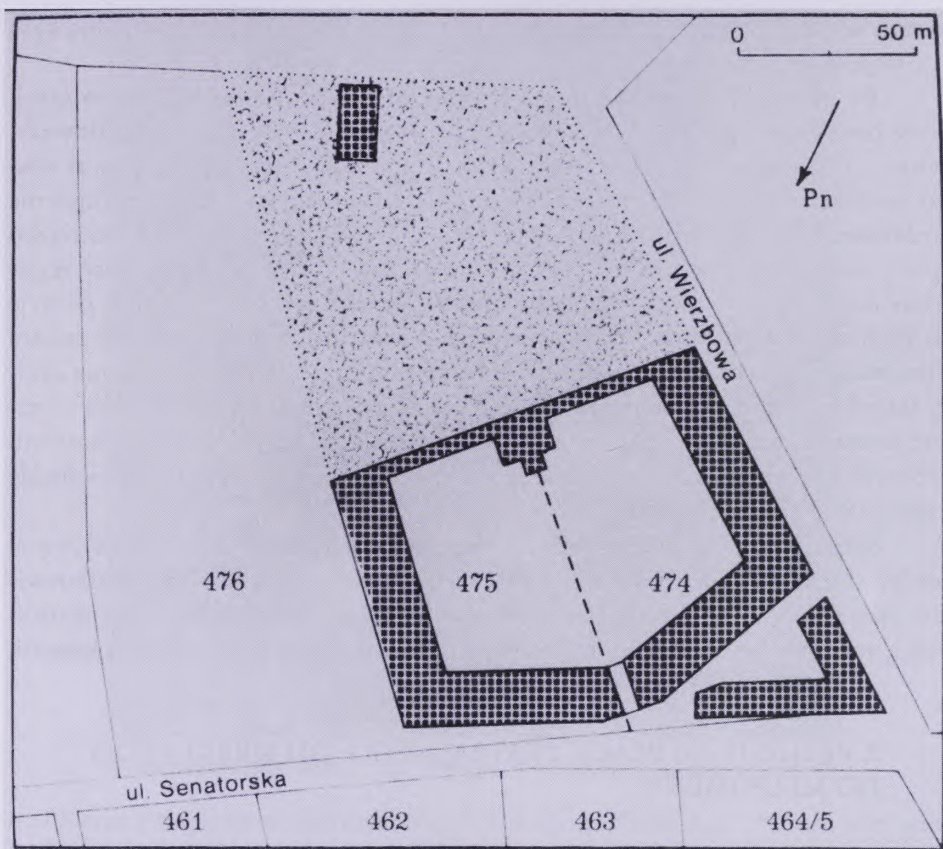
Z PREHISTORII PLACU TEATRALNEGO: OD MERKUREGO DO MELPOMENY

O skali przyszłego teatru i proporcjach zabudowy zdecydował w pewnej mierze kształt architektoniczny Marywila – największej i jednej z okazalszych swego czasu budowli w mieście, wzniesionej z woli królowej Marii Kazimiery

¹⁴² *Lista osób znajdujących się w Teatrach Rządowych Warszawskich w roku 1890 oraz Listy plac artystów Dramatu, Opery i Baletu warszawskich teatrów (wraz z oficjalistami) z roku 1897 w: Zbiory M. Rulikowskiego, Zb. Spec. IS PAN. Tenże w cyt. monografii (s.9) szacuje maksymalną liczbę pracowników teatru na „z górą 600.” Skład osobowy teatrów warszawskich zamieszczony w „Albumie Teatralnym”, W. 1897, liczy 526 osób na etatach (z administracją i tzw. siłami pomocniczymi) – bez oficjalistów, statystów i tzw. personelu technicznego, stanowiących przecież wcale pokaźny, choć zmienny zastęp ludzi. W 10 lat później, dzięki włączeniu personelu technicznego i uczniów szkoły baletowej, ilość pracowników WTR nieomal się podwaja, dochodząc do 937 osób; przy czym zespół artystów wraz z członkami orkiestr przewyższa ilość pozostałych zatrudnionych (por. M. Krywoszejew, *Zarys sytuacji finansowej teatrów warszawskich 1815-1906*, AMK). Jako maksymalny skład stałego personelu można przyjąć 1 000 osób. Szacunek K. Zalewskiego (*Rok teatralny w teatrach miejskich* – w: *Teatry polskie w Warszawie. Rocznik 1915/16*, W. 1917), iż „teatry warszawskie w administracji ogólnej i pięciu swoich działach liczyły do 1 600 na stałych pensjach pracowników”, wydaje się poważnie zawyżony.*

¹⁴³ Tekst uchwały przytacza sygnowany przez M. artykuł *Komu przinależat varšavskije teatry?*, „Varšavskij Dnievnik” 1906/4.

¹⁴⁴ W. Korotyński, *Gmach teatrów*, KW 1915/252.



Plan sytuacyjny Marywilu według dawnej księgi hipotecznej

przez Tylmana z Gameren (1695). Budowla ta, zaprojektowana jako nowoczesne centrum handlowe rozwijającej się Warszawy, a zarazem jedna z rezydencji króla Jana Sobieskiego i pamiątka jego chwały, zajmowała północną część ogromnej parceli (nr hipoteczny 474 i 475) o formie trapezu, którego szersza podstawa opierała się na linii dzisiejszej ul. Senatorskiej, węższa – na przedłużeniu ul. Trębackiej w kierunku pl. Piłsudskiego, a ramiona boczne stanowiły obecne ulice Moliera i Wierzbowa; w części południowej znajdował się ogród. Koncepcja założenia – wypełniającego większą część powierzchni późniejszego pl. Teatralnego wraz z przybytkiem Melpomeny, czyli 9 700 m² – miejscami wykazywała wyraźne filiacje francuskie, jako całość wszakże była oryginalna. „Każdy, kto po raz pierwszy w to miejsce przybywa, nie może oprzeć się złudzeniu, że znalazł się wśród małego miasteczka” – stwierdził z zachwytem w pierwszej połowie XVIII wieku jeden z przejeżdżających tędy cudzoziemców.¹⁴⁵ Iluzję tę – zdaniem Anny

¹⁴⁵ Cyt. za: A. Rychłowska-Kozłowska, *Marywil*, W. 1975, s.33.

Rychłowskiej-Kozłowskiej – uzyskano dzięki założeniu na rzucie trapezu o niezwyczajnej długości skrzydeł bocznych, jednolitości elewacji, a szczególnie rytmowi arkad w podcieniu.

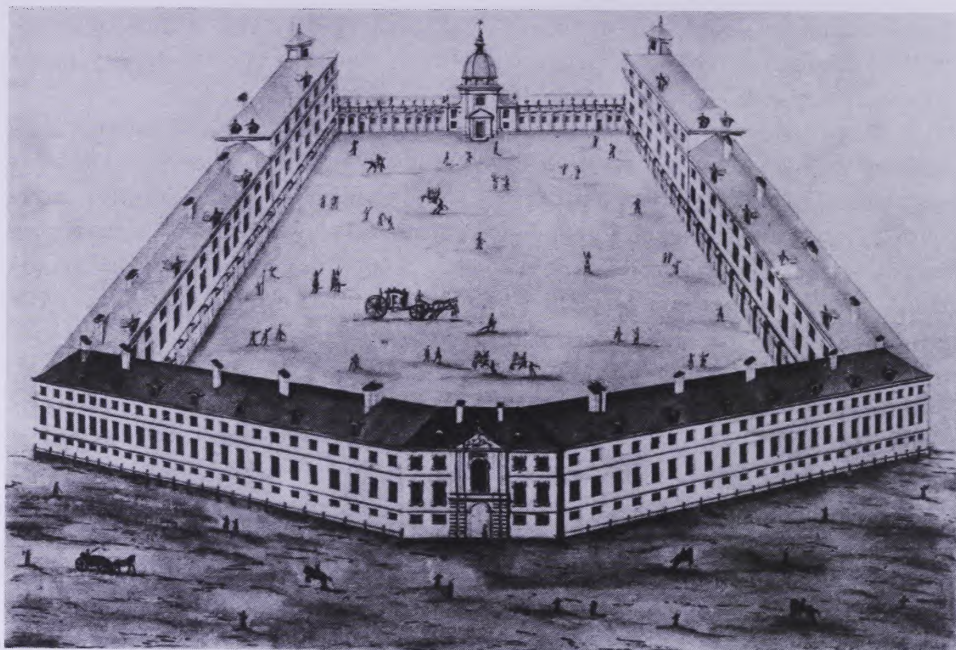
Po przejściu w 1817 roku w ręce miasta Marywil służył jako miejsce „jarmarków walnych” na towary obce. Przebudowę jego, a zarazem uporządkowaniem placu, tworzącego się w sąsiedztwie wokół nowego ratusza, kierował architekt Chrystian Piotr Aigner. Część dawnych zabudowań wyburzono, a następnie wzdłuż zewnętrznej elewacji jego boku wschodniego dostawiona została kolumnada. Takież wyposażenie otrzymał wzniesiony przez Aignera w roku 1819 w formie dwupiętrowej oficyny – na miejscu starego targowiska zwanego Pocięjowem – Dom Jarmarczny, znany jako Dom pod Kolumnami (posesja 476 a). Umieszczone na jego antresoli i parterze eleganckie sklepy, dzięki wybiegającemu przed nie rzędowni kolumn w stylu doryckim, łączyły się z magazynami centrum handlowego krytą promenadą; w podobny sposób ozdobiono filarami całą ścianę Marywila od strony placu. Równocześnie jego skrzydło wschodnie i zachodnie przedłużono prawie do ul. Trębackiej.

Gdy jarmarki upadły i na miejscu przybytków Merkurego stanąć miał dominujący nad nowo powstałym śródmieściem monumentalny budynek Teatru Narodowego, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli klasycyzmu w Polsce – Antonio Corazzi, któremu powierzono jego plan, miał do rozwiązania dwa zadania: stworzenie właściwego gmachu teatralnego oraz wzniesienie kompleksu sklepów, mających zastąpić stare i niegustowne bazyry marywilskie. Chcąc ocalić pozostałą po rozebranych kompleksie dawnego Marywila¹⁴⁶ Aignerowską oficynę, postanowił dołączyć do niej potężny korpus główny gmachu, w przeciwnym skrzydle imitując wzorzec podpowiedziany przez Aignera. Powstała w ten sposób harmonijna trójczłonowa kompozycja. „Fasadę ozdobił dziesięciokolumnowy portyk na cokołowej podstawie, ujęty z obu stron przez parterowe galerie.”¹⁴⁷ Nad nim piętrzyła się jeszcze jedna kondygnacja, ozdobiona pozornymi portykami z oknami i zamknięta tympanonem. Wydłużone skrzydła¹⁴⁸, mieszczące sklepy, a nad nimi drobne mieszkania, organicznie łączą się z teatrem, ratując zarazem od ociężałego wyglądu tę największą budowlę postawioną

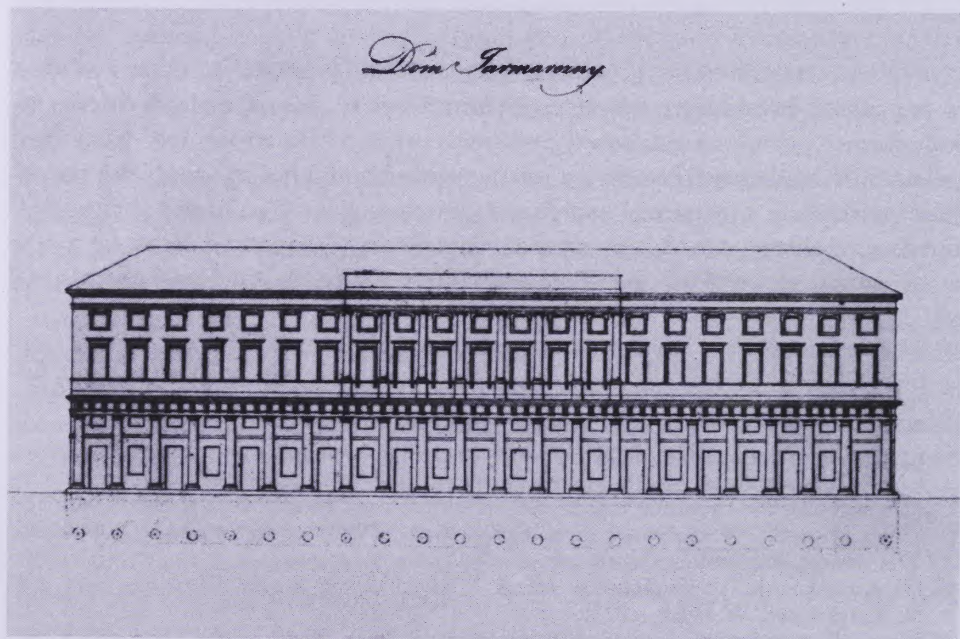
¹⁴⁶ Według monografisty Aignera (T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner, architekt warszawskiego klasycyzmu*, W. 1970, s.226), z dawnej budowli ocalała tylko wieża, którą Corazzi wykorzystał potem jako klatkę schodową w korpusie głównym Teatru Wielkiego. Wieloletni dekorator scen warszawskich Józef Galewski zapamiętał natomiast, że jeszcze u schyłku wieku wzdłuż ul. Wierzbowej ciągnął się pomiędzy przecznicami Trębacką a Niecałą pozostały po Marywilu duży parterowy budynek z antresolą; „na parterze mieściła się stolarnia, ślusarnia, magazyny; na antresoli malarnia dekoracji Guranowskiego i rekwizytornia”. (J. Galewski, L. B. Grzeniewski, *Warszawa zapamiętana. Ostatnie lata XIX stulecia*, W. 1961, s.33.)

¹⁴⁷ M. Kwiatkowski, *Architektura w latach 1765-1830*, w: *Sztuka Warszawy*, pod red. M. Karpowicza, W. 1986, s.223.

¹⁴⁸ Łączna długość fasady, sięgająca 170 m, wyróżnia Teatr Wielki spośród wszystkich teatrów w Europie.



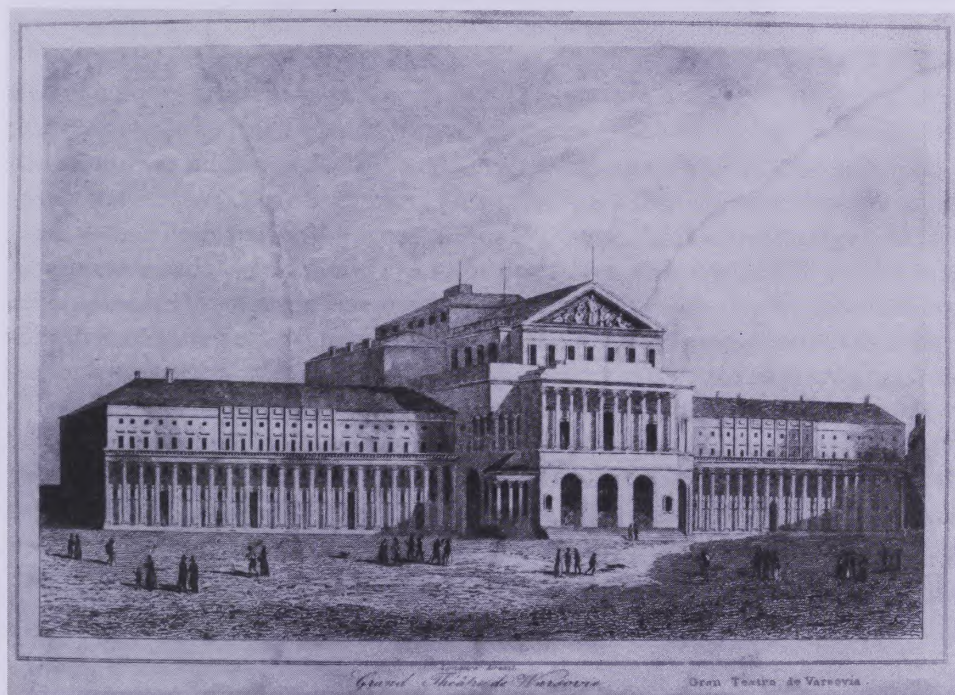
Widok ogólny zabudowy Marywilu w czasach Augusta II



Dom Jarmarczy (Pod Kolumnami), proj. P. Aigner



F. K. Dietrich, Widok Marywila w Warszawie, 1829



F. K. Dietrich, Teatr Wielki w Warszawie, 1832



Antonio Corazzi

kosztem miasta i jedną z najpiękniejszych w swym rodzaju w Europie; w zachodnim znalazły się ponadto przeznaczone na koncerty i maskarady Sale Redutowe, we wschodnim – sale szkoły tańca. Jednorodny w swym rozczłonkowaniu, kaskadowy układ brył teatru, skonstrastowany z poziomymi oficynami, współgra zarówno ze wznoszącą się naprzeciw potężną sylwetą ratusza i przytulonym doń małym barokowym pałacykiem Blanka, jak i z przebudowaną przez Aignera fasadą kościoła św. Andrzeja (kanoniczek) i mieszczańskimi kamienicami Petyskusa i Mikulskiego – dziełem teżże pary klasycystycznych architektów.

Zachowanie dawnej oficyny spowodowało wszakże pewne komplikacje. Najpierw konieczność wprowadzenia na jednym poziomie dwóch porządków: korynckiego, który – jako najokazalszy – stanowi główny styl korpusu, oraz pierwotnego doryckiego i jońskiego, które występują na parterze i antresolach obu oficyn, stanowiących podstawę zdobiącego korpus perystylu. (Połączenie ich

¹⁴⁹ L.K.[ozubowski], *Krótki opis budowy teatru nowo stawiającego się w Warszawie*, „Pamiętnik Matematycznych, Fizycznych i Statystycznych Umiejętności z Zastosowaniem do Przemysłu”, z. 9, wrzesień 1830, Warszawa.

okazało się zresztą harmonijne). Z kolei widownia musiała zostać umieszczona równo z podłogą antresoli.¹⁴⁹ Wreszcie ograniczenie głębokości pierwotnego placu z racji zajęcia go pod komorę celną sprawiło, że chcąc zachować miejsce na podjazd bez umniejszania powierzchni sceny ni widowni, korpus główny budynku wysunięto o 17,67 m do przodu.

Wzniesiona na nadślupiu korynckim attyka po bokach zasłoniła płaskie dachy budowli. Nad perystylem służyć miała za podstawę wieńczącej ją kolosalnej rzeźbie przedstawiającej Apollina na kwadrydze, która niestety przez 177 lat pozostawała w sferze planów.¹⁵⁰ Ściana tylna perystylu, zamykając miejsce między murami oddzielającymi widownię od reszty pomieszczeń, dominuje nad attyką o 6 m; tył gmachu, kryjący scenę, wznosi się ponad pokrycie widowni.

Realizacją projektu kierował budowniczy teatrów rządowych Aleksander Ludwik Kozubowski. Klęska powstania listopadowego¹⁵¹ spowodowała konieczność pomniejszenia wnętrza teatru: obniżenia pułapu widowni o jedno piętro i zwężenia jej, co wiązało się ze zmniejszeniem pojemności co najmniej o połowę: do 1 248 miejsc i powstaniem wokół niej nienaturalnie wielkich korytarzy; zredukowano także zamierzoną ilość schodów, w głębi korpusu pozostawiając tylko jedno. Ostatecznie sala teatralna znalazła się w kategorii średniej wielkości sal w Europie (choć bryła gmachu należała do największych). Przywracanie jej rozmiarów wyznaczonych przez Corazziego odbywało się w trzech etapach; o kształcie korpusu teatru oraz jego wnętrza, jaki przetrwał aż do II wojny, zdecydowały prace u progu ostatniego dziesięciolecia XIX wieku.

Po wybudowaniu teatru – któremu na rozkaz cara nadano imię Wielki – wraz z nowym gmachem, gdzie obok sali widowiskowej, zascenia i garderób przewidziano, zgodnie z panującą modą, duże przestrzenie na cele towarzyskie, pod zarząd Dyrekcji przeszedł i stary pawilon Aignerowski; obok kancelarii, kasy głównej, biblioteki dramatycznej i muzycznej znalazło się tam okazałe locum dla prezesa. W roku 1836 gmach ten rozszerzono, dostawiając z tyłu nowego pawilonu – bez szkody dla całości kompozycji – budynek tzw. III Teatru Rozmaitości, z oddzielnym wejściem i salą na 1 000 miejsc (budowniczy – Kozubowski). Pierwotnym przeznaczeniem znajdującej się tu sceny były mniejsze komedie, opery i komediooper. Pięć lat później, kiedy okazała się konieczność posiadania składów na dekoracje oraz pracowni, do zabudowań teatralnych włączono kompleks gmachów po komorze konsumpcyjno-składowej (Trębacka 10), które wraz z Rozmaitościami utworzyły nieregularny czworobok, zamknięty pl. Teatralnym, Wierzbową, Trębacką i Nowosenatorską (obecnie Moliera).

¹⁴⁹ Realizacji tej apoteozy narodowej sztuki sprzeciwiali się Rosjanie, po czym odsunęły ją na dalszy plan inne dramatyczne wydarzenia w dziejach miasta. Unowocześniony rydwan (proj. profesorów warszawskiej ASP – Adama Myjaka i Antoniego Janusza Pastwy) odsłonięto uroczystie 3 V 2002.

¹⁵¹ W związku z tymi wydarzeniami teatr budował się prawie osiem lat (1825-1833). Por. P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, op. cit., s.66.



Pożar Teatru Rozmaitości, 1883 – widok zewnętrzny, rys. C. Jankowski

JAK FENIKS Z POPIOŁÓW... LOSY TEATRU ROZMAITOŚCI PO POŻARZE W ROKU 1883

Los sceny Rozmaitości, stanowiącej wraz z całym Teatrem Wielkim przedłużenie tradycji Wojciecha Bogusławskiego, a wbrew swemu przeznaczeniu i zasługom ograniczonej zaledwie do czwartej części powierzchni potrzebnej dla racjonalnie zbudowanego teatru¹⁵², nosił podwójne piętno czasu niewoli. Umieszczono ją chwilowo (1833) w środkowej z Sal Redutowych, które według projektu Coraziego miały obejmować zasięg obu skrzydeł teatru (od Wierzbowej do dzisiejszej Moliera), w wyniku zaś listopadowej klęski utraciły skrzydło lewe.¹⁵³ Wkrótce scena zyskała niby własne locum, ale równie tymczasowe, bo powstałe drogą powtórnej „amputacji” tychże sal – oddzielenia pewnej ich części i połączenia jej z częścią garderób. Wciśnięta między Sale Redutowe a gmach dużej sceny, poza szczupłością własnych parametrów dysponowała wąskimi, nie zapewniającymi bezpieczeństwa korytarzami (poszerzonymi wprawdzie nieco w roku 1858),

¹⁵² Pismo Koła architektów warszawskich, KW 1913/137.

¹⁵³ Old., *Circulus vitiosus, czyli nowe burzenie starych murów*, KW 1913/109.



Pożar Teatru Rozmaitości, 1883 – widok wnętrza, rys. C. Jankowski

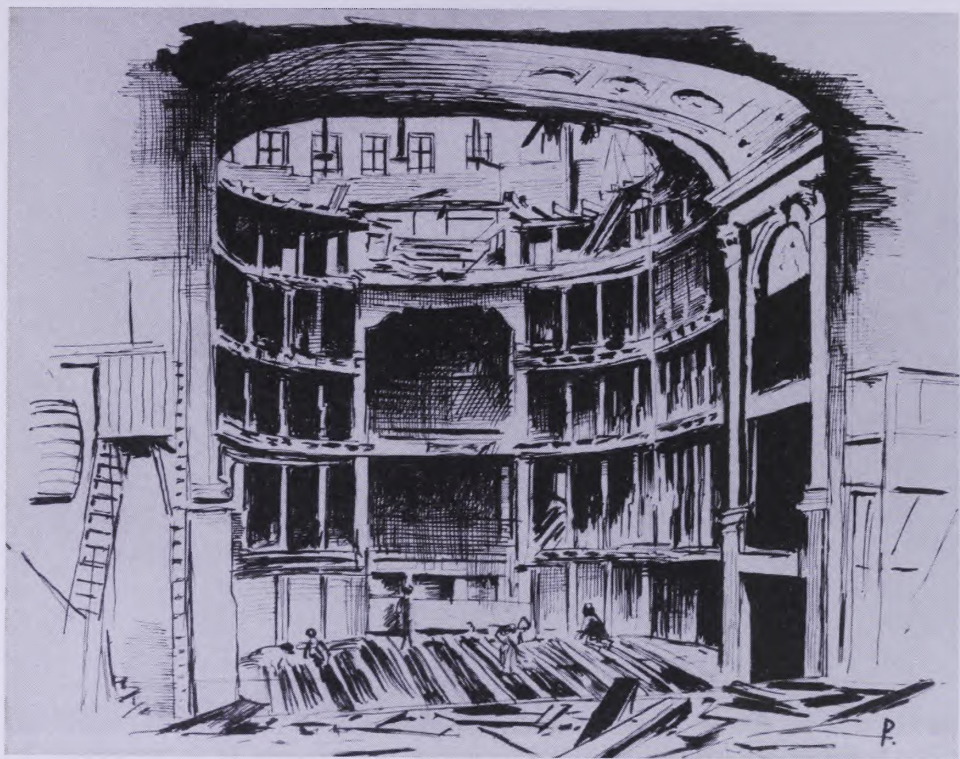
a ponadto przez pierwsze pięć lat jedną tylko klatką schodową, która w dodatku prowadziła i do innych lokali. Brakowało też podjazdu. W roku 1841 od ul. Wierzbowej wybudowano drugie schody, wyłącznie dla widzów Rozmaitości.¹⁵⁴

Półowiczne te rozwiązania nie przynosiły poprawy warunków inscenizacji, nie asekurując ponadto artystów ani widzów na wypadek wzniesienia ognia. Sale teatrów Rozmaitości i Wielkiego połączone były dwiema drogami: jedną od sceny kameralnej, obok „reżyserki” i rekwizytorni, przez Sale Redutowe i korytarz wokół „wielkiej” widowni – bezpieczną oraz bezpośrednim przejściem między dwiema scenami w postaci długiego na 24, 40 m korytarza, o drewnianej podłodze, zapchanego rekwizytami, przystawkami dekoracji itp. – czyli łatwo zapalnego, chociaż z obu krańców zabezpieczonego przez „brandmury”. W razie zapalenia się małej sceny pożar mógł więc szybko przenieść się na dużą. Z braku funduszy nie przedsięwzięto jednak bardziej radykalnych środków ochronnych.

Latem 1874 roku salę teatru odrestaurowano pod kierunkiem budowniczego teatrów warszawskich Władysława Rittendorfa¹⁵⁵, z tychże samych względów realizując jedynie część jego zamierzeń.

¹⁵⁴ *Gmach teatrów*, KW 1877/34.

¹⁵⁵ KW 1874/196.



Widownia Teatru Rozmaitości po pożarze, 1883, rys. W. Podkowiński

Aż wreszcie 11 VI 1883 (na kilka dni przed przeniesieniem widowisk na scenę letnią), prawdopodobnie skutek awarii przewodów gazowego oświetlenia, o godz. dwudziestej pierwszej na pustej już widowni Rozmaitości zerwał się kandelabr, druzgocąc środek II rzędu krzeseł, po czym zapalił się krąg plafonu mieszczącego przyrządy wentylacyjne. Gdy przepalony sufit runął na parter (wzniciając na sali ogień, a na zewnątrz budząc panikę wśród gapiów), zawalił się dach i strop teatru; pozostały nagie ściany. Efektem pożaru było doszczętne spalenie się w mgnieniu oka widowni, sceny i podscenia, po czym schodów bezpieczeństwa oraz kilku mieszkań i sklepów, wraz z pracownią malarską Franciszka Żmurki (stanowiącą część dawnego mieszkania prezesów). Straty oceniano na 100 000 rb.¹⁵⁶ Za jedno z możliwych przyczyn tego wydarzenia uznano także niezbyt dokładne przed kilku dniami ugaszenie ognia pod schodami prowadzącymi do sali Rozmaitości (na co wskazywałby snujący się stamtąd przez dłuższy czas dym), albo ewentualne przedostanie się przez luft kominowy iskier

¹⁵⁶ *Pożar Teatru Rozmaitości*, KW 1883/144a. Dokładny opis wydarzeń – zob. A. Tuszyńska, „Teatr się pali!”... O czterech pożarach Teatru Narodowego, w: *O teatrze i dramacie*, red. nauk. E. Krasieński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s.340-345.



Widok z łóż I piętra Teatru Rozmaitości na scenę

z umieszczonych na dole kuchni i piekarni. Teatr ten „był skazany na taki los” – skonstatował autor *Kronik tygodniowych*.¹⁵⁷

Odbudowa teatru ściśle na tym samym miejscu wydawała się bezcelowa. Sugerowano obmyślenie przez rząd natychmiastowych środków celem postawienia zupełnie nowego budynku, bądź też rozszerzenie istniejącego o część dziedzińca, na której znajdowały się magazyny i szkoła baletowa.¹⁵⁸ Ostatecznie jednak „odbudowano go takim, jakim był przed pożarem, w tych samych rozmiarach i z takim samym rozkładem”.¹⁵⁹

Kosztorys przedsięwzięcia opiewał na 60 000 rb. Jeszcze w czerwcu urządzono widowisko na rzecz spalonego teatru. Mimo braku urzędowego zezwolenia na kompletną odbudowę oraz odpowiednich funduszy, po podniesieniu pieniędzy asekuracyjnych z magistratu za zniszczony mur od strony dziedzińca (30 000 rb.) i z warszawskiego Towarzystwa Ubezpieczeń za ruchomości, rozpoczęto prace. Prowadził je architekt Władysław Marconi pod kierunkiem Ritten-dorfa. Uprzątnięto pogorzelisko, za sumę 6 000 rb. wzniesiono nowy dach. „Zamiast dawnych drewnianych schodów [...] buduje się klatka na schody murowane, a osobne galerie łączyć będą salę teatralną z Salami Redutowymi, które w ra-

¹⁵⁷ B. Prus, *Kroniki*, t. 6, W. 1957, s.147. Cyt. za: A. Tuszyńska, loc.cit.

¹⁵⁸ L., *W sprawie odbudowy teatru*, KW 1883/154a.

¹⁵⁹ St. M. Rz.[ętkowski], [*Odbudowa Teatru Rozmaitości*], TI 1883/51.

zie pożaru dają zupełną rękojmię ocalenia” – zapewniały „Kłosa” piórem Józefa Kotarbińskiego.¹⁶⁰ Równocześnie uwzględniono potrzebę utworzenia dodatkowych murowanych schodów bezpieczeństwa, łączących salę bezpośrednio z dziedzińcem i gwarantujących opróżnienie parteru (zamiast 20) w ciągu 2-3 minut.¹⁶¹ Pomyślano także o usprawnieniu komunikacji wewnętrznej, na wszystkich piętrach poszerzając korytarze, powiększając liczbę wyjść. „Kurier Warszawski” zapowiadał dobudowanie na widowni częściowych schodów z parteru do łóż I piętra, obiecując: „Teraz łóża i krzesła będą mieć schody oddzielne, a galeria i paradyz – zupełnie oddzielne. Liczba wyjść z krzeseł wzrośnie do pięciu, zniesione będą krzesła boczne. Lewa strona krzeseł (posiadająca dotąd jedno wejście przez wąski korytarzyk i drzwi podwójne od westybulu Sal Redutowych) otrzyma teraz dwoje szerokich drzwi, cztery razy większych od poprzednich, a niebezpieczny korytarzyk zupełnie zniesiono. Długi wąski korytarz z prawej strony rozszerzy się w części przez ujęcie ściany, w części przez usunięcie murów wewnętrznych i zmianę klatki schodowej. Również rozszerzone będą znacznie korytarze przy łóżach I piętra; niebezpieczny system drzwi łóżowych zasuwanych zastąpią drzwi otwierane na zewnątrz.”¹⁶²

Gdy minęła już najlepsza pora na podobne restauracje – lato, nadeszło zezwolenie i suma 25 000 rb., udzielona przez magistrat w charakterze zapomogi. Przewidywano ukończenie robót jeszcze w tym samym roku; ostatecznie trwały one siedem miesięcy – otwarcie teatru odbyło się 15 I 1884. „Sklepienie wzniosło się nad sceną i widownią, oparte na murach odrestaurowanych od strony Sal Redutowych, a znacznie podwyższonych na zewnątrz od dziedzińca teatralnego – relacjonowało „Echo Teatralne, Muzyczne i Artystyczne”.¹⁶³ „Główne wejście prowadzi jak dawniej spod filarów od strony placu Teatralnego i jak dawniej zostało – niestety – drewnianym”¹⁶⁴ – dopowiadał „Kurier”, rozczarowując już u wstępu żadnych unowocześnienia ulubionej sceny warszawian. (Sytuacja nie ulegnie niestety zmianie przez najbliższy dziesięć lat.) Schody przy Salach Redutowych służą teraz jedynie widzom parteru i łóż, podczas gdy te od Wierzbowej – publiczności galerii i paradyzu. Likwidując prywatne mieszkania znajdujące się na jednym poziomie z amfiteatrem spalonego gmachu, zdobyto dodatkową przestrzeń na szatnie i foyers. Skasowane zostały ponadto znajdujące się pod podłogą widowni kuchnia i pralnia.

„Widownia, podzielona na parter, łóża I piętra i dwa amfiteatry, jeden dla galerii, drugi dla paradyzu, mieści ogółem 694 osoby”¹⁶⁵ – informowano o powtórnym na przestrzeni ostatniego dziesięć lat drastycznym ograniczeniu ilości

¹⁶⁰ Karol [J. Kotarbiński], *Odbudowa Teatru Rozmaitości*, „Kłosa” 1883/952.

¹⁶¹ *Odbudowa Teatru Rozmaitości*, GH 1883/223.

¹⁶² *Odbudowa Teatru Rozmaitości*, KW 1883/264.

¹⁶³ Br. Z.[awadzki], *W przeddzień otwarcia teatru*, EMTA 1884/15.

¹⁶⁴ *Teatr Rozmaitości*, KW 1884/12a.

¹⁶⁵ Wł. Zal., *Teatr po odbudowaniu*, TP 1884/2.



Wnętrze Teatru Rozmaitości po odbudowie, 1884

widzów (po ostatniej przebudowie na sali było 900 miejsc). Za cenę zwiększenia bezpieczeństwa i wygody uległ redukcji jeden rząd krzeseł; pozostało ich jedenaście. Układ krzeseł nie zmienił się, nadal brakowało wejścia na środku.

„Łoże, rozszerzone przy wygięciu ostrzejszej podkowy amfiteatru, zapewniają widzowi teraz korzystniejsze miejsce. Galeria i paradyz pozyskały pierwsze rzędy ponumerowane, przejście zaś w nich urządzono nadzwyczaj wygodne przez usunięcie po bokach ostatnich ławek” – kontynuował sprawozdanie cytowany wyżej „Tygodnik Powszechny”. Oznaczało to rewolucję: prawie sto siedemdziesiąt osób spośród ścigającej się do wolnych miejsc „gawiedzi” rozsiądzie się od-tąd spokojnie na strapontenach.

W całym budynku – novum pierwszorzędnej wagi – wprowadzono nie spotykany w Warszawie system wentylacji (autorstwa byłego głównego mecha-nika teatrów inż. Enderlina). Piece wentylacyjne znajdowały się na zewnątrz, na dziedzińcu teatralnym. Pod krzesłami parteru umieszczono rury, okalające rów-nież z dwóch stron wszystkie piętra sali. Ogrzane do temperatury 16° powietrze wydostawało się okratowanymi otworami w podłodze, kierując się do głównego wentylatora pod żyrandolem (wentylatory umieszczono również w przejściach, korytarzach i na klatkach schodowych). „Nareszcie bezpieczeństwo wobec ognia i gorąca” – konkludowało „Echo”. Planowano również oddzielenie sceny od wi-downi za pomocą żelaznej kurtyny, co się jednak nie udało.

Rzeczą nie mniej ważną było zachowanie panującej tu tradycji smaku i pewnego wykwintnego tonu.

„Ogólne tło pozostało białe – zauważył dziennikarz – tylko parapety łóż [przyozdobione bukietami kwiatów polskich i emblematami sztuki, M.O.B.] po-wlokły się łagodnym błękitem”.¹⁶⁶ Kurtyna, jak poprzednio, była dziełem deko-ratora WTR Adama Malinowskiego. Jej część centralną zajmowały Talia z Mel-pomeną; przeniesiono także, oczywiście, monogram teatru oraz wizerunki Fre-dry i Bogusławskiego.

Wygląd wnętrza *Rozmaitości* na przełomie wieków przedstawia się w pa-mięci widza „jakby bombonierka obita błękitem, wówczas już wypłowiałym, z wej-ściami nie tylko bocznymi, ale i szeroką luką środkową [...]”. Oświetlał je pozlacza-ny żyrandol z olejnymi lampami (elektryczność zostanie wprowadzona w roku 1892). Bywalec wspomina „rzędy krzeseł nie natłoczonych jeden na drugi, ze swo-bodnym przejściem dla turniur i trenów damskich”, nadmieniając również o aku-styce „wymarzonej dla stylu gry aktorskiej, w której tyle znaczył efekt słowa”.¹⁶⁷ Krzesła były wprawdzie skromne, wyplatane; dopiero w ostatnim przedwojennym sezonie zastąpiły je fotele. Oświetlenie – nie tak rześiste jak w Teatrze Wielkim; za to wystrój pięter równie okazały. „Na pierwszym obowiązkowo łoże, balustrady od strony widowni, kapiące od złotych liści, aksamitna, mocno wypukła poręcz, słu-

¹⁶⁶ X., *Otwarcie Teatru Rozmaitości*, KW 1884/16a.

¹⁶⁷ A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s.16.

żąca za oparcie dla nagich a pulchnych rąk niewieścich oraz sztywno umankieconych męskich [...]. W łóżach pąsowe aksamitne meble, także kotary, za nimi przedpokoik – szatnia.”¹⁶⁸ Przed kurtyną znajdowało się, aż do roku 1913, miejsce dla orkiestry, która przygrywała w antraktach, oraz półokrągła budka suflera.

Niepozorne mury Rozmaitości zamieszkiwał tęgi duch, o czym przypominano przed ponowną ich inauguracją po pożarze, przywołując nazwiska aktorów, którzy mogli konkurować, zwłaszcza w sztuce słowa, z najpierwszymi artystami Europy. Grywano tu komedie obyczajowe – francuskie i polskie; największy bodaj tytuł do chluby zespołu stanowiły dwa dziesiątki sztuk Aleksandra Fredry. Cóż, gdy teatr pozostawał ciasny, a zasadniczym jego mankamentem wydawała się płytka scena. Wprowadzono wprawdzie, dzięki głównemu mechanikowi teatrów Stanisławowi Jasieńskiemu, pewne ulepszenia jej urządzeń, jak ruchoma podłoga, nowy system dekoracji (w formie parawanowej, z dostawkami) – bardziej sprzyjający iluzji od dotychczasowych kulis, czy spotęgowane oświetlenie (dwie lampy boczne o zwiększonej mocy plus światło z góry). Bywalczy uważali jednak, że jarzący się żyrandol zasłania widok sceny z miejsc na środkowej galerii, a ponadto brak przejścia centralnego na parterze i możliwości swobodnej cyrkulacji na galeriach, magazynowanie rekwizytów na klatce schodowej, drewniane schody i zbyt wąskie wejście główne do teatru stwarzają nadal niebezpieczeństwo pożaru.¹⁶⁹

Obawy te nie miały się okazać płonne. Już w czerwcu wybuchł pożar w garderobie, niszcząc dużą ilość kobiecych kostiumów (szczęśliwie, nie zdążył się rozprzestrzenić). Ogłaszano więc kilkakrotne konkursy na przebudowę Rozmaitości, a nawet budowę nowego gmachu.

Pierwsza ewentualna jego lokalizacja dotyczyła pl. Zielonego (późniejszy Dąbrowskiego). Miasto godziło się odstąpić bezpłatnie jego część, wiosną 1884 nadeszła zgoda władz na przygotowanie planów pod trzeci stały teatr; latem powstała komisja konkursowa (z Folandem, Palicynem, radnym magistratu Proszenką i kilkoma wolno praktykującymi architektami).¹⁷⁰ Pozostawała wszakże stała kwestia środków.

Poprzestano więc na koniecznych remontach. Jesienią 1894, tak jak i w trzy lata później, przedmiotem uwagi były schody. Wobec utrudnionej ko-

¹⁶⁸ H. Małkowski, *Moje wspomnienia*, W. 1958, s.43. Na marginesie warto dodać wzmiankę o zasiadających tu widzach (choć nie należą oni do architektury). Otóż najwierniejszą publiczność Rozmaitości stanowili zajmujący dalsze rzędy, galerię i paradyż „inteligenci pracujący”, rzemieślnicy, kupcy, światlejsi robotnicy, a zwłaszcza ucząca się młodzież. W dni przedstawień galowych na nienumerowanych miejscach najwyższego piętra roilo się od granatowych mundurków ze srebrnymi guzikami, noszonych przez uczniów oraz podwójnymi galonami – przez studentów uniwersytetu, którzy reagowali żywiołowo na to, co działo się na scenie, prowokując całą widownię do braw. W pierwszych rzędach parteru oraz łóżach – zajmowanych przez wyższe sfery towarzyskie i artystyczne – na premierach obowiązywał strój balowy.

¹⁶⁹ *Bezpieczeństwo w teatrach*, EMTA 1897/711.

¹⁷⁰ *Trzeci teatr*, „Wędrowiec” 1884/22, 33.

munikacji ciasnymi starymi schodami od ul. Wierzbowej – z Nowym Rokiem 1897 w prasie pojawiły się głosy domagające się wznowienia dawnego przepisu, zgodnie z którym słuchaczom koncertów WTM w Salach Redutowych przysługiwało wyłącznie wejście od strony pl. Teatralnego. W parę miesięcy potem główne wejście do Rozmaitości zostało przeniesione na ul. Wierzbową, naprzeciwko Niecałej. „Tu wprost z chodnika wchodzi publiczność na wysokie schody, tym wygodniejsze, że się w dwóch miejscach załamują. W połowie piętra [...] dzieli się na dwie połowy: kto posiada bilet do krzeseł z prawej strony, dąży schodami na prawo, zaś do krzeseł z lewej strony – schodami na lewo.” Dla wybudowania tych schodów zlikwidowano sklep na dole, zabierając także kilka sal Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu. Wada nowej klatki to niski korytarz. „Dla bezpieczeństwa z prawej strony nowych schodów znajdują się schody drugie, zaś z lewej (poza sklepem Ungra) trzecie” – spieszył z wyjaśnieniami niezawodny „Kurier”.¹⁷¹

20 II 1898 Dyrekcja WTR ogłosiła nowy konkurs na gruntowną przebudowę sceny i widowni Rozmaitości (tak, izby mogła znów pomieścić ponad 900 osób, uwzględniając przy tym najnowsze wymagania wygody i postępu)¹⁷², a zarazem – budowę domu dochodowego na placu u zbiegu Wierzbowej i Trębackiej, składu dekoracji dla obu teatrów, urządzenie garderób, sal baletowych, warsztatów itp., wreszcie – samego placu. Termin zgłaszania projektów ustalono na 20 sierpnia; ustanowiono cztery nagrody (1 000, 500, 300 i 200 rb.). Wobec faktu, że żadna z czterech nadesłanych prac nie spełniła warunków, komisja uznała ich nierealność. „Trudne i niewłaściwe jest w naszych oczach wymaganie powiększenia obecnego Teatru Rozmaitości, bo główne wejście do teatru nie może się znajdować na wąskiej i ruchliwej ulicy, a ponadto okalające pawilony trzymają go jak w kleszczach” – stwierdził architekt Karol Kozłowski, dodając, iż Warszawa zasłużyła sobie na nowy budynek.¹⁷³

Biorąc pod uwagę teren dawnego Marywilu, zaproponował lokalizację gmachu w miejscu stosunkowo najtańszym, a sąsiadującym z Teatrem Wielkim (przy tym znacznie spokojniejszym od Wierzbowej, po regulacji zaś i szerszym) – obok Hotelu Rzymskiego przy Trębackiej. Jego elewacja byłaby widoczna aż z Ogrodu Saskiego; miałby dostęp z dwóch ulic i wygodny podjazd. Jako siedziba Komedii¹⁷⁴, powinien oczywiście być większy i okazalszy od poprzedniej, a przede wszystkim dysponować innowacjami technicznymi; wśród nich – podłogą sceniczną w formie elipsy, która obraca się wokół swej osi na szynach i kółkach typu kolejki wąskotorowej. „Elipsa podzielona jest na dwie połowy: na jednej odbywa się akcja aktu I, na drugiej maszyniści ustawiają w tymże czasie

¹⁷¹ *Teatr Rozmaitości*, KW 1897/339.

¹⁷² Program konkursu – KW 1898/64.

¹⁷³ Omówienie projektów konkursowych – K. Kozłowski, *Teatr Rozmaitości*, KW 1898/307.

¹⁷⁴ Proponowano nawet nazwę: Teatr Komedii Polskiej.

dekoracje. Za pociśnięciem guzika elektrycznego przednia część elipsy staje się tylną.”¹⁷⁵ Dom dochodowy mógłby wówczas znaleźć się na terenie obecnych Rozmaitości. Po raz kolejny utworzono komisję spośród grona teatralnych specjalistów; z bliżej nieznanych przyczyn do realizacji projektu jednak nie doszło.

W trzy lata później (1901) powołana przez generał-gubernatora komisja do zbadania przyczyn kryzysu teatralnego oceniła Rozmaitości jako „budowlę nie odpowiadającą celowi”¹⁷⁶, wobec faktycznego przejęcia sceny głównej Teatru Wielkiego przez Operę i Balet uznając za niezbędne wybudowanie nowego gmachu dla Dramatu. Byłby na to najwyższy czas w historycznej chwili sześćdziesięciopięciolecia upływającego od premiery w jego wciąż „tymczasowej” siedzibie. Prezes Iwanow zaczął zresztą już rok wcześniej czynić starania o przydzielenie na ten cel terenu zajętego przez przyległe do pałacu Brühlowskiego jednopiętrowe oficyny (mieszkania urzędników kancelarii generał-gubernatora). „Na miejscu tych oficyn powstanie najpierw ulica, biegnąca w półkole między pałacem a Nowym Teatrem Rozmaitości, ulica, kończąca się przy ul. Korzebuego w pobliżu bramy od Ogrodu Saskiego – snuł marzenia «Kurier». – Główny front będzie zwrócony ku Ogradowi, sąsiadując z pałacem Saskim. Sam gmach nowego teatru stanie pośrodku podwórza; tyły zaś gmachu oprą się o projektowaną od ul. Wierzbowej (rozszerzonej) oficynę czteropiętrową, w której na dole będą urządzone sklepy eleganckie, na piętrach zaś będą lokale prywatne oraz mieszkania dla urzędników kancelarii generał-gubernatora.”¹⁷⁷ Wjazd odbywałby się przez bramę od pl. Saskiego, piesi wchodziliby przez Ogród Saski lub dwie bramy od Wierzbowej na podwórzu teatralnym.

„Oto projekt, który posiada wszelkie warunki urzeczywistnienia”¹⁷⁸ – zapowiadała „Biblioteka Warszawska”, informując o zadeklarowanej przez hr. Adama Zamoyskiego gotowości ofiarowania na niski procent 1 300 000 rb. dla przyspieszenia budowy teatru, a przy nim domów: dochodowego i mieszkalnego. Władze przyjęły przychylnie tę ofertę; odbył się konkurs, Zamoyski przeznaczył dodatkowo 5 000 rb. na nagrody. Ostatecznie skończyło się jedynie na wzniesieniu wielce skądinąd pożytecznego domu dochodowego.

Latem 1909 roku zapowiadano znów gruntowną przebudowę Rozmaitości – znaczne powiększenie sceny, unowocześnienie garderób, wciąż takich samych jak za czasów Modrzejewskiej.¹⁷⁹ Sprawa ciągnęła się, nabierając rumieńców w powiązaniu z projektem przebudowy Sal Redutowych. Projekt ten (autorstwa Pianki) był w dniu 28 I 1911 roku przedmiotem oddzielnych obrad komitetu budowlanego, z udziałem jego twórcy, a ponadto m.in. prezesa Skirgajłły,

¹⁷⁵ KW 1898/145 (cyt. za: B. Filipowicz, *Nowy teatr*, KW 1899/50.)

¹⁷⁶ Głos Sygietyńskiego na posiedzeniu komisji teatralnej *W sprawie reformy teatrów warszawskich. II Teatr Rozmaitości*, KW 1901/182.

¹⁷⁷ A. Dobrowolski, *Nowy Teatr Rozmaitości*, KW 1901/42.

¹⁷⁸ BW 1901/t.I, z.4, s. 572.

¹⁷⁹ *Przebudowa Teatru Rozmaitości*, „Świat” 1909/23.

Bronisława księcia Massalskiego, Jasieńskiego oraz adwokata przysięgłego Henryka Dziewulskiego. Stanowił szansę uzyskania nowej sceny teatralnej bądź sali do rozmaitych celów kulturalnych, dzięki całkowitej zmianie kształtu Sal Redutowych, której koncepcję przedstawiono wcześniej w prasie.

„Dotychczasowy ich format spłaszczonej litery T zamieniony będzie na wielki prostokąt długości 50 m, szerokości 20 m. Galeryjka i słupy w salach będą usunięte. Wejścia do Sal Redutowych będą bieć od pl. Teatralnego, około sklepu Mankielewicza, oraz od tzw. «ciemnej bramy», prowadzącej od ul. Wierzbowej. Ciemny ten tunel posunięty będzie nieco dalej, z dojazdem na dziedziniec teatralny.”¹⁸⁰

„Sala, mogąca służyć na przedstawienia i koncerty, bale itp., będzie miała powierzchnię $30 \times 19 = 570 \text{ m}^2$, ze wspaniałą galerią wprost projektowanej sceny-estrady na amfiteatr, i mieściła na parterze 907 krzeseł, a na amfiteatrze 221, czyli razem 1 128 miejsc.”¹⁸¹ Zapowiadano bardzo szerokie wejścia i wyjścia dla publiczności, oddzielne schody dla artystów, wentylację mechaniczną itp. unowocześnienia. Na posiedzeniu podjęto też decyzję w sprawie powiększenia sceny Teatru Rozmaitości i przeróbki okalających ją pomieszczeń. Łączny koszt przebudowy sal i siedziby Dramatu obliczono na 147 555 rb., która to suma rozrosła się do 200 000.

Tym razem gospodarka teatralna stworzyła wreszcie szansę częściowego choćby urzeczywistnienia wieloletnich marzeń. Dysponując od nowego roku 1912 zgodą władz, komisja do spraw przebudowy Rozmaitości i Sal Redutowych pod przewodnictwem prezesa Małyszewa zapowiedziała rozpoczęcie wiosną robót.

Projektodawcą i wykonawcą zarazem tej operacji – podzielonej na dwa letnie sezony – był budowniczy teatrów rządowych Bronisław książę Massalski, przy współpracy kierownika działu dekoracyjno-technicznego, Jasieńskiego. Najbliższy sezon miał objąć przebudowę sceny, garderób i składu dekoracji do Dramatu; dalszy – widowni i klatek schodowych dla publiczności.

Jasieński w udzielonym wywiadzie pilność pierwszej fazy uzasadniał niedostateczną głębokością i szerokością sceny oraz niebezpieczeństwem pracy personelu w tej części gmachu – oprócz ścian głównych budowanej z drewna, pozbawionej natomiast odpowiedniej ilości wyjść i schodów na wypadek pożaru. Zapowiadał wyposażenie przyszłej sceny Rozmaitości we wszystkie najnowsze udoskonalenia techniki teatralnej – jak system scen przesuwanych (ponoć znacznie praktyczniejszy od scen obrotowej), kurtyna żelazna, opuszczana automatycznie z kilku miejsc, czy urządzenie do przesuwanych horyzontów.

„Scena oświetlona będzie normalnie, tj. trójbarwnie, lampami żarowymi; ściemnianie, rozwidnianie, zmiana i mieszanie barw odbywać się będą przy pomocy regulatora, redukującego napięcie prądu. Do oświetlania horyzontów

¹⁸⁰ A. D.[obrowski], *Teatr Rozmaitości i Sale Redutowe*, KW 1912/3.

¹⁸¹ *Przebudowa Sal Redutowych*, KW 1911/29.

funkcjonować będzie przyrząd specjalny, składający się z grupy wielkich lamp żarowych, o sile 1 000 świec każda.”¹⁸²

Z miażdżącą krytyką popieranego przez Dyрекcję projektu wystąpił właściciel Teatru Nowości inż. Feliks Stępiński. Projekt ten dotyczył jego zdaniem jedynie „wydłużenia” sceny (od 10,40 do 24m), przy pozostawionym bez zmian miniaturowym otworze scenicznym (7,30 m) oraz szerokości 12,5 m; jej powiększenie wymagałoby bowiem rekonstrukcji radykalnej. Naruszenie istniejących proporcji nie okaże się korzystne dla inscenizacji sztuk wymagających licznych i szybkich zmian – bo, jak dotychczas, w tzw. pierwszych planach maszyński nadal będą krępowani w ruchach; ponadto owa nadmierna w stosunku do otworu scenicznego długość pochłaniać będzie głosy, nie przyczyniając się bynajmniej do poprawy akustyki. „Widownia będzie, jak dawniej, drewniana, pozostaną te same wąziutkie korytarzyki; jak dawniej, przez mały otwór sceniczny oczom publiczności, zajmującej miejsca boczne, będą dostępne tylko fragmenty sceny. Jeśli zaś reżyser zechce użytkować dalsze plany tej długiej sceny, to publiczność galeriowa, szczególnie z miejsc bocznych, słyszeć będzie głosy [...] ale nie dostrzeże artystów.”¹⁸³

Obawy Stępińskiego budził ponadto widoczny w „rządowym” planie brak specjalnych zapasowych wyjść dla artystów, grożący w razie pożarowej paniki przymusową ich ewakuacją na scenę Teatru Wielkiego bądź na Sale Redutowe.

Wobec tych bezspornych minusów autor artykułu przedstawił własny plan przebudowy. „Projektuje opuszczenie Teatru Rozmaitości do poziomu ulicy po zużycowaniu dwu podwóreczek, przylegających do bramy tzw. ciemnej i wydłużeniu ściany przeciwległej”, skutkiem czego głębokość sceny wraz z garderobami itp. przyległościami wynosiłaby 19, szerokość 22, a otwór byłby rozszerzony do 12,20 m.

Widownia mogłaby pomieścić o 300 osób więcej niż obecnie i byłaby wyposażona w liczne drzwi. Plan wyznaczał osobne wejście od Wierzbowej do parteru, osobne na galerię; przewidywał również zbudowanie w wysokiej „bramie ciemnej” piętra na foyer. Sale Redutowe byłyby nienaruszone, wszystkie sklepy pozostałyby na miejscu.

Ostatni, zgoła nie najmniej wymowny argument za koncepcją Stępińskiego stanowiły względy finansowe: ta radykalna przebudowa kosztowałaby jedynie o 50 000 do 100 000 rb. więcej niż częściowa, zaakceptowana przez Dyрекcję. Autor zapewniał przy tym o gotowości pożyczania przez magistrat takiej sumy z funduszu asekuracyjnego na długi termin i mały procent (4%). Całość proponowanych działań zmieściłaby się również w dwóch letnich sezonach budowlanych; w pierwszym zajęto by się sceną, w następnym widownią. Ewentualny termin rozpoczęcia prac: wiosna 1914.

¹⁸² *Przebudowa warszawskiego Teatru Rozmaitości, „Świat” 1913/11.*

¹⁸³ F. Stępiński, *Przebudowa Teatru Rozmaitości*, KW 1913/108.

28 kwietnia poproszeni o głos delegaci Koła Architektów: twórca Teatru Polskiego Czesław Przybylski, Gustaw Trzcíński i Julian Lisiecki spotkali się z autorami obu projektów, by w parę dni później na zgromadzeniu ogólnym przedstawić trzecią – kompromisową – własną wersję. Stwierdzając z całą mocą, że „teatr obecny ze względu na wymagania techniki scenicznej XX wieku nie może być tolerowany i nie może być siedliskiem pierwszej sceny polskiej”¹⁸⁴, opowiedzieli się ze względów bezpieczeństwa przeciwko odkładaniu remontu widowni. Obliczyli, że po rezygnacji z kosztownej maszynierii do efektów scenicznych suma preliminowana na przeróbkę samej sceny (150 000 rb.) wystarczyłaby również na odpowiednie urządzenie sali widzów. Byłoby to oczywiście prowiwizorium – do chwili zbudowania dla Dramatu i Komедii nowego teatru.

Ponieważ jednak bliska im koncepcja Stępińskiego uznana została przez przedstawiciela strony rządowej za nierealną z tego względu, że znaczną przestrzeń przeznaczoną przezeń na powiększenie Teatru Rozmaitości projekt zaakceptowany przez Dyрекcję postanowił wykorzystać na rzecz wejścia i szatni w Salach Redutowych, reprezentanci Koła Architektów zakwestionowali pomysł nagłej ich przeróbki. „Jakiękolwiek będzie przeznaczenie sal, fakt pozostanie faktem, że Teatr Rozmaitości, już raz ustąpiwszy należnego mu terenu pod budowę domu dochodowego, teraz ustępuje Salom Redutowym, które powinny by służyć tylko jako ręćsíce oświelone, odpowiednio umeblowane tło dla publiczności teatrów Wielkiego i Rozmaitości, sprowadzonych do jednego poziomu wskutek obniżenia widowni z tych teatrów o jedno piętro.”¹⁸⁵

Projekt kompromisowy (autorstwa Przybylskiego, Lisieckiego i Trzcíńskiego) przeznaczał do przebudowy na dwie wytworne klatki schodowe, prowadzące do korytarzy widowni Rozmaitości (które znalazłyby się w antresoli, zamiast – jak obecnie – na II piętrze gmachu) sklepy Mankielewiczа i Golińskiego, pomieszczenia na parterze pod teatrem, zajęte przez piekarnie Semadeniego, przeznaczając na rzecz bufetów, palarni itp. Przewidywał urządzenie od ul. Wierzbowej czterech klatek schodowych dla górnych pięter teatru. Malarnie, stolarnie itp. warsztaty (zamiast planowanych na podwórzu oraz nad garderobami artystów) umieszczał nad składem dekoracji na Nalewkach. Wykonania robót w ciągu jednego sezonu budowlanego (do 1 listopada) podjął się przedstawiciel firmy Salat.

„Stan obecny sceny, garderób i widowni jest opłakany – czytamy w opublikowanej przez redakcję „Kuriera” rezolucji. – Wydaje się niemożliwe dawanie przedstawień przy karkołomnym dojściu publiczności do garderób, w labiryncie nie usystematyzowanych schodów. [...] Należy pokierować przebudową tak, aby zapewnić personelowi i publiczności przede wszystkim bezpieczeństwo.

1. Przerobić scenę, powiększyć ją, ułatwić zmianę dekoracji (bez starań o zbędne efekty sceniczne).

¹⁸⁴ *Przebudowa Teatru Rozmaitości*, KW 1913/121.

¹⁸⁵ F. Stępiński, *Przebudowa Teatru Rozmaitości*, KW 1913/134.

2. Zapewnić scenie obsługę klatkami schodowymi na wypadek ognia.
3. Polepszyć higienę i bezpieczeństwo garderób.
4. Izolować teatr Rozmaitości od Teatru Wielkiego i Sal Redutowych.
5. Dać widowni odpowiednią liczbę odpowiednio rozmieszczonych klatek schodowych, szatni, foyers, w samej zaś widowni dać możliwość widzenia akcji z każdego miejsca, zachowując dla tradycji obecny charakter.”

Według opinii Koła Architektów, wada główna projektu Dyrekcji to zamiar budowania kosztem 150 000 rb. nowej sceny przy braku odpowiednich warunków (chodzi o teren oraz mały otwór sceniczny). Przewiduje on pozostawienie tu Dramatu na dłuższy czas, odkładając przebudowę widowni i nie gwarantując na nią środków. „Niżej podpisani, reasumując swój wniosek, zmierzają do urobienia opinii publicznej w kierunku budowy odpowiedniego gmachu dla pierwszej sceny polskiej, uważając wszelkie przebudowy istniejącego teatru jako półśrodki.” (Tu – 37 nazwisk.)

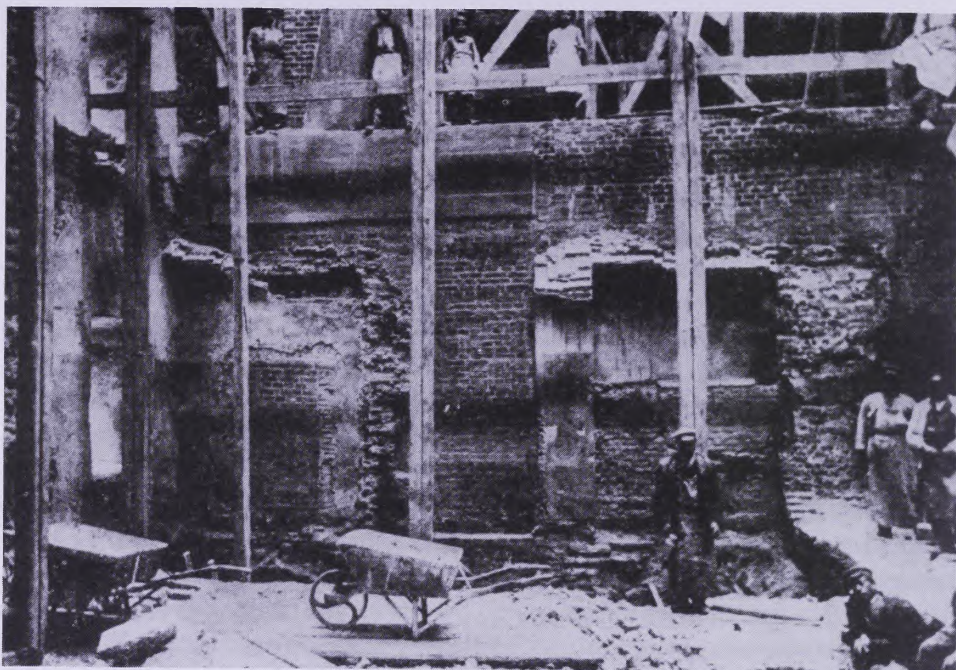
5 maja Dyrekcja zaprosiła opiniodawców na posiedzenie swej komisji budowlanej.¹⁸⁶ Ponieważ okazało się, iż przebudowa teatru według ich projektu nie byłaby dokonana przed 1 I 1914, co według Dyrekcji równało się stracie 100 000 rb., postanowiła ona pozostać przy projekcie wyjściowym. Argument zbyt długiego (niekorzystnego pod względem finansowym dla teatru) trwania planowanych przez Koło robót okazał się bez pokrycia. Pół roku upłynęło, nim nadeszła zgoda MSW na częściową przebudowę Rozmaitości.

Prace rozpoczęły się od unowocześnienia i powiększenia sceny – zastąpienia jej konstrukcji drewnianej żelazną, przy zastosowaniu systemu scen przesuwanych, autorstwa Jasińskiego. Założenie dotąd mała jej powierzchnia rozrosła się ponad trzykrotnie: ze 100 m² wraz z garderobami do 350 lub nawet 370 (ze sceną boczną i tylną).¹⁸⁷ Jedna część jej podłogi została przerobiona na wielką zapadnię, pozwalającą się zagłębić na kilka metrów pod scenę; podciągało się ją ręcznie za pomocą bloków. Pozostała część podzielono na kwadraty, dające się poruszać wraz z umieszczonymi na nich dekoracjami, co usprawniało ich zmiany; schody, tarasy, wyniosłości czy przepaście tworzyło się już nie za pomocą praktykabili, lecz wznoszących się i opadających wycinków powierzchni sceny. Umieszczony na scenie regulator dzielił światło na trzy zasadnicze barwy (nowszych wynalazków na razie nie zastosowano). Odsunięcie sceny w głąb i cofnięcie parterowych łóż na widowni dało w rezultacie powiększenie ilości rzędów o cztery – czyli około pięćdziesięciu nowych miejsc – i lepszą oglądalność przedstawienia z niektórych pozycji.

Bezpieczeństwo przeciwpożarowe zostało wzmoczone dzięki żelaznemu wiązaniu dachowemu i takiejże kurtynie, izolującej scenę od widowni, garderób i Sal Redutowych. W dalszym ciągu zamierzano przerobienie jej na ogniotrwałą

¹⁸⁶ Prezes komisji – Skirgajłło – opowiedział się na poprzednim zebraniu za projektem kompromisowym i, jak się wydawało, przekonał do niego Dyrekcję (*Przebudowa teatru*, KW 1913/122).

¹⁸⁷ *Przebudowa Teatru Rozmaitości*, „Dzień” 1913/294, NG 1913/573.



Podziemia Teatru Rozmaitości podczas przebudowy, 1913

i kolejne powiększenie widowni, z opuszczeniem sali o jedno piętro i odpowiednią ilością klatek schodowych¹⁸⁸, co, niestety, nie doszło już do skutku.

Przy scenie na parterze znalazł się pokój maszynistów i magazyn „baterii elektrycznej”, dostarczającej prądu w przypadku awarii głównego urządzenia.

Garderoby (zaopatrzone w umywalki z ciepłą i zimną wodą, szafy i lustra) przeniesiono teraz z gmachu scenicznego do dawnego składu dekoracji, nadbudowanego za pomocą żelbetonowych słupów o trzy nowe piętra (na trzech pierwszych usytuowano 19 garderób solistów, na czwartym – 5 ogólnych). W jednej części gmachu umieszczono ponadto urządzenia wentylacyjne i skład dekoracji, w drugiej na parterze gabinety kierownika literackiego, głównego reżysera Dramatu i Komедii oraz sekretariat.

W takiej postaci zastała teatr I wojna.

POWRÓT DO CORAZZIEGO. PRZEBUDOWA TEATRU WIELKIEGO W LATACH 1890-1891

Zamiast wstępu podajemy małe kalendarium dokonanych w ostatnim półwieczu zmian i ulepszeń:

1843 – ostateczne wykończenie Sal Redutowych;

¹⁸⁸ M. Dienstl, *Przebudowa Teatru Rozmaitości*, KW 1913/347.

1857-1858 – cztery ciągi schodów ogniotrwałych projektu Marconiego;
1859 – woda wiślana na dachu sceny, rozprowadzana za otwarciem śluz po całym budynku (7 lat później – także i Rozmaitości; w dziedzińcu – basen z wytryskiem dla sikawek parowych);

1865 – oświetlenie teatru gazem, dzieło niemieckiej firmy Dessau;

1870 – nowy podjazd, ułatwiający szybkie opróżnienie gmachu, nad nim nowe foyer; w sieniach bocznych (zamiast sklepów i mieszkań prywatnych w narożnikach korpusu) – kasy i pomieszczenie dla straży teatralnej, tzw. odwachu. Wszystko według projektu budowniczego teatrów warszawskich, Rittendorfa. Odmalowanie sali i głównego foyer.¹⁸⁹

1886 – przy okazji kolejnej renowacji widowni – zmiana koloru ścian z ciemnopąsowego (przyjętego we wszystkich większych operach europejskich) na kremowy; nowa tapicerka, we foyer – plafony. „Teraz obie sale są przyzwoite, odpowiadają jako tako stanowisku pierwszych scen polskich”.¹⁹⁰ Planowana wszakże i nie zrealizowana przed szesnastu laty generalna rekonstrukcja wnętrza staje się coraz pilniejsza.

1887 – Dyrekcja zleca opracowanie kosztorysu przebudowy, zgodnie z planem ułożonym przez komisję budowlaną. Fundusz 650 000 rb. nie wystarczy na związaną z tym przedsięwzięciem budowę domu dochodowego.¹⁹¹

1889 – rozpoczęta jesienią na tyłach Teatru Wielkiego budowa ośmiokondygnacyjnego domu dochodowego WTR (mieszczącego, oprócz dwóch podręcznych składów dekoracji, dwie sale baletowe z garderobami i malarnią) stwarza wreszcie szansę radykalnego przedłużenia sceny; według danych reportera „Bluszczu”, byłaby to jedna z największych scen w Europie (52 m długości).¹⁹² Dom dochodowy, projektowany przez zwycięzcę konkursu z roku 1887/1888, Stefana Szyllera, wznosi się kosztem Adama hr. Zamoyskiego, na terenie jednopiętrowych zabudowań po komorze konsumpcyjno-składowej (ostatnio – składzie kurtyn). W lutym 1890 przewidywane jest oddanie do użytku lewego skrzydła, przylegającego do sceny. Stropy piętrowe w tym skrzydle gruntownie przerobiono – tak, że wszystkie piętra są na jednej wysokości z piętrami głównego gmachu. W następnej kolejności rozpocznie się rozbiórka prawego skrzydła.¹⁹³

Gruntownym przeobrażeniom ulegnie gmach Teatru Wielkiego i jego scena wskutek robót przedsięwziętych wiosną pod przewodnictwem Bronisława Żochowskiego, z uwzględnieniem planów opracowanych jeszcze w latach sześćdziesiątych przez Rittendorfa.

Ostatnie przedstawienie odegrano 26 V 1890. Nestor krytyków warszawskich Józef Kenig wspominał z tej okazji wielkie nazwiska związanych z teatrem

¹⁸⁹ KW 1870/262.

¹⁹⁰ Karol [J. Kotarbiński], *Restauracja Teatru Wielkiego. Reformy wewnętrzne naszej sceny*, „Kłosy” 1886/1109.

¹⁹¹ BL 1889/9.

¹⁹² *Gmach teatru warszawskiego*, „Bluszczy” 1889/45.

¹⁹³ W. Górski, *Przeróbka teatru*, KW 1889/348.



Bronisław Żochowski



Stanisław Jasieński



Władysław Rittendorf

artystów polskiego dramatu – od Leontyny Halpertowej i Józefa Komorowskiego po niedawno zmarłych Żółkowskiego i Królikowskiego. Relację z przebiegu prac, w wyniku których Warszawa miała otrzymać „teatr wygodniejszy, ozdobniejszy, jaśniejszy i większy”, zakończył życzliwą przestrogą: „Wydając krocie na przeróbkę tego teatru, która będzie więcej kosztować aniżeli wzniesienie całego gmachu [...] poniesiemy niepotrzebny wydatek, jeśli nie pomyślimy o odrodzeniu sceny” i powrocie pod patronat sztuki.¹⁹⁴

W pracach budowlanych uczestniczyło w dzień i w noc (przy elektrycznym oświetleniu) czterystu robotników. Latem na starym dziedzińcu stanęły potężne fundamenty budynku dla kotłów maszyny parowej (o sile 360 koni). Będzie ona wytwarzać światło elektryczne oraz dostarczać teatrowi w ciągu godziny 6 000 sążni świeżego powietrza, schłodzonego latem, ogrzanego w zimie. Jesienią „Tygodnik Mód i Powieści” informował czytelniczki, że jako materiału budowlanego oprócz cegły używa się wyłącznie żelaza; obecnie wznosi się żelazną ogniotrwałą kopułę nad widownią.¹⁹⁵

Dokonanie zmian mających na celu powrót do pierwotnego planu Coraziego, czyli powiększenie przestrzeni sceny i przyległych pomieszczeń, a przy tym niezbędną modernizację konstrukcji i zaplecza technicznego, wiązało się z koniecznością pewnego zakłócenia estetyki zaprojektowanego przez Włocha frontonu teatru; zapowiedź ich wywołała więc protesty.¹⁹⁶ Okazały się one nieskuteczne, bez większego wszakże uszczerbku dla sztuki. Przybywający na inauguracyjne widowisko w dniu 11 IX 1891 goście mogli wprawdzie przy rzęsiastej iluminacji na cześć solenizanta, Jego Wysokości cara Aleksandra III, zauważyć, iż w portyku frontu I piętra ubył drugi rząd filarów, co umniejszyło nieco wrażenie estetyczne elewacji, ale uczyniło ją za to lżejszą. Przed głównym wejściem powstał tą drogą – zamiast nieestetycznego żelaznego daszku – wielki podjazd murowany na czterech olbrzymich kolumnach okrągłych i dwóch czworograniastych słupach, a na jego dachu – połączony z foyer rozległy taras, gdzie w antrakcie widzowie przychodzili studiować swe emocje.

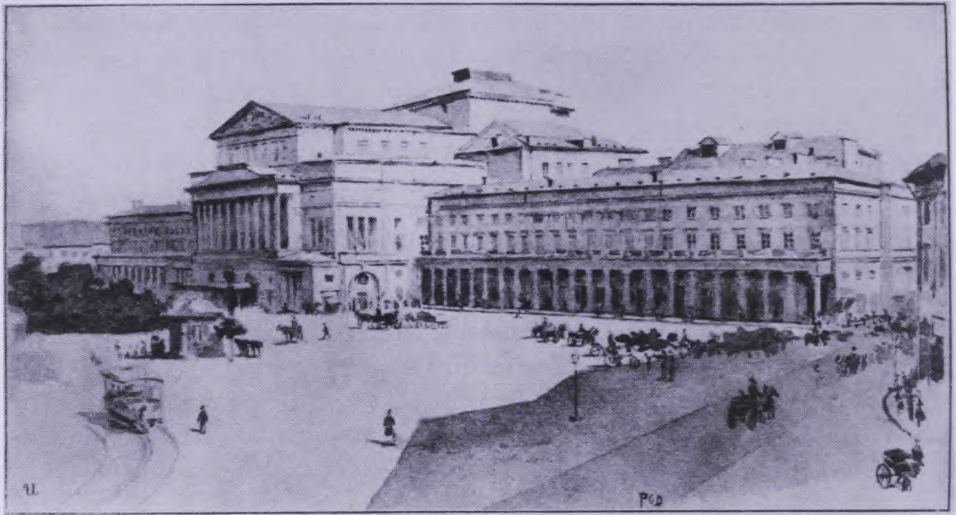
„Dla otrzymania, jak się w końcu pokazało, tak mało znaczącej powierzchni poświęcono kolumny stanowiące całe bogactwo frontu a wywołujące tak niezwykłą grę linii światła i cieni” – smucił się miłośnik klasycznej architektury, Witold Krzesiński.¹⁹⁷ Pomysł usunięcia integralnej części zaplanowanej przez Coraziego całości skrytykował wcześniej profesor warszawskiej Klasy Rysunkowej Wojciech Gerson w imię ustawy budowlanej z 1875 roku (rozdz. III, dz. II, § 181),

¹⁹⁴ J. Kenig, *Przebudowa teatru*, „Słowo” 1890/154.

¹⁹⁵ G. Cz., *Przebudowa Teatru Wielkiego*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1890/47.

¹⁹⁶ Zob. W. Gerson, List otwarty do B. Zochowskiego *W kwestii przebudowy Teatru Wielkiego*, EMTA 1890/351; tenże, *Jeszcze o przebudowie Teatru Wielkiego*, loc. cit. 357, oraz *Głos wołającego na puszczy...*, loc. cit., 364.

¹⁹⁷ W. Krzesiński, *Teatr Wielki jako utwór sztuki architektonicznej i jego przebudowa*, PT 1891/44.



Plac Teatralny, rys. W. Podkowiński, 1890



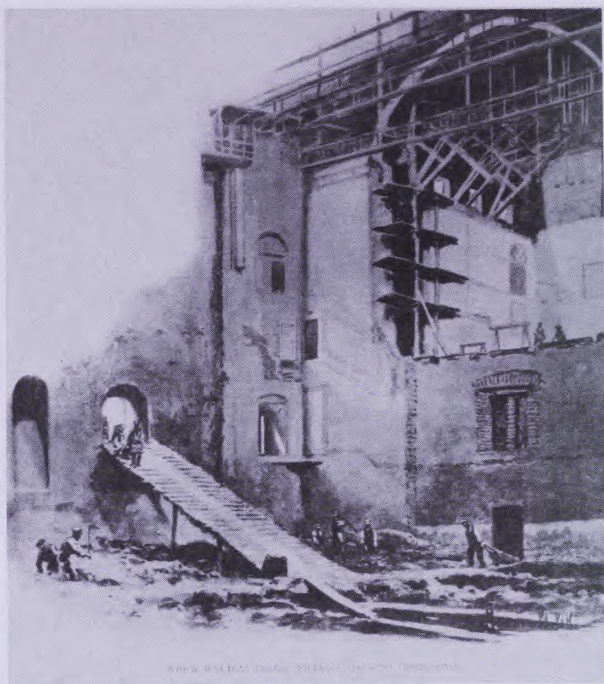
Główny podjazd Teatru Wielkiego z 1870, rys. W. Podkowiński



Główny podjazd Teatru Wielkiego, 1891, fot. A. Karoli i M. Pusch



Teatr Wielki na pocztówce po 1891



Widok wnętrza Teatru Wielkiego podczas przebudowy, rys. S. Wolski

zakazującej niszczenia budowli pamiątkowych. Zdaniem profesora, Teatr Wielki to może najwspanialsze w swym rodzaju dzieło w całej Środkowej Europie. „Urok takiej kolumnady, postawionej we dwa rzędy, na tle zagłębienia, należy do najpiękniejszych efektów architektonicznych – pisał Gerson – a zmiany i zniszczenia tego efektu przez zastąpienie odstępów międzykolumnowych ścianą nie może usprawiedliwiać żadna potrzeba praktyczna, żadne udogodnienie.”¹⁹⁸

Plaskorzeźba zdobiąca front i boki głównego korpusu (Anakreont wśród muz tańca i muzyki – Tommaso Acciardiiego, a na gzymsie parterowej kolumnady – Edyp, wracający z ludem z igrzysk olimpijskich – Pawła Malińskiego) została pieczołowicie przeniesiona z dawnej ściany. Nadal jednak nie uwzględniono życzenia Corazziego, zgodnie z którym na samym szczycie budynku stanąć miał posąg Apollina na kwadrydze, w otoczeniu muz.¹⁹⁹ W przekonaniu Rajchmana, „rzeźba ta dałaby fasadzie wdzięk powagi i piękna, panowałaby nad ładnym placem i upodobniłaby nasz teatr do gmachów sztuce poświęconych w Europie.”²⁰⁰ Nie ozdobiono też fasady zaprojektowanymi przez Włocha posągami.

¹⁹⁸ Cyt. za: Sierp., *Wielka restauracja Wielkiego Teatru*, „Kraj” 1890/31.

¹⁹⁹ J. Kenig, *Ostatnia próba*, „Słowo” 1891/201; Z. L. Sulima, *Dzieje gmachu Teatru Wielkiego*, KP 1892.

²⁰⁰ A. Rajchman, 1825-1913. *Przypomnienie dat*, KW 1913/117.

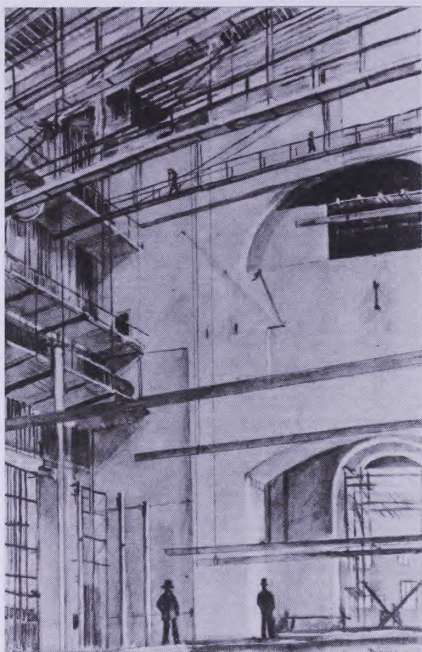
Z boków frontonu umieszczone zostały dwa wejścia dodatkowe, prowadzące z pl. Teatralnego do głównych schodów. W rozszerzonym przedsionku z jednej strony od centralnego wejścia znajdowały się kasy Teatru Wielkiego, z drugiej – Teatru Rozmaitości.

Jeden z piękniejszych architektonicznie widoków przedstawiała obszerna klatka schodowa z szerokimi stopniami, w połowie wysokości rozdzielającymi się na lewo i prawo – na schody prowadzące do krzeseł i łóż parteru, względnie do łóż I i II piętra oraz krzeseł na balkonie II piętra. Oddzielna para schodów wiodła do galerii i paradyżu.²⁰¹ W obu bocznych zagłębieniach korytarza – na wszystkich poziomach – urządzono przestronne kontramarkarnie, czyli szatnie. Schody wiodące na parter, zamiast brzydkich cementowych, były teraz białe, marmurowe; idące zaś na I piętro i do foyer – z ciosanego kamienia, pokryte dywanowym chodnikiem.²⁰²

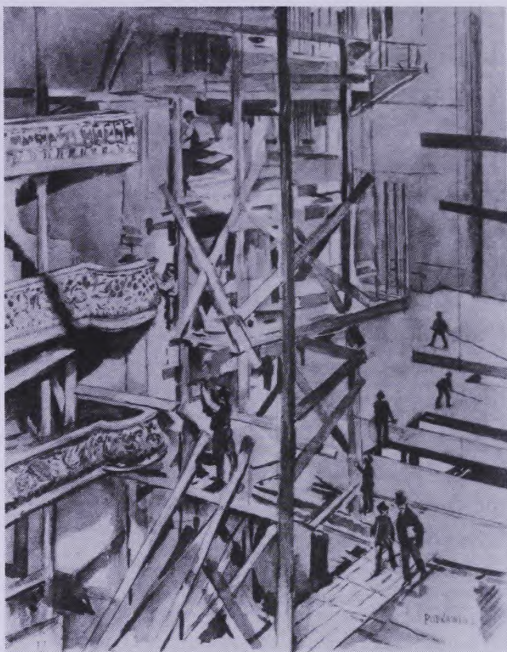
Cały budynek – na miejsce drewnianych – otrzymał żelazne stropy (podniesione o 6,10 m). Nową scenę – o szerokości 21,34, długości 18,29, zaś wysokości 45,72 m – wzmocniło stalowe podscenie; pod podłogą znalazła się nowo-

²⁰¹ Według cytowanej już notatki prasowej z grudnia 1889, klatki schodowe do krzeseł i łóż miały zostać zastąpione nowymi, umieszczonymi tam, gdzie poprzednio znajdowały się kasy do Teatru Małego i Rozmaitości; do galerii zaś i paradyżu miały być te same (KW 1889/348). Parter zapełniała inteligencja – od krytyków teatralnych i zapalonych miłośników sceny do zblazowanych lowelasów i modnisiów, a ponadto „sfery mieszczańsko-urzędnicze”. Wedle obliczeń Szwanowskiego (*Teatr warszawski w końcu XIX stulecia*, loc. cit., s. 238), „bilet dla jednej osoby do krzeseł lub łóż przekraczał dzienny zarobek nawet dobrze płatnego urzędnika”, zaś pierwsze rzędy i łóż dostępne były jedynie dla warstw wyższych. W łóżach parteru i pierwszego piętra połykiwały na galowych przedstawieniach klejnoty arystokracji i finansjery polskiej i żydowskiej, puszyły się wachlarze z białych i czarnych strusich piór i olbrzymie czarne kapelusze à la Rembrandt, a od strojnych toalet pań i „wyfrakowanych” panów odbijały miejscami – zwłaszcza w dni spektakli operowych lub widowisk baletowych – mundury oficerów rosyjskich. Nierzadkimi gośćmi bywali tu zamożni ziemianie, najliczniej zjeżdżający do Warszawy w czasie zimowego karnawału. Ta część publiczności prowadziła w teatrze ożywione życie towarzyskie, lornetkując się nawzajem, romansując i plotkując, a nieraz rozpoczynając przedstawieniem noc zabawy. Jej obecność na widowni, stosownie do zmniejszającego się udziału „towarzystwa” w życiu społeczności Warszawy, staje się zauważalna coraz słabiej. Na spektaklach dramatycznych zdarzało się, że łóż parteru i pierwszego piętra były w większości puste, pierwsze rzędy krzeseł obsadzone były z rzadka i dopiero z biegiem akcji napełniały się niespiesznymi widzami, którzy też – starym warszawskim zwyczajem – opuszczali je przed zaciągnięciem kurtyny. Ziemianie, wyżsi urzędnicy i przemysłowcy zasiadali na ogół w łóżach drugiego piętra. Środkowe i dalsze rzędy parteru były zwykle szczerlnie zapełnione, góra zaś – nabita. Podobnie jak w Rozmaitościach, galeria i paradyż należały do widzów najwdzięczniejszych: uczniów, studentów, rzemieślników i subiektów sklepowych, skromnych urzędników, niezawodnych zwłaszcza przy odbiorze ambitniejszego repertuaru. Niejednokrotnie okupując bilet „na jaskółce” rezygnacją z obiadu, to oni właśnie tworzyli tę rdzenną publiczność, na której opierało się powodzenie Teatru Wielkiego. Po przebudowie wszystkie miejsca, łącznie z paradyzem, zostały ponumerowane i zaopatrzone w lornetki.

²⁰² -K-, *Główne wejście (Z robót w Teatrze Wielkim)*, KW 1891/20.



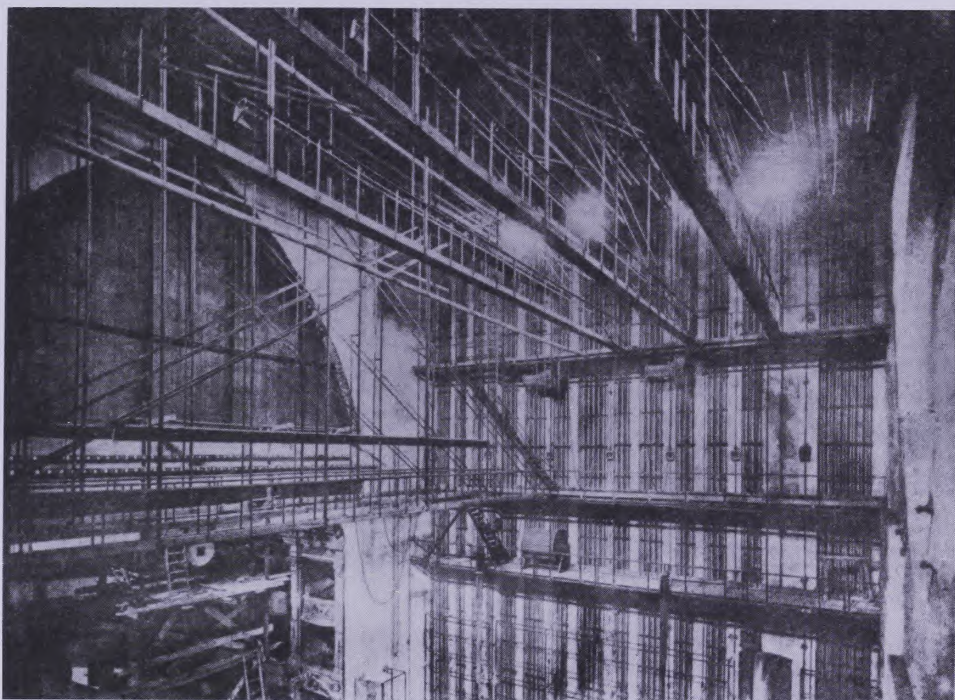
Scena Teatru Wielkiego podczas przebudowy, rys. W. Podkowiński



Widownia Teatru Wielkiego podczas przebudowy, rys. W. Podkowiński

czesna maszyna, zajmująca głębokość 10 m i poruszana przez prasy hydrauliczne. Jak anonsował „Wędrowiec”, była to kapitalna innowacja, którą dysponowało zaledwie 5 teatrów w Europie: opera narodowa w Peszcie, Burgtheater w Wiedniu, opera berlińska, teatr w Halle i jeden z nowszych teatrów Londynu. W specjalnym numerze pisma poczesne miejsce zajmowało fachowe wyjaśnienie działania tej skomplikowanej maszyny. Otóż scenę podzielono na 6 poprzecznych planów; w każdym z nich znajdował się otwór o 1 m szerokości i 10 m długości, pokryty dziesięcioma płytami (1x1 m) rozsuwanymi na obie strony. Płyty te były umocowane na rolkach biegnących po szynach. Tuż za każdym otworem, w poprzek sceny, umieszczono na zawiasach wąską klapę, która opuszczała się, zostawiając wąski (25 cm) otwór przez całą szerokość sceny; za otworem tym biegły równolegle dwie wąskie szpary, zakryte przesuwanymi listwami.

Prostopadle pod sceną, w prostokątnej przestrzeni (trzy kondygnacje), zamkniętej z boków dwoma rzędami belek żelaznych, poruszał się trap-platforma na żelaznym wiązaniu; ustawiano na nim dekoracje wraz z aktorami. Sześć pras hydraulicznych, w kształcie wielkich cylindrów, o udźwigu do 50 ton każda, stało rzędem na dnie piwnic tuż obok trapu. Gdy maszyna obracała wentyl, tłok prasy schodził na dół, obracając wał, i liny stalowe, na których wisiał trap, nawijały się na niego ciągnąc trap do góry. W analogiczny sposób można było spowodować jego opuszczenie.



Maszyneria nadsцениa, z urządzeniami do wieszania dekoracji

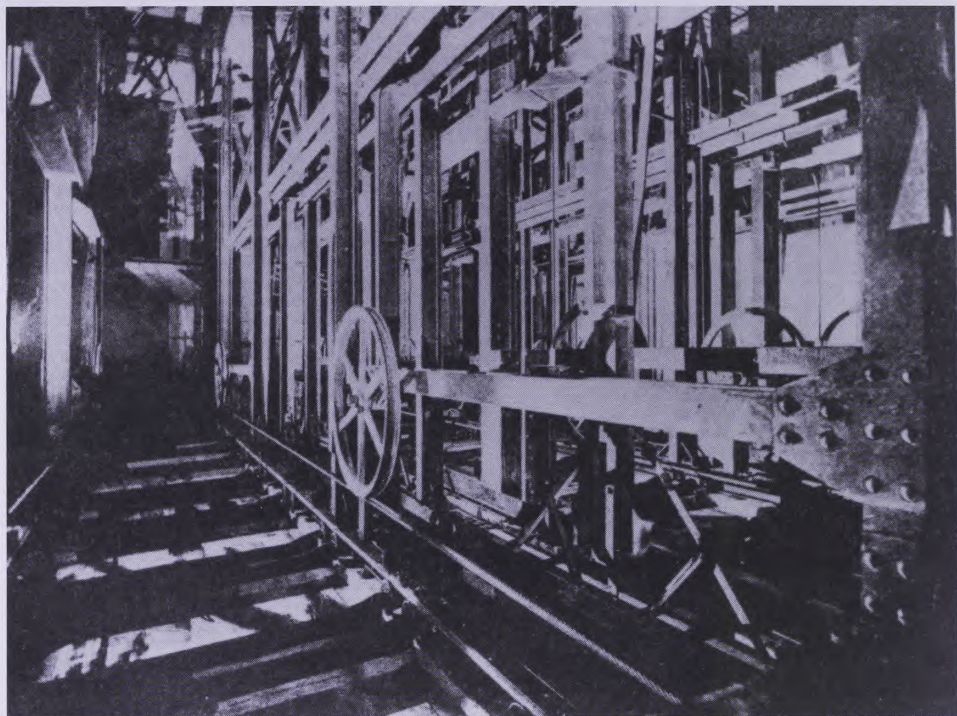
Nad sceną również zwieszał się gęsty las lin do opuszczania i podciągania dekoracji, umieszczonych na wałkach tuż pod sufitem.

„Przy pomocy tych wszystkich urządzeń zmiany dekoracji odbywają się z nie praktykowaną dotąd szybkością – zapewniał sprawozdawca prasowy. – Z chwilą zapadnięcia kurtyny jedne dekoracje idą w górę, na miejsce ich spuszcza się nowe, za dnia już tam zawieszone; kulisy przy pomocy wózków zostają przesunięte; stare cofają się, nowe [...] wysuwają naprzód. Trapy, kasety pracują także: co niepotrzebne, znika pod sceną, co potrzebne, zjawia się.”²⁰³

Jako ważną innowację odnotowano przy tym ruchomy pomost na kółkach. Ustawiało się na nim dekoracje do następnej sceny; po zapuszczeniu kurtyny i uprzątnięciu poprzednich dekoracji – nowe wysuwano naprzód i w ten sposób cała zmiana mogła trwać zaledwie parę minut, umożliwiając skrócenie przeciąganych dotąd nad miarę antraktów. Wszystkie te udogodnienia zawdzięczali warszawianie Jasieńskiemu.

Otwór sceny od strony sali rozszerzono i podwyższono, stwarzając zarazem możliwość powiększenia jej powierzchni przez połączenie z salami baletowymi (12x17 m), które znalazły się bezpośrednio za nią w specjalnie dostawionej siedmiopiętrowej oficynie.

²⁰³ „Wędrowiec” 1891/37.



Urządzenia pod sceną (II kondygnacja)

Był to właśnie dom dochodowy WTR. Wyraźnie wydzielona część teatralna stanowiła niespełna jedną piątą (18 m) długości domu, w pozostałych czterech przeznaczonych na okazałe sklepy i mieszkania, które po 33 latach eksploatacji przez koncesjonariusza miały przejść na własność teatru.²⁰⁴ Na razie teatr zyskał w podziemiach własną pralnię z suszarnią i prasownią; na parterze stolarnię, połączoną windą ze znajdującą się o piętro wyżej modelarnią. Na drugim piętrze, poza kancelarią, umieszczono skład kostiumów i pracownię kostiumów żeńskich; pracownia kostiumów męskich sąsiadowała na trzecim piętrze z salami szkoły baletowej i garderobami. Wreszcie czwarte piętro wypełniała wspomniana już ogromna sala prób baletu, przy pomocy której powiększano w razie potrzeby scenę Teatru Wielkiego; na samej zaś górze znajdowała się malarnia dekoracji.

Najważniejsze pod względem konstrukcyjnym pomieszczenie stanowił skład dekoracji. Zbudowany na tyłach sceny głównej, zajmował całą przestrzeń pod podwórzem – od teatru do domu dochodowego (szerokość 18, długość z jednej strony 17, z drugiej – 22 m). W kierunku osi sceny ustawiono tu 14 rzę-

²⁰⁴ P.T., *Dom Dochodowy Warszawskich Teatrów Rządowych*, P.Tech. 1906/1. Zob. także: J. S. Majewski, T. Markiewicz, *Teatralny Dom Dochodowy*, w: *Warszawa nieodbudowana*, W. 1998.



Dom dochodowy teatrów warszawskich, proj. S. Szyller

dów półek na żelaznych rusztowaniach, gdzie można było przechowywać około 750 nawiniętych na wałki dekoracji; wprost ze sceny ściągano tu po pochyłym pomoście dekoracje na 4 rzędy stojące *vis-à-vis*. Komunikacja pod półkami odbywała się na niskich wózkach, biegnących po prostopadłych do osi składu szynach. Wentylator elektryczny w kanale między składem a teatrem czerpał ciepłe powietrze z sali dynamomaszyn teatralnych i wtłaczał je do składu, zabezpieczając dekoracje przed butwieniem. Dzięki urządzeniu tego składu dekoracje z Teatru Wielkiego, przechowywane dotąd w kilku rozproszonych po mieście pomieszczeniach (od dwóch lat – głównie na Nalewkach) i przewożone na specjalnych wozach, znalazły się teraz w bezpośrednim sąsiedztwie sceny. Na wprost tylnego wejścia na scenę stała szeroka brama (6,5 m) ze ściętymi narożnikami; w tymże wejściu znajdował się pomost łączący scenę z podziemnym składem dekoracji. Podłoga przejścia składała się z szeregu klap drewnianych przytwierdzonych z boku na zawiasach, od dołu zaś podpartych żelaznymi wspornikami. Przy przenoszeniu na scenę dekoracji przywożonych z miasta kłapy opuszczano, przy łączeniu zaś sceny ze składem podziemnym – podnoszono. Jeśli w jednej połowie przejścia kłapy były opuszczone, a w drugiej podniesione, możliwe było jednoczesne połączenie sceny ze składem i podwórzem.

Całość ocieplano za pomocą centralnego ogrzewania, oświetlano zaś gazem oraz elektrycznie.

Największy ewenement całej przebudowy stanowiło zainstalowane po raz pierwszy – na dobre dziesięć lat przed elektryfikacją miasta – pełne oświetlenie elektryczne. Działo dzięki zainstalowaniu własnych dynamomaszyn firmy



Ostatnie widowisko w Teatrze Wielkim przed przebudową, 26 V 1890

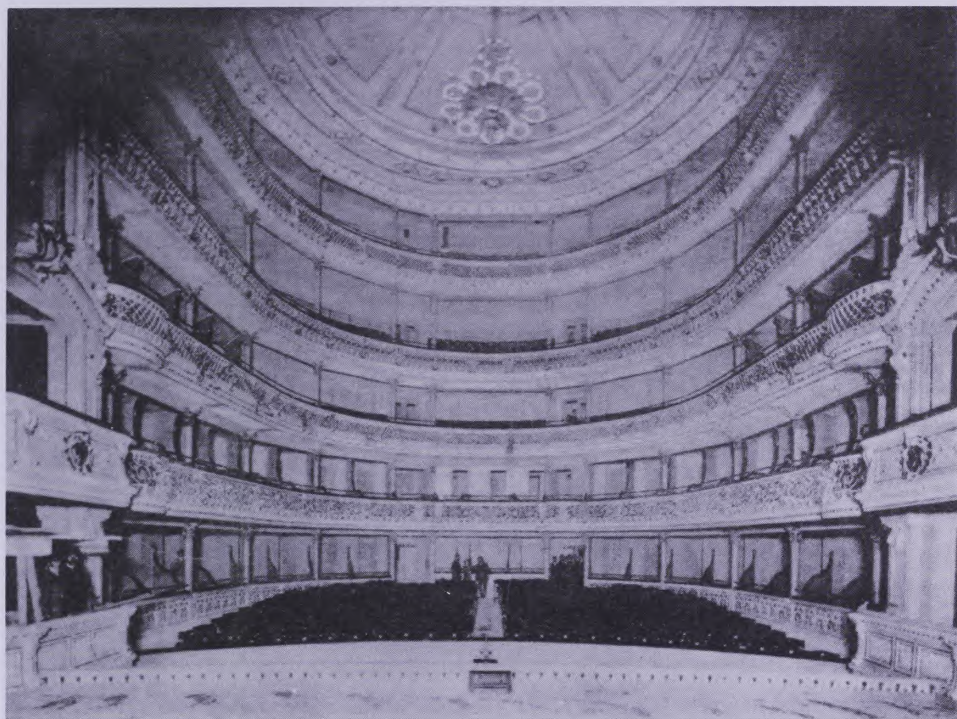
Schuckert, według planów i pod nadzorem Jasieńskiego. „Na widowni palił się, nie zasłaniający widoku, główny żyrandol o 198 żarówek, w łóżach – kinkietty. 50 lampek zamontowano na parapetach łóż II piętra. Łącznie dawało to blask 3 680 świec.²⁰⁵ W foyer umieszczono 100 lampek, a fasadę teatru oświetlało 8 lamp łukowych o łącznej sile światła 3 000 świec”. Na scenie „rozmieszczono 410 lamp żarowych białego światła, 215 niebieskiego do optycznych efektów i tyleż czerwonego”.²⁰⁶ W rampie dolnej 30 palników zastąpiono 58 żarówkami. Jedna z dynamomaszyn, o odpowiednio mniejszej mocy, służyła do wtłaczania pod fotele przepływającego rurami ze specjalnych zbiorników znajdującego się na zewnątrz – podgrzewanego zimą, latem zaś chłodzonego – powietrza. Jeśli natomiast idzie o bezpieczeństwo przeciwpożarowe, zainstalowano najnowsze zdobycze techniczne wykorzystywane w Operze Paryskiej oraz Burgtheater.²⁰⁷

Nad sceną umieszczono olbrzymi zbiornik, wyrzucający w razie pożaru siedemdziesięcioma otworami ilość wody wystarczającą do zalania w ciągu kwadransu całej sceny do wysokości 7 cm.

²⁰⁵ P. Mitzner, *Teatr światła i cienia*, op. cit., s.189.

²⁰⁶ *Teatr Wielki po przebudowie*, TI 1891/88.

²⁰⁷ Zob. *Ilustrowany przewodnik z roku 1893 – Warszawa naszych pradziadków* (reprint: W. 1987).



Widownia Teatru Wielkiego po przebudowie (z elektrycznym oświetleniem)

U sufitu proscenium zawisł nowy zegar typu wieżowego (srebrna tarcza osadzona w rzeźbie dębowej w stylu Odrodzenia). Sztukaterie – tu oraz we foyer I piętra, w stylu Ludwika XIV, i salonach przy łóżach oficjalnych – podobnie jak fryzy podjazdu, projektował Jan Zbraniecki.

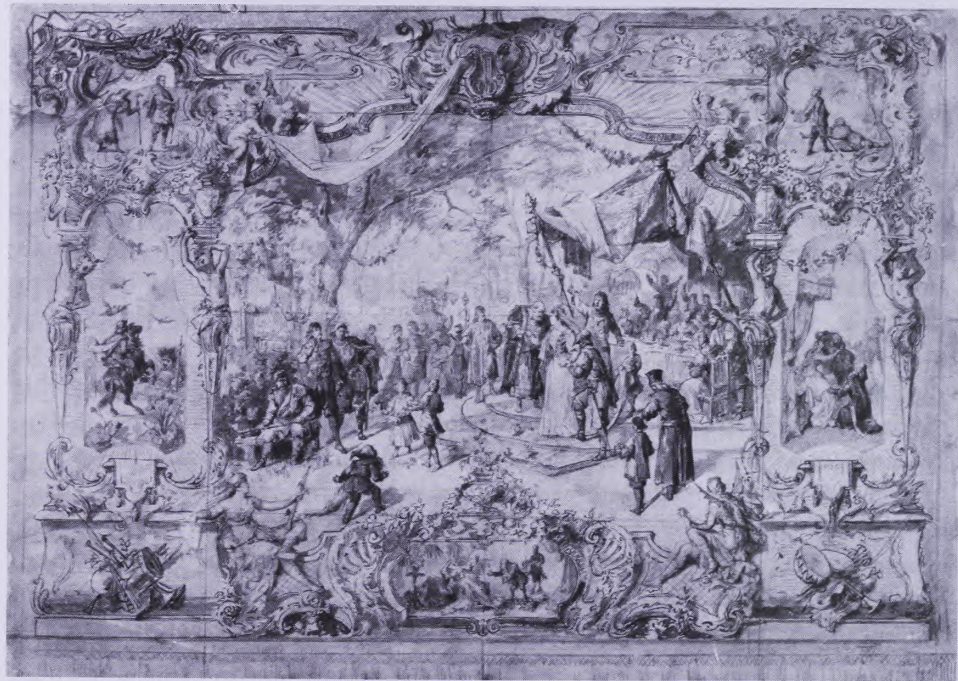
Widownię podniesiono o 3,66, poszerzono o 4,27 m; po kolejnym zmniejszeniu jej pojemności na skutek ostatniego remontu (w 1870 – 1079 miejsc) mogło tu znów zasiadać prawie 1 200 osób (dokładnie 1 165, nie licząc łóż oficjalnych). Mimo to przesadne obniżenie kanału dla orkiestry – à la Bayreuth – sprawiało wrażenie, jakby scena zbliżyła się do widowni (w kanale tym znalazło się miejsce na 20 nowych pulpity; razem mogło ich być 80). Po pierwszej próbie posadzka zostanie w tym miejscu podniesiona za pomocą materaców aż do uzyskania odpowiedniego rezonansu. Dyrygent znajdzie się bliżej publiczności.

Ściany utrzymano w kolorze białym z dyskretnymi złoconiami.²⁰⁸ Kontrastowały z nim ciemnopąsowe ściany łóż prosceniovych, obicia foteli i kurtyna. Główną kurtynę – przedstawiającą wieńczenie posągu Apollina, a na dole herb Warszawy – sprowadzono z wiedeńskiej pracowni Burghardta, wraz z gotowymi dekoracjami, które uzupełniały nowe, malowane na miejscu (razem było ich 28).

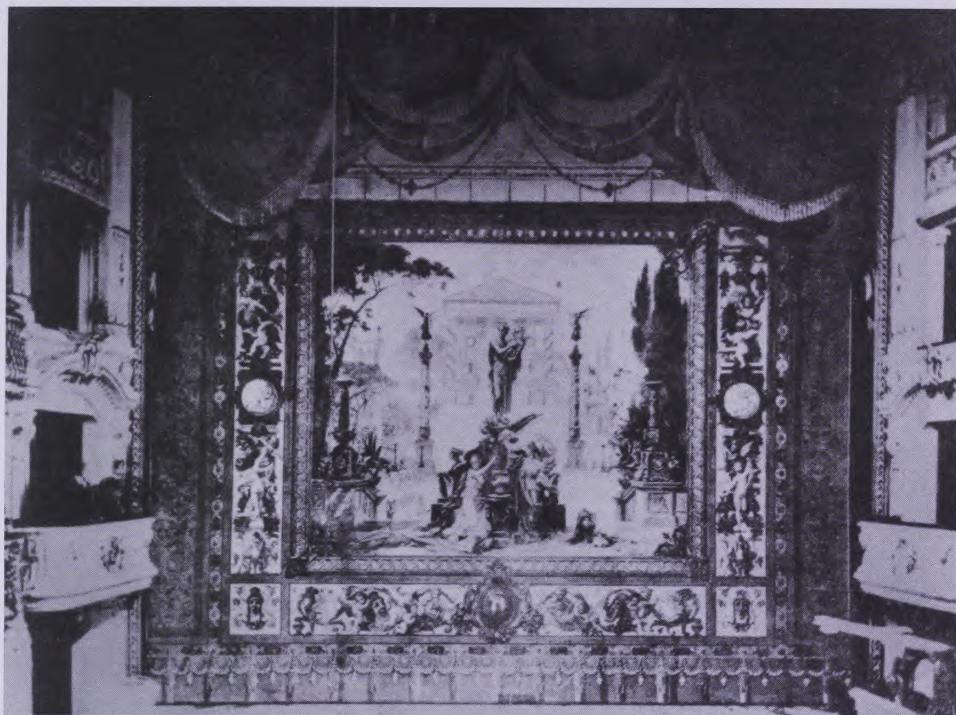
²⁰⁸ Wspomniany numer „Wędrowca” wymienia kolor jasnokawowy.



Apollo wśród muz – proj. plafonu Teatru Wielkiego, autor A. Strzałecki



Projekt kurtyny Teatru Wielkiego (niezrealizowany), rys., autor W. Gerson



Kurtyna główna Teatru Wielkiego z pracowni Burghardta w Wiedniu

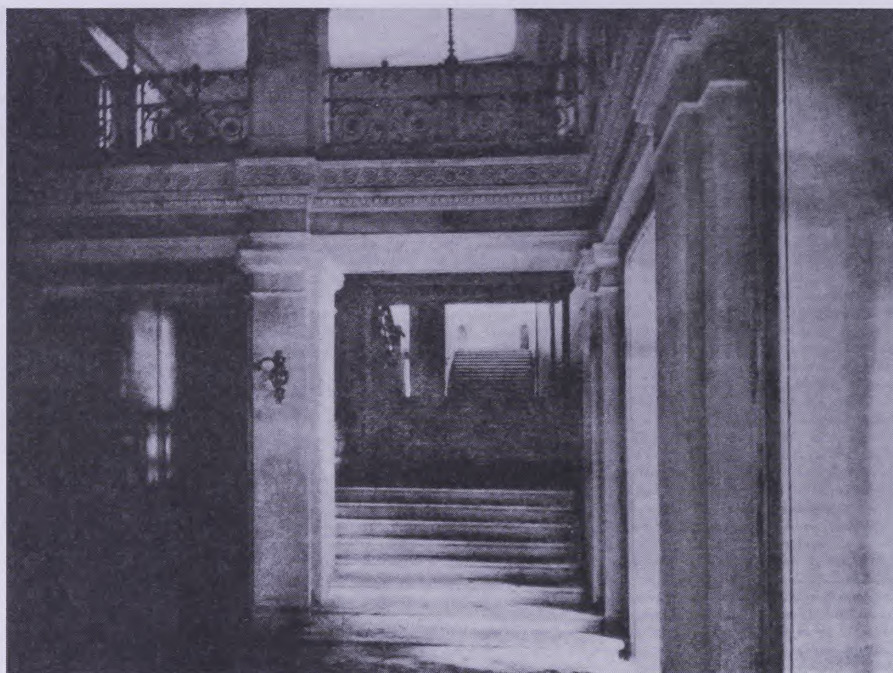
Kurtyny żelaznej na razie brakowało. Sufit ozdobiono lekką ornamentacją, gołdami muzycznymi i maskaronami.

Żelazne, ażurowe balustrady łóż (tak jak umieszczone na proscenium nisze, pilastry itp.) służyć miały rozpraszaniu głosu, odbitego przez szkodliwą dla akustyki formę eliptyczną lub półokrągłą o wielkim promieniu – ścian. Najmniej przyczyniały się one do podniesienia estetycznego wyglądu sali. Chwalono za to jej znacznie ulepszoną akustykę – na miarę scen europejskich.²⁰⁹

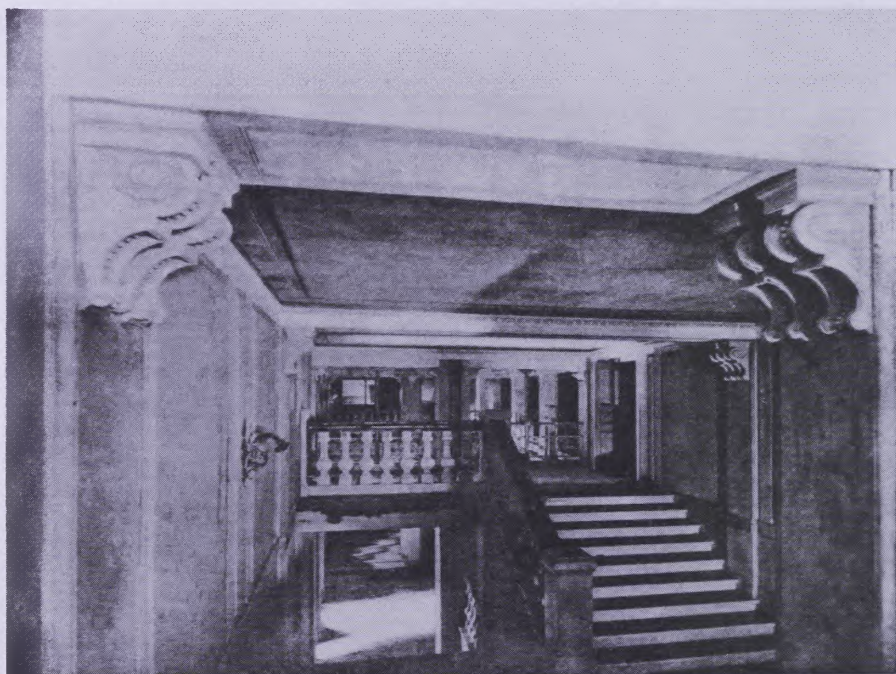
Foyer I piętra, jako tło dla zaplanowanych tu posągów Żółkowskiego, Królikowskiego i Moniuszki, pomalowano ciemnymi kolorami; foyer II piętra, klatki schodowe i westybul – kolorem jasnozielonym. Pracami malarskimi kierował Antoni Strzałecki.

Uczestnik inauguracji zauważył, iż na parterze mieściło się teraz 19 łóż i 306 krzeseł [w 14 rzędach]; na I piętrze – 28 łóż zwykłych (o 4 krzesełach) i 2 prosceniowe (z gabinetami) oraz 5 łóż na wprost sceny – też z gabinetami (o 6 krzesełach) [ponadto było tu 131 krzeseł w 4 rzędach]. Piętro II miało 10 łóż zwykłych i 2 prosceniowe z gabinetami oraz 131 krzeseł w 3 rzędach; III – 2 łóż w proscenium i galerię z 259 krzesełami. Paradyz stojący zniknął; na jego miejscu

²⁰⁹ Zob. J. Kenig, *Przesilenie dramatyczne*, „Słowo” 1891/225.



Przedśionek Teatru Wielkiego – widok z wejścia głównego



Przedśionek Teatru Wielkiego – widok z wejścia do łóż i krzeseł



Foyer Teatru Wielkiego

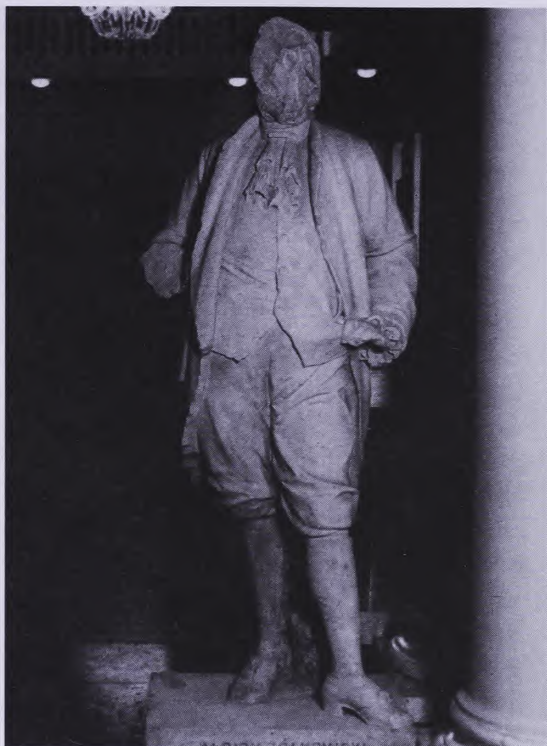
urządzono galerię IV piętra z 233 krzesłami.²¹⁰ Wszystkie fotele zyskały automatycznie podnoszone siedzenia.

Środkiem sali i wzdłuż łóż umożliwiono swobodne przejście; dostęp do krzeseł parteru ułatwiały ponadto dwa nowe wejścia tuż przy orkiestrze.

Łoże oficjalne ozdobiono herbem Cesarstwa i miasta Warszawy oraz draperiami i aksamitnymi festonami bordo ze złocistą pasmanterią. Obszerna loża I piętra (pierwsza z prawej strony sceny), z buduarom i zielonym parawanem, przeznaczona była dla prezesa Dyrekcji; oddzielną, parterową, dysponował wiceprezes. Dwie łóż prosceniowe zajmowali generał-gubernator i jego zastępca. Wiadomo, że w roku 1840 z jednej z takich łóż oficjalnych, bezwzględnie niedostępnych dla zwykłych widzów, oglądał Alojzego Żółkowskiego następcę tronu Aleksander Mikołajewicz²¹¹ i że carowie, zainteresowani głównie operą, odwiedzali teatr za każdą swą bytnością w stolicy „Priwislinja”; innych wzmianek na ten temat nie udało się odnaleźć. Łoże prosceniowe na III piętrze służyły mechanikowi głównemu i reżyserom; po dwie inne natomiast

²¹⁰ Wład. Kol.[eżak], *Rozkład i ceny miejsc w Teatrze Wielkim*, „Wędrowiec” 1891/37.

²¹¹ J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*, op. cit., s.32. (Tenże artysta uczestniczył także w widowiskach na cześć cara odgrywanych w teatrze dworskim w Skierniewicach, a podobnym celom służyła również zabytkowa scena w Oranżerii.)



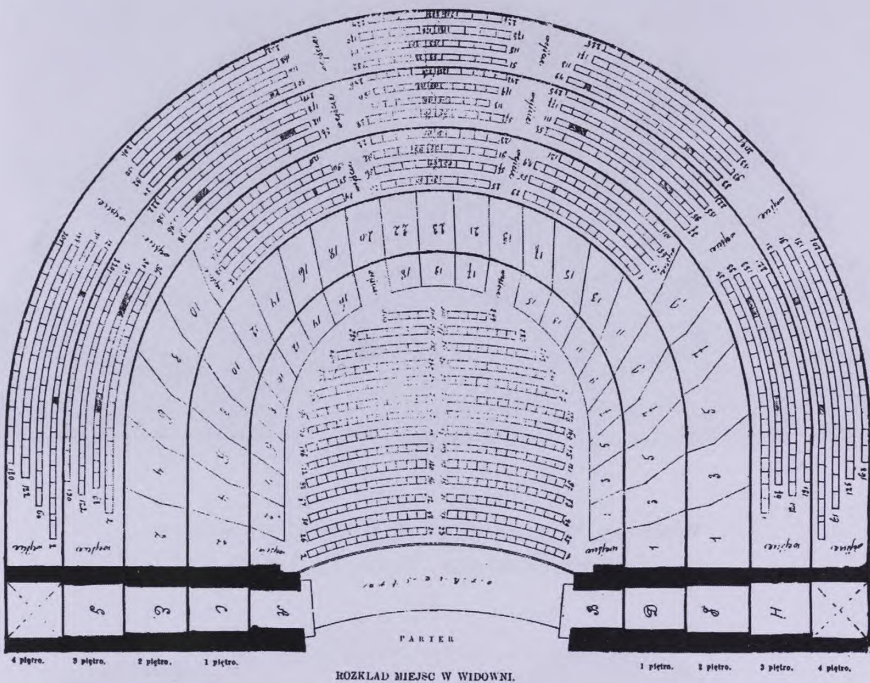
Pomnik Alojzego Żółkowskiego (uszkodzony podczas II wojny)



Loża I piętra,
rys. K. Pillati, 1888



Loża I piętra w przebudowanym
teatrze, 1891



M I E J S C A.	Przedstawienia					
	drama- tyczne	opera- wo	nad- zwyczajne			
	Rubli i kopiejek					
Łoża parterowa	8	20	0	20	12	20
„ I-go piętra	10	20	12	20	16	20
„ z gabinetem	12	20	15	30	18	30
Łoża II-go piętra	6	20	7	20	10	20
„ literowa	8	30	10	30	12	30
Łoża III-go piętra w proscenium.	5	20	6	30	8	30
Krzesła parterowe rząd 1-szy. .	3	55	4	05	5	05
„ 2-gi i 3-ci rząd	3	05	3	55	4	05
„ 4-ty i 6-ty rząd	2	55	3	05	3	55
„ 7-ty i 10-ty rząd	2	05	2	55	3	05
„ 11-ty i 14-ty rz	1	55	2	05	2	55
Balkon II-go piętra 1-szy rząd . .	1	55	2	05	3	05
„ 2-gi rząd	1	05	1	55	2	80
„ 3-ci rząd	—	80	1	30	2	55
Galerja 3-go piętra 1-szy rząd . .	—	80	1	05	1	55
„ środkowe 2, 3 i 4-ty rząd . .	—	65	—	80	1	05
„ boczne 2 i 3-ci rząd	—	45	—	65	—	80
„ 4-ty rząd	—	35	—	45	—	55
Galerja 4-go piętra 1-szy rząd . .	—	45	—	55	1	05
„ 2, 3 i 4-ty rząd środk.	—	—	—	45	—	80
„ 2-gi rząd bocznych.	—	45	—	—	—	65
„ 3-ci	—	35	—	45	—	55
„ 4-ty	—	25	—	35	—	45

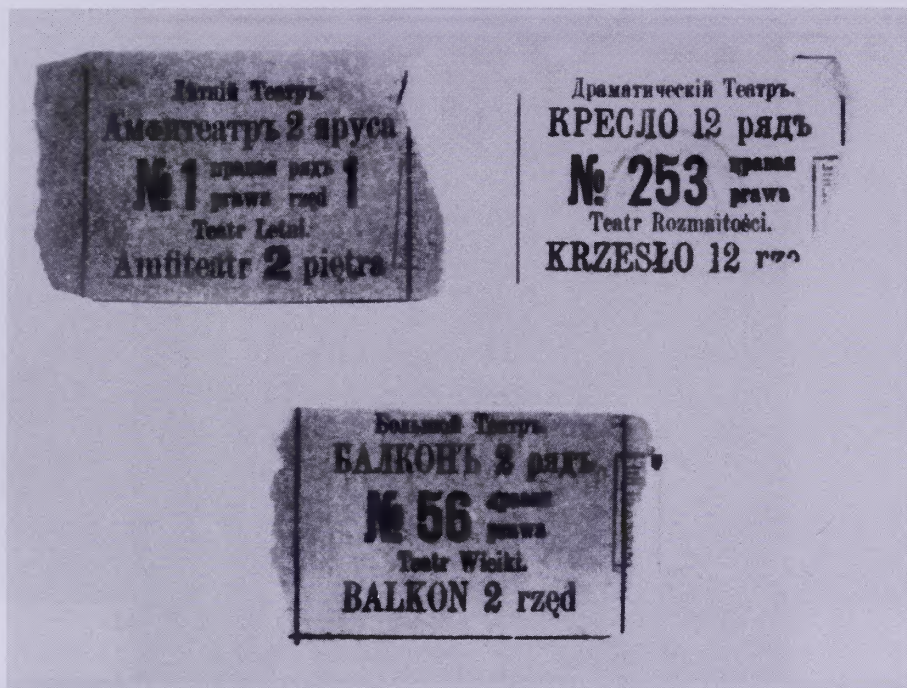
Rozkład miejsc i ceny biletów w Teatrze Wielkim, 1891



Wachlarz Warszawskich Teatrów Rządowych
(Zespół Dramatu i Komedii, 1890)



Lornetka Warszawskich Teatrów Rządowych



Bilety Warszawskich Teatrów Rządowych

objęli w posiadanie artyści i elektrotechnicy. Piętro wyżej znajdowały się balkony do efektów scenicznych.

Wszystkie miejsca, łącznie z paradyzem, zostały ponumerowane i zaopatrzone w lornetki.

Do tradycji sceny narodowej (zgodnie z praktyką ówczesnych teatrów) należało współlistnienie widowisk dramatycznych i muzycznych, obsługiwanych za pośrednictwem potrzeb przez tych samych nieraz aktorów, śpiewaków i tancerzy. Mimo wyodrębnienia się już z początkiem lat trzydziestych XIX wieku odpowiednich zespołów, tradycja ta przeniosła się do gmachu Teatru Wielkiego, gdzie początkowo na obu scenach grywano na przemian opery, balety, komedie, wodewile i melodramaty²¹², ważniejsze bądź wymagające bardziej okazałej wystawy kierując na scenę reprezentacyjną, błahe zaś i bardziej kameralne – do niewielkich Rozmaitości.

Na przełomie wieków można zauważyć proces ustępowania Melpomeny i Talii z przynależnej im w pierwszym rzędzie sceny głównej i wiązania się – bez względu na rozmiary i prestiż wystawianych sztuk – z ukrytymi za bocznym skrzydłem gmachu Rozmaitościami. Miejsce upamiętnione występami sław teatru światowego – jak Adelaida Ristori, Bogumił Dawison, Sarah Bernhardt czy

²¹² W. Bogusławski, *Teatr w Warszawie*, TI 1890/49.



Po przedstawieniu [w Rozmaitościach], rys. A. Kamiński

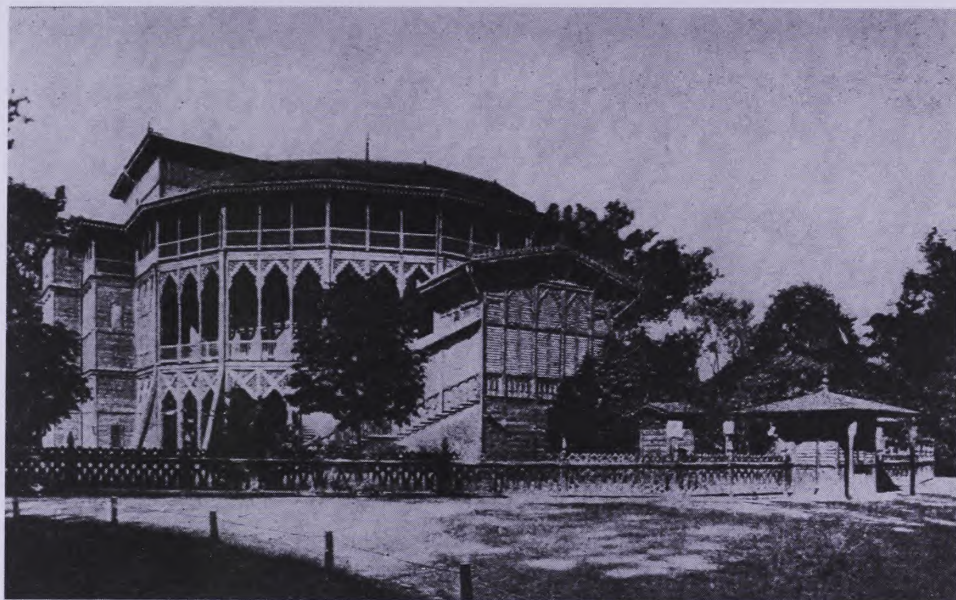
Ernesto Rossi – służy im nadal jako teren do popisów na szlaku wędrówek po Europie, a od połowy lat osiemdziesiątych gości ponadto regularnie bardziej lub mniej świetne zespoły i artystów Cesarstwa Rosyjskiego. Odbývają się tu również uroczyste premiery dramatyczne z racji benefisów zasłużonych artystów, spektakle na rzecz ich Kasy Pożyczkowej, przy czym życie codzienne tych widowisk toczy się na ogół już bez decorum sceny galowej.

Przebudowa tej sceny stworzyła okoliczności sprzyjające wystawianiu zwalnianego stopniowo po roku 1905 przez cenzurę wielkiego repertuaru. Używano jej jednak raczej powściągliwie, gdyż służyła głównie teatrowi muzycznemu. Do legalnego rozrodu Dramatu z Operą doszło wszak dopiero z chwilą likwidacji WTR i powstania przypisanych do odpowiednich budynków zrzeszeń aktorskich.

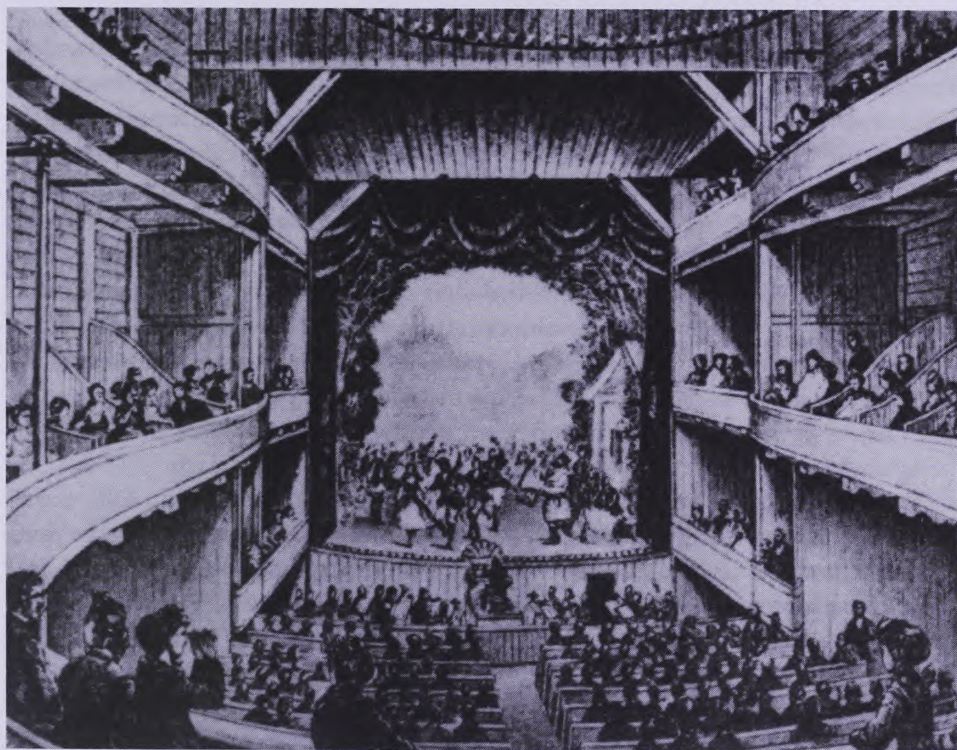
SCENY FILIALNE – TEATRY: LETNI, MAŁY, NOWY I NOWOŚCI

W odległości zaledwie kilkuset metrów od pl. Teatralnego – w Ogrodzie Saskim oddzielonym odeń długością ul. Niecałej²¹³ – stanął w związku z remontem

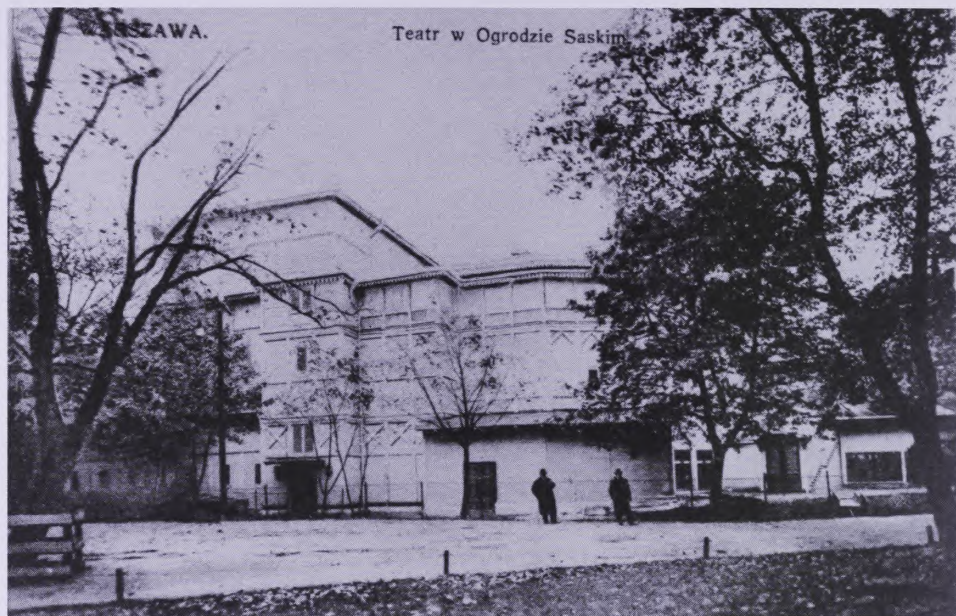
²¹³ Dokładnie między wodozbiorem a pałacem Błękitnym.



Teatr Letni, fot. E. Troczewski



Wnętrze Teatru Letniego, drzeworyt, ryt. F. Zabłocki



Teatr Letni po adaptacji na scenę całoroczną

Corazziańskiego gmachu w roku 1870, dla zapewnienia ciągłości przedstawień, zwrócony ku niej tyłem prowizoryczny Teatr Letni. Planowano go pierwotnie jako „barak tymczasowy”; zatwierdzenie wydziału budowlanego, a potem zgodę namiestnika zyskał jednak dopiero projekt Aleksandra Zabierzowskiego, uwzględniający zasady bezpieczeństwa pokrewnych mu scen w Lipsku czy Dreźnie. „Ma to być budowla poważna a niekosztowna, wzniesiona z drzewa na podmurowaniu – zapowiadała „Gazeta Warszawska”. – Przedstawiać się będzie w kształcie wielkiego prostokąta, zbliżonego prawie do kwadratu z dwiema dostawkami prostokątnymi po bokach, z frontem w półkole zagiętym. Długość jego 22 sążni (33 m), wysokość od podmurowania, które nad ziemię wzniesione będzie na 2 łokcie (1 m), wynosić będzie stóp 54 (189 m). Pokrywać go będzie dach łupkowy jako najlepiej chroniący od gorąca. Ściany na wszystkich piętrach będą urządzone żaluzjowym sposobem dla zapewnienia wentylacji.”²¹⁴

Budowniczy zamierzał posadzić na sali aż 1 700 osób (czyli o 600 więcej niż w „zapełnionym od dołu do góry” Teatrze Wielkim); wszystkie miejsca miały zostać ponumerowane. Widownia poza parterem miała posiadać trzy piętra. Nieliczne łóżka rozplanowano głównie na pierwszych dwóch kondygnacjach, przy czym większą część pierwszego piętra oraz drugie i trzecie urządzono amfiteatralnie. Umieszczone pod sceną sutereny (na 2,5 m głębokości) przeznaczone zostały dla maszynierii teatralnej oraz do strojenia przez orkiestrę instrumentów.

²¹⁴ Cyt. za: KW 1870/22.

Przewidywano 30 wielkich wspólnych garderób, dwie pojedyncze oraz oddzielne foyer dla artystów.

Przedsięwzięto szczególne środki ostrożności, przydzielając aż 8 wejść dla widzów, a 2 – dla aktorów. Scenę od widowni oddzieliły grube mury, od garderób – korytarz, zaopatrzony od jej strony w ścianę obitą żelazną blachą.

Ostatecznie jednak, ze znanych już względów finansowych, trzeba było nieco ustąpić od tych projektów – ograniczając ilość galerii do dwóch, a pojemność widowni redukując na miarę Teatru Wielkiego. (Efektywna długość tej budowli: stóp rosyjskich 154, szerokość – 140, wysokość od strony widowni – 50; rozmiary widowni: 70 na 60.)²¹⁵ Oszczędzono również na wystroju wnętrza i pracach malarskich na zewnątrz.

Ów nieoczekiwany w reprezentacyjnej dzielnicy „twór drewnianego budownictwa w oryginalnym mauretańskim stylu” (w istocie nawiązujący do tzw. stylu szwajcarskiego), dzieło Zabierzowskiego – „ni to olbrzymi leśny pensjonat, ni to podgórskie leśne sanatorium, cały jakby w pileczką powycinanych koronkach ozdób, z galeryjkami na misternych słupkach, ogrodzony w tymże stylu balustradą w ząbki, kółka i trójkąty”²¹⁶ – był obiektem mocno dyskutowanym z punktu widzenia estetyki przez współczesnych mu odbiorców, choć nadspodziewanie użytecznym. Wymiary sceny również dostosowano do wymiarów sceny macierzystej, celem używania związanych z jej repertuarem dekoracji. Jeśli chodzi o widownię, parter liczył 19 rzędów krzeseł, balkony zaś I i II piętra otrzymały po 9 łóż. „Scena rozległa, oświetlona dobrze, miejsca wygodne, wentylacja stosownie zachowana [...] – pisał sprawozdawca „Tygodnika Ilustrowanego” w relacji z ceremonii otwarcia teatru. – Najmocniej tylko, w imię dobrego smaku, zaprotestować musimy przeciw nieestetycznej próbie pomalowania gmachu na zewnątrz jakimiś pstryimi barwami.”²¹⁷ Oświetlenie jeszcze na początku XX wieku było gazowe, co wobec drewnianego budulca, dekoracji z płótna, tapet w garderobach i spirytusowych maszynek do podgrzewania fryzjerskich żelazek – mimo wszelkich zachowanych środków ostrożności – stwarzało szczególne niebezpieczeństwo pożaru. Zarazem jednak był to jedyny teatr stojący wolno, nie przylegający z żadnej strony do innej budowli, a ponadto oddzielony sztachetami od reszty ogrodu. Teatr ten, wbrew przewidywaniom, strawiły dopiero płomienie II wojny.

Właściwością jego skromnie wyposażonego wnętrza była dobra widoczność sceny z każdego miejsca i najlepsza bodaj spośród wszystkich warszawskich teatrów akustyka. (Teofil Trzcziński nazwie później tę salę „idealnie wysuszonym pudłem starego Stradivariusa, oddającym każdy dźwięk z niedoścignioną precyzją.”)²¹⁸ Parkowe otoczenie i zastosowany system żaluzji sprawiały, że panowała

²¹⁵ *Teatr Letni w Ogrodzie Saskim*, „Kłosa” 1870/279.

²¹⁶ K. Wroczyński, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, W. 1978, s.89.

²¹⁷ *Teatr Letni w Warszawie*, TI 1870/134.

²¹⁸ T. Trzcziński, art. z okazji 70-lecia teatru, bez adresu bibl., w *Tekach Korotyńskich*, APW.

chłodna i „przewiewna” atmosfera. Z połową czerwca przenoszono tu na najbliższy kwartał repertuar obu sąsiednich scen, które wówczas zamykano.

Związane z „tymczasowym” charakterem budowli mankamenty usiłowano po raz pierwszy korygować już w dwa lata po oddaniu jej do użytku, w czerwcu 1872. Wszystkie jej ściany zostały wówczas „zewnątrz i wewnątrz pomalowane olejno, bandy na piętrach znacznie znizono, przyozdobiwszy je stosownymi ornamentami i poduszką aksamitną.

Dla bezpieczeństwa na obu piętrach urządzono żelazną balustradę. [Widzowie będą dzięki temu mniej głęboko schowani, co ułatwi im odbiór przedstawienia, ożywiając zarazem ogólny widok sali.] Bandy są lekko pochyłe w kierunku ku widzom, skutkiem czego nie zasłaniają one wcale sceny nawet osobom siedzącym w ostatnich rzędach na obu balkonach.”²¹⁹ Sufit teatru – z lekkiego blejtramu w jasnych barwach, zdobnego w malowidła – obciążnięty został pośrodku drucianą żebrowaną siatką, co zapewnić miało odpływ gorącego powietrza w górę nad żyrandolem; podobnie sufit nad orkiestrą. Schody główne do galerii zadaszono w stylu odpowiednim do całości budowli. Łoże na piętrach obniżono prawie o 3 stopy, tak by widać z nich było całą scenę. Wszystkie galerie zewnętrzne wyasfaltowano, co nie tylko stanowić miało zabezpieczenie od ognia, ale i tłumić odgłos kroków spóźnialskich. Z parteru zniknęły ławki na rzecz wyplatanych dębowych foteli z podnoszonymi siedzeniami. Teatr otrzymał nowy żyrandol o stu płomieniach gazowych. W ostatnich rzędach krzesel umieszczono 4 gazowe latarnie; ozdobne lampy znalazły się między filarami na balkonie I piętra. Toalety nadal jednak znajdowały się na zewnątrz. Z piwnic nie usunięto do końca wody podskórnej, przedostającej się z ogrodu.

Dokonane w roku 1890 zabiegi adaptacyjne: obudowa ażurowych galerijek deskami, instalacja gazowego ogrzewania oraz krytego drewnianego podjazdu – miały uruchomić Teatr Letni na okrągły rok. Stracił on jednak zarazem ze względów bezpieczeństwa 200 miejsc na rzecz szerszych korytarzy, pomijając dodatkowe zeszpecenie. W ciągu półtora roku zastępował z honorem poddawany właśnie restauracji Teatr Wielki, po czym na najbliższe sześć sezonów stał się z powrotem letnią siedzibą sztuki dramatycznej. Wiosną 1892 roku dokonano tu częściowej przebudowy sceny i garderób.²²⁰ W marcu 1894 przeniesiono chwilowo do Teatru Letniego widowiska z uszkodzonej przez pożar czwartej wedle chronologii sceny rządowej – Teatru Małego, później zaś poddano go odnowie. Wobec panującego jednak w dalszym ciągu chłodu i przeciągów zaczęto znów zamykać go na zimę. Dopiero od sezonu 1897/98, po wyłożeniu ścian zewnętrznych korkiem i unowocześnieniu systemu ogrzewania, mógł służyć jako scena całoroczna.

Grano w nim wszelkie możliwe gatunki dramatyczne: od krotochwili, baletu i operetki po tragedię i operę. W drugiej połowie okresu Młodej Polski Teatr

²¹⁹ KW 1872/122.

²²⁰ „Głos” 1892/18.

w Ogrodzie Saskim zaczął wszak coraz wyraźniej preferować Farsę, aż wreszcie w roku 1908 przyjęła się ona jako nieoficjalna nazwa tej sceny.

Suma wyłożona na budowę (60 000 rb.) i konserwację teatru (40 000 rb.) – dzięki atrakcyjnemu repertuarowi, *genius loci* i nazwiskom występujących tu aktorów – zwróciła się z nawiązką. A jednak niedogodność dojazdu, brak bezpieczeństwa przeciwpożarowego i dyskusyjna estetyka wyglądu prowokowały do jego likwidacji. Pokusę taką rodziły nowo powstające sceny, a zwłaszcza – przebudowa Rozmaitości w roku 1913. „Przypomnijmy sobie, że Teatr Letni stanął w Ogrodzie Saskim przed pięćdziesięciu blisko laty... tymczasowo – apelowali obrońcy zieleni – i wyrzucmy z ogrodu teatr ku ogólnemu, bez wątpienia, zadowoleniu Warszawy!”²²¹

Zespół Farsy początkowo wraz z zespołem Operetki korzystał zimą z wydzierżawionego od prywatnego właściciela Kazimierza Grantzowa, przerobionego w roku 1880 z dawnej bóżnicy, drewnianego Teatru Małego przy ul. Daniłowiczowskiej 10 (architekt Żochowski) – istotnie niewielkich rozmiarów i bardzo niewygodnego. „Prostokątna budowa sali, scena zbyt w stosunku do widowni wzniesiona, amfiteatralna pochyłość posadzki nie dość na optykę obliczona, brak środkowego przejścia, ciasnota wszędzie – wszystko to są warunki, które usprawiedliwiają przymiotnik «mały» w sposób niezbyt dla widzów zachęcający – komentowano jego otwarcie, dodając jednak zaraz: Ale ma to być tymczasowa obietnica trzeciego teatru wielkiego, odpowiadającego potrzebom czterokroć-stotysięcznej ludności Warszawy.”²²²

Tymczasowość Teatru Małego widoczna była również w zobowiązaniach repertuarowych zaciągniętych przez Dyрекcję, która podjęła się obsługiwać trzy teatry siłami zespołu ledwie wystarczającego na dwa. Przewidywano rozliczne trudności do momentu zdobycia przez nową scenę własnych artystów i wypracowania odrębnego repertuaru.

W roku 1881 teatr otrzymał letnią siedzibę w postaci zbudowanego na miejscu teatrzyku ogródkowego Alkazar, na posesji Krasieńskich przy ul. Królewskiej 7²²³, Teatru Nowego. Twórcami obiektu byli architekt Józef Zieliński, budowniczy Piltz. Obok członków zespołu Farsy grywali tu wielokrotnie aktorzy Dramatu i Komедii.

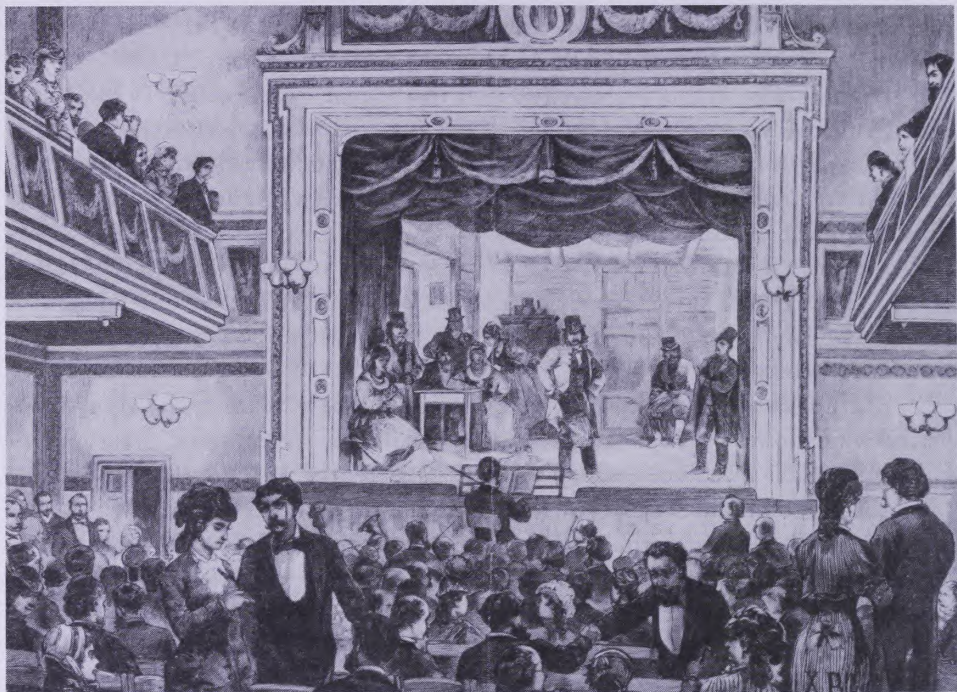
Oba przybytki zyskały wiele pod wspólnym kierownictwem Ludwika Śliwińskiego, obejmującym całe ćwierćwiecze. Został on kierownikiem Farsy w czerwcu 1889, Operetki – w lutym 1890 i funkcje te sprawował łącznie aż do końca działalności WTR.

Wkrótce po objęciu pierwszego ze stanowisk przystąpił do przebudowy Teatru Małego. Otwór miniaturowej scenki został poszerzony o jedną czwartą, liczył

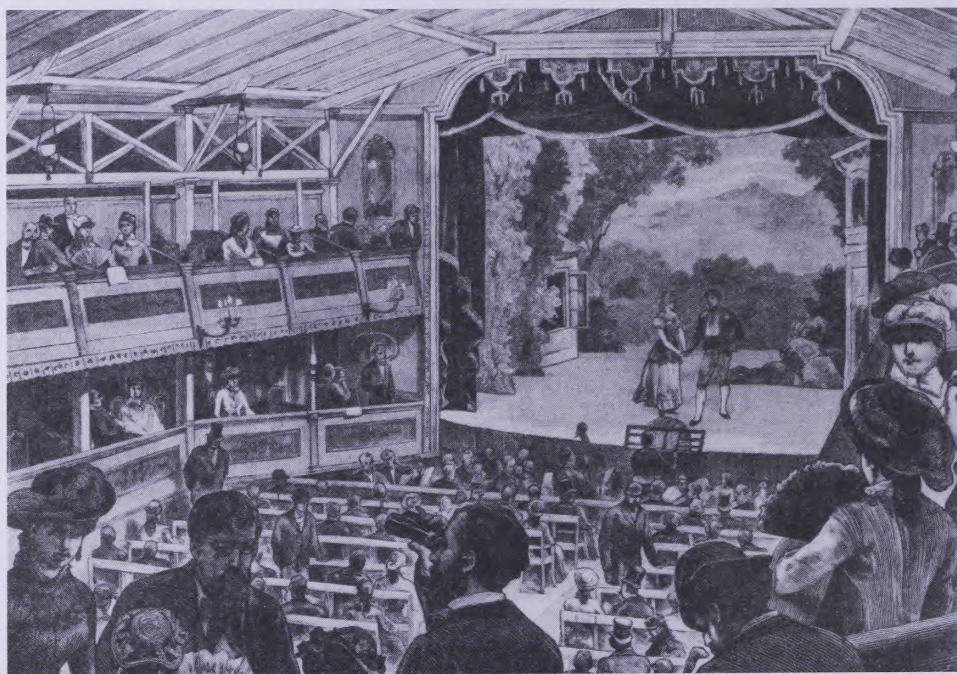
²²¹ W obronie ogrodu, KW 1913/140.

²²² KW 1880/265.

²²³ Dziś wznosi się tam hotel Victoria.



Teatr Mały w dniu inauguracji, rys. K. Pillati



Teatr Nowy – scena i widownia, rys. K. Pillati



Teatr Nowy Alkazar, 1881, rys. B. Podbielski



Teatr Nowy, 1899

teraz 5 m; pogłębiono go zatem o 1,5 m.²²⁴ Zamiast kulis wprowadzono ściany, czyli tzw. pokoje zamykane, w scenerii „wolnych okolic” stosując ten sam rodzaj perspektywy. Obstalowano nową kurtynę; dekoratorzy WTR: Józef Guranowski, Karol Klopfer i Adam Malinowski przygotowali nowe dekoracje. Scena otrzymała oświetlenie z góry, za pomocą czterech umieszczonych w poprzek sufitu lat gazowych. Przygodne dotąd garderoby znalazły się w jednym miejscu, w specjalnie opróżnionym mieszkaniu nad sceną. Na widowni (mieszczącej zaledwie 550 krzeseł) podniesiono podłogę – o 0,25m z frontu, a o 0,50 w głębi, uzyskując dzięki temu amfiteatralnemu układowi poprawę widoczności. Złożono wentylację, uniemożliwiającą napływ dymu z korytarzy. Oczywiście, były to półśrodki.

Z początkiem 1897 roku (prawdopodobnie z inicjatywy kierownika Teatru Małego) warszawscy kapitaliści wystąpili z projektem budowy nowego gmachu przy ul. Marszałkowskiej – na użytek większego formatu widowisk dramatycznych oraz sztuk ludowych (i baletu); widowiska kameralne oraz komediowe w Rozmaitościach mogłyby wówczas sąsiadować z farsami i krotochwilami, ściśniętymi ponad miarę przy ul. Daniłowiczowskiej.

„Godność i powaga sceny warszawskiej, a niemniej i względy kasowe – pisał Ignacy Stanisław Baliński – domagają się gwałtownie, aby kilka w tygodniu przedstawień na scenie Teatru Wielkiego (3 wieczorne i 1 popołudniowe) poświęcać stale dramatowi – co okaże się możliwe po zniknięciu z niej baletu. Wówczas Dramat stanie się dla Dyrekcji źródłem jeszcze większych zysków, bo przy stałej liczbie przedstawień dramatycznych 11 tygodniowo (7 w Rozmaitościach i 4 w Teatrze Wielkim) – tak samo jak jest ich dziś (w Rozmaitościach 7, w Teatrze Małym 3 i w Teatrze Wielkim 1) – będzie lepsza kasa. Repertuar dramatyczny wzbogaci się dla sceny Teatru Wielkiego sztukami z efektowną wystawą i zasili się widowiskami ludowymi, pojawiającymi się teraz tylko czasem w Teatrze Małym. Farsa i krotochwila w starannym wyborze przeniosłyby się do Teatru Rozmaitości.”²²⁵

Kolejny ten projekt powiększenia ilości scen w Warszawie – a przy tym i poprawy warunków bytu lekkiej Muzy – nie powiódł się. Została nadal w starym locum, gdzie jesienią 1893 roku wprowadzono elektryczność.²²⁶ W parę miesięcy później część budynku uległa pożarowi, z powodu ognia zaproszonego w garderobie. Z końcem sezonu 1896/1897, z racji ciągłego braku warunków bezpieczeństwa, Teatr Mały definitywnie zamknięto.

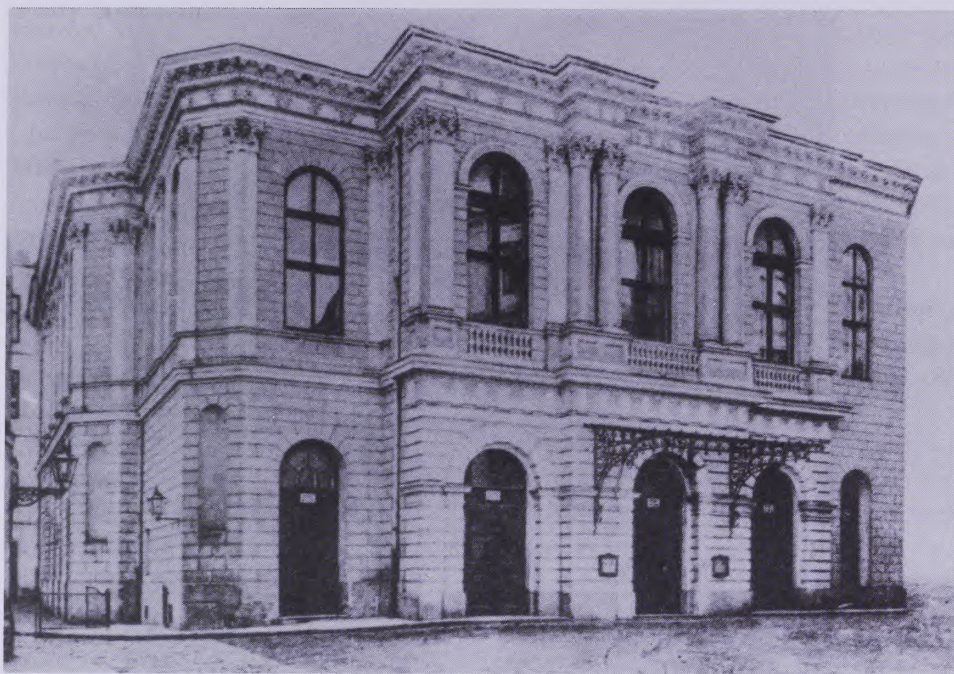
Osobliwością obszerniejszego wprawdzie (liczącego 700 miejsc), lecz bardziej prymitywnego Teatru Nowego była szczególnie płytka i wąska scena, uniemożliwiająca wystawę „najmniej nawet efektownych obrazów”, a przy tym powodująca rozpraszanie się głosu.²²⁷ Tu również wkrótce po objęciu stanowiska

²²⁴ *Przebudowa Teatru Małego*, EMTA 1889/315.

²²⁵ I. St. B.[aliński], *Nowy gmach teatralny*, „Słowo” 1897/10.

²²⁶ Urbanus, [*Elektryczność w Teatrze Małym*], „Kraj” 1893/44.

²²⁷ B. Król- Kaczorowska, op. cit., s.129.



Teatr Nowości, 1902

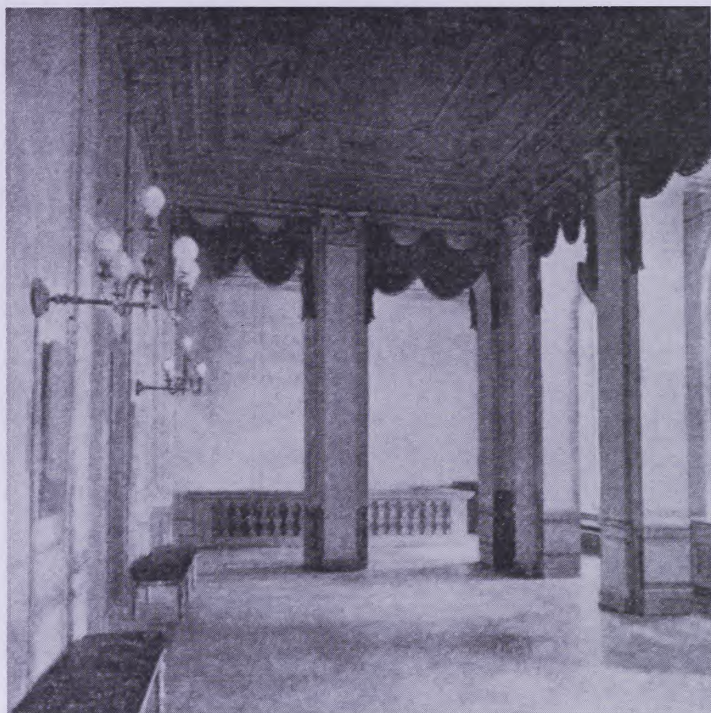
(1890) Śliwiński przeprowadził remont – powiększając scenę kosztem kulisy i wprowadzając jej gazowe oświetlenie z góry. Na widowni zastąpił parter stojący szesnastoma czteroosobowymi łóżami (z osobnym wejściem przez korytarz od strony Ogrodu Saskiego), łożę zaś I piętra przerobił na obszerny balkon dwurzędowy.²²⁸ Budynek zyskał też gazowe ogrzewanie. Wnętrze kilkakrotnie modernizowano (w 1907 wprowadzając oświetlenie elektryczne, po czym m.in. dokonując dalszego istotnego poszerzenia sceny). Teatr ten, choć drewniany, przetrwał szczęśliwie aż do I wojny jako jeden z ulubionych teatrów Warszawy.

U progu nowego wieku na terenie byłego teatryku Eldorado, między ul. Długą a Daniłowiczowską²²⁹, bogacz warszawski inż. Feliks Stępiński wznosił Teatr Nowości, który wydzierżawił Dyrekcji Teatrów Rządowych. Okazały ów gmach, jeden z największych a najbardziej pojemny w mieście, zaprojektowany w stylu eklektyzmu i otwarty 1 I 1901, otrzymał scenę o powierzchni z górą 400 m² (13,5 m głębokości i 30 szerokości) i widownię na około 1 300 miejsc²³⁰, ogrzewanie parowe, elektryczne oświetlenie i wentylację. W przeciwieństwie do

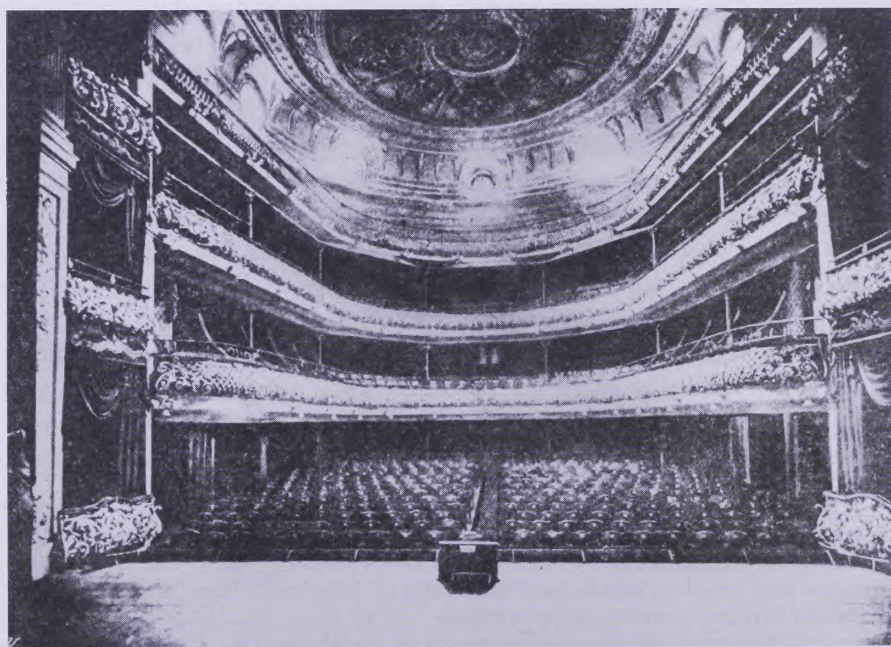
²²⁸ KW 1890/117.

²²⁹ Według Z. Raszewskiego (*Krótką historia teatru polskiego*, W. 1978, s.174), było to mniej więcej przed skrzyżowaniem dzisiejszej ul. Schillera z Trasą W-Z.

²³⁰ Była ona bardziej pojemna niż teatry Mały i Nowy do spółki: „dysponowała 374 miejscami na parterze, 5 łóżami i amfiteatrem (94 krzesła) na I p., 10 łóżami II p. i galerią”. (W. Filler, *Rendez-vous z warszawską operetką*, W. 1961, s.84.)



Teatr Nowości – wejście do łóż



Teatr Nowości – scena i widownia

teatrów Małego i Nowego, Nowości odznaczały się gustownym wnętrzem i dobrze wyposażonym zapleczem. Przez pierwsze siedem lat pracowały tu pospół Farsa z Operetką, co sprawiało, że zespoły te nie były należycie wykorzystane i przynosiły deficyt. Z inicjatywy nowego dyrektora finansowo – handlowego Macieja Krywoszejewy zespół Farsy przeniesiono więc od roku 1908 na sezon zimowy do Teatru Letniego. W pamięci warszawian Teatr Nowości związał się na trwałe z największymi sukcesami warszawskiej operetki; po I wojnie znajdzie tu siedzibę m.in. Schillerowski Teatr im. Bogusławskiego.

Pojedyncze spektakle komediowe, baletowe lub operetkowe odgrywano także podczas zimowego karnawału w Salach Redutowych Teatru Wielkiego (600 miejsc), podczas letniej kanikuły – w amfiteatrze łańienkowskim na Wyspie (1 200 – 1 500 miejsc).

Reasumując, z początkiem roku kalendarzowego 1890 półmilionowa Warszawa miała do dyspozycji na trzech scenach rządowych (TW, TR, TM) łącznie 2 350, w letnim zaś sezonie – na trzech innych (TL, TN, TŁ) – 2 900 miejsc. Następnej zimy – 1891 – liczba foteli zmniejszyła się o setkę w porównaniu z odpowiednią porą roku ubiegłego (działały wówczas TL, TR, TM), łącznie utrzymując się bez zmian.

Wraz z otwarciem zmodernizowanej sceny Teatru Wielkiego rozpoczął się nowy okres: sezon 1891/92 zainaugurowano w czterech teatrach (TL, TW, TR, TM), proponując równoczesne oglądanie spektakli 3 450 warszawianom. Z nastaniem mrozów (przekraczających -5°C) pierwszy z tych teatrów na pół roku wyłączano z użytku, ograniczając ofertę do 2 450 widzów; wespół z uczestnikami sporadycznych spektakli karnawałowych (SR) obejmowała ona wszakże z górą trzy tysiące osób. Maksymalna ilość miejsc latem – w pięciu teatrach – wynosiła 4 800; faktycznie jednak w okresie kanikuły czynne były w mieście tylko dwa teatry (TL i TN – jeden grający dramat i komedię, drugi – operetkę i farsę), co dawało razem nie więcej jak 1 700 miejsc.

Od sezonu 1897/98 do końca wieku zimą czynne były zasadniczo trzy sceny (TW, TL, TR), latem – dwie (TL, TN). Sytuacja poprawiła się wraz z uruchomieniem Teatru Nowości. Sprawozdawca „Kuriera Teatralnego” zauważył jednak, że i wówczas Warszawa, licząca już 670 000 ludności, ma tylko 3 stale czynne teatry (Wielki, Rozmaitości i Nowości), podczas gdy Paryż – światowa metropolia w tym zakresie – na 2 900 000 mieszkańców ma ich aż 32, z czego wynikało, że nad Sekwaną jeden teatr przypada na 90 600, nad Wisłą zaś – na 220 000 osób.²³¹

²³¹ Tel-troj [T. Trojanowski], KT 1901/1.

ROZDZIAŁ III

GOSPODARKA FINANSOWA I PRÓBY JEJ UZDROWIENIA. NIEFORTUNNE ZAPASY MAGISTRATU Z RZĄDEM

BUDŻET W LATACH DZIEWIĘDZIESIĄTYCH

Specyfika fenomenu, jaki w skali europejskiej stanowiły WTR, polegała na tym, że przywłaszczając sobie budynki teatralne postawione na terenie miejskim bądź prywatnym i pozostawiając ponadto Kasie miejskiej przez czterdzieści z górą lat przyjęte wraz z tytułem jego własności zobowiązania, rząd bynajmniej nie zamierzałłożyć na utrzymanie tych scen. Budżet teatrów warszawskich, zaliczonych w efekcie starań Wojciecha Bogusławskiego do tzw. instytucji dobra publicznego – samodzielnych i samowystarczalnych – w całym okresie administrowania nimi przez rządy zaborcze znajdował się w grupie tzw. „budżetów funduszy specjalnych”.

Podstawę jego stanowiły sumy pozostawione w kasach teatralnych przez publiczność, w tym – dochody z maskarad i koncertów w Salach Redutowych. Średni dochód ze sprzedaży biletów w trzech ostatnich sezonach przed remontem Teatru Wielkiego (1888-1891) wraz z procentem za pośrednictwo w ich rozprowadzaniu, tzw. kasą zamówień, i wpływem za szatnię wynosił 386 000 rb.²³² Z tego scena operowa zarabiała 150 000, dramatyczna – 125 000, natomiast obie sceny poświęcone farsie i operetce – 80 000 rb. Przebudowa dużej sceny łączyła się z jej zamknięciem na 15 miesięcy (od 26 V 1890 do 11 IX 1891), po czym – zwiększeniem o 10% liczby miejsc na widowni. W pierwszym pełnym roku funkcjonowania sceny po remoncie (1892) dochód globalny ze sprzedaży biletów w teatrach rządowych wzrósł do 398 208 rb.

Drugą pozycją dochodów niestałych WTR – obok wpływów ze spektakli własnych – był podatek „szóstej części”, ściągany przez urzędników z „widowisk postronnych”. Wobec potrącania go sobie przez antreprenerów poprzez podnoszenie cen biletów – i ta suma obciążała w gruncie rzeczy widzów, w pierwszej

²³² *Budżet teatrów warszawskich na rok 1890*, EMTA 1890/333; *Rok 1892 w teatrach warszawskich*, EMTA 1893/486.

połowie lat dziewięćdziesiątych wzbogacając kasę o około 25 000, w drugiej zaś – o 36 000 rb. rocznie.²³³

Przywilej ten, mimo malwersacji stosowanych nagminnie przez tzw. kontrolerów szóstej części aż do roku 1909, kiedy to uchwalono regulamin jego poboru, spełnił w dziejach teatru warszawskiego ważną rolę, zwłaszcza od momentu zniesienia subwencji rządowej.

Na dochody stałe teatrów składały się również dwie pozycje: wpływy z wynajmu znajdujących się w gmachu Teatru Wielkiego mieszkań i magazynów oraz zasilek od Skarbu. Do roku 1890 dochód z gmachu nie przekracza 30 000 rb.; na tejsze wysokości utrzymuje się subwencja rządowa, uwarunkowana „prawo-myślnym” prowadzeniem teatru. Była ona wielokroć zawieszana. W roku 1890 wynosiła 30 000 rb., po czym w ciągu następnych ośmiu lat została podwojona.²³⁴ Średnia jej wysokość w całym dwunastoleciu – do zniesienia jej wypłaty w 1902 roku – wynosiła 52 000 rb., więc maksymalnie 10% budżetu dochodów.

Przychody, kształtujące się z początkiem lat dziewięćdziesiątych na poziomie pół miliona rubli²³⁵, z reguły nie pokrywały wydatków, wzmożonych zwłaszcza w okresie remontu głównego budynku. W efekcie powstawały długi, spłacane wprawdzie przez rząd w chwili nominacji kolejnych prezesów, lecz natychmiast zaciągane od nowa. Na odbudowę Teatru Rozmaitości po pożarze w roku 1882 ostatni prezes – Polak, senator Longin Gudowski, zaciągnął w Towarzystwie Kredytowym Miejskim pożyczkę na własną nieruchomość.²³⁶ Współ z przypisanym mu do pomocy „towarzyszem” płk. Palicynem oraz wiceprezesem Folandem udało mu się wprawdzie w trakcie siedmioletniego zawiadywania warszawskimi teatrami doprowadzić stan kasy do względnego porządku, pozostawiając następcy w spadku zaledwie 6 250 rb. długów. Palicyn jednak, przy całej swej zaradności, kilkadziesiąt razy je powiększył.

Remont Teatru Małego kosztował niewiele, bo 3 000 rb.; za to przebudowa Teatru Wielkiego – przekraczając preliminarz, opiewający na 650 000 rb. –

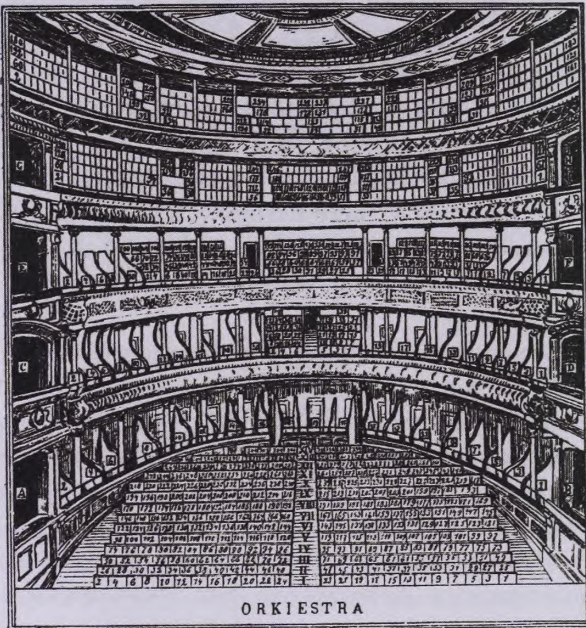
²³³ Przeciętny dochód roczny z tego podatku w całym ćwierćwieczu wynosił niespełna 48 000 rb. Por. dane z budżetów teatralnych, przytoczone w: M. Krywoszejew, op. cit., s.44.

²³⁴ Najpierw uchwałą Rady Administracyjnej z 12 XI 1890 – na najbliższe 3 lata, potem przedłużono ją na następne 2 lata; i wreszcie gen.-gub. Szuwałow uzyskał zgodę na kolejną jej prolongatę, w tejsze wysokości, do roku 1898 wł. (Zob. M. Krywoszejew, op. cit., s.104.)

²³⁵ Konkretnie: w roku 1890 – 466 354 rb., w 1891 – 511 818 rb., w 1892 – 614 422 rb. Por. M. Krywoszejew, *Informacja o stanie finansowym WTR w latach 1882-92*, AMK. W 1893 prowadzono teatry w ogóle bez budżetu (sic!), na wzór roku poprzedniego. Średnia suma dochodów za lata 1894-1905 wynosiła 750 000 rb. Por. M. Krywoszejew, *Projekt ustanowienia podstaw finansowych dalszej działalności WTR*, 1906, AMK (wg raportu tegoż z 15 III 1907, 650 000 to dochód z kas biletowych, reszta – z najmu lokali i podatku „szóstej części”).

²³⁶ M. Rulikowski, op. cit., s.45.

Teatr Wielki.



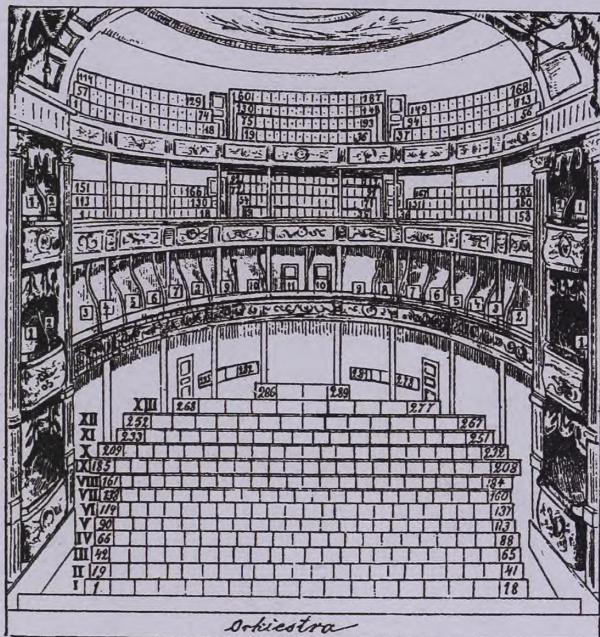
CENY MIEJSC (z dopłatą na biednych i za kontramarkarnię):

	Na opery		Na balety i dramaty			Na opery		Na balety i dramaty	
	Rs.	k.	Rs.	k.		Rs.	k.	Rs.	k.
Łoża parterowa na 4 osoby	9	50	8	50	Amfiteatr w 4-ym i 5-ym rzędzie	1	85	1	50
Łoża 1 piętra na 4 osoby	11	—	9	50	Balkon w 1 rzędzie	2	25	1	75
Łoża 1 p. na 4 os. z gab. przy scenie	12	—	10	50	„ w 2 rzędzie	1	75	1	45
Łoża 1 p. na 4 os. z gab. wprost sc.	13	—	11	—	„ w 3 i 4 rzędzie	1	50	1	25
Łoża 2 p. na 4 osoby	8	—	7	—	Galerya 3 piętra w 1 rzędzie	1	20	—	90
Łoża 2 p. na 6 osób (E i F lit.)	10	50	9	50	„ „ w 2, 3 i 4 rz. wpr. sc.	—	90	—	75
Łoża 3 p. na 6 osób (G i H lit.)	7	50	6	50	Galerya 3 piętra w 2 rzędzie boc.	—	75	—	65
Krzesło w 1 rzędzie	4	25	3	75	„ „ w 3 rzędzie boc.	—	65	—	50
„ w 2 i 3 rz.	3	75	3	25	„ „ w 4 rzędzie boc.	—	50	—	40
„ w 4 i 5 rz.	3	25	2	75	Galerya 4 „ w 1 rzędzie boc.	—	65	—	50
„ w 6, 7, 8 i 9 rz.	2	75	2	25	„ „ w 2, 3 i 4 rz. wpr. sc.	—	50	—	45
„ w 10, 11, 12, 13 i 14 rz.	2	25	1	75	„ „ w 2 rzędzie boc.	—	45	—	40
Amfiteatr w 1-ym rz.	2	75	2	25	„ „ w 3 i 4 rzędzie boc.	—	35	—	30
Amfiteatr w 2-im rz.	2	25	1	75					

Przy odbiorze biletów z Kasy Zamawiań dopłaca się 10%. Za zajęcie w łóżach więcej nad cztery osoby (do sześciu miejsc), pobierana jest dodatkowa opłata w stosunku 1/2, części łóż od każdej osoby. Do łóż nie rozsprzedanych mogą być nabywane kupony dla osób pojedynczych w dzień przedstawienia, w godzinach południowych. Bilety sprzedawane są codziennie, oprócz niedziel i świąt, w Kasie Zamawiań, w gmachu Teatru Wielkiego, od godziny 10-jej z rana do 4-jej po południu. Bilety pozostałe nabywać można w dzień przedstawienia od godziny 10-jej z rana do 2-jej po południu i od 5-jej do 9-jej wieczorem w Kasie teatru Wielkiego.

(Początek o godz. 8-jej wieczorem).

Teatr Rozmaitości.



CENY MIEJSC (z dopłatą na biednych i za kontramarknię):

Łoża 1-go piętra . . .	rs. 7 kop. 90	Galeria wprost sc. w 3 rz. . .	kop. 75
" 2-go " . . .	" 5 " 40	" " w 4 " . . .	" 70
Krzesła w 1-ym rzędzie . . .	" 3 " 10	" w 2-ch boczn. " . . .	" 50
" w 2 i 3 rz. . .	" 2 " 60	" w 3 " . . .	" 40
" w 4, 5 i 6 rz. . .	" 2 " 10	Paradyz w 1-ym rzędzie . . .	" 50
" w 7, 8, 9 i 10 rz. . .	" 1 " 60	" wprost sc. w 2, 3 i 4 rz. . .	" 50
" w następnych rz. . .	" 1 " 10	" w 2 boczn. rzędach . . .	" 40
Galeria 1-ym rzędzie . . .	" — " 85	" w 3 " . . .	" 30
" wpr. sc. w 2 rz. . .	" — " 80		

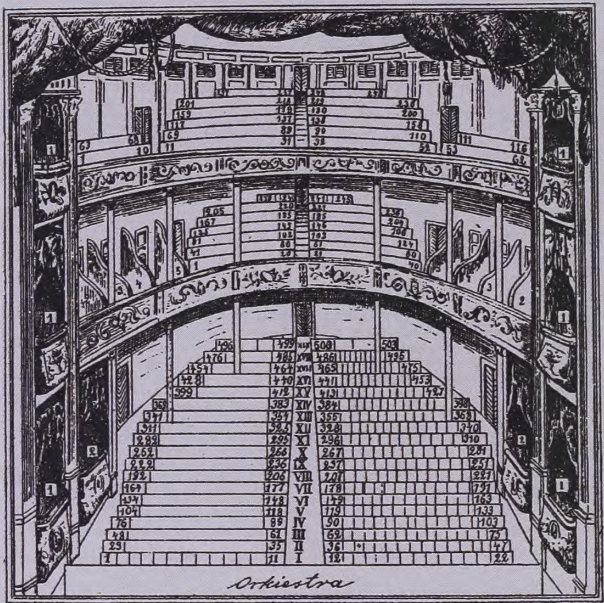
Bilety sprzedawane są codziennie, oprócz Niedzieli i świąt, w Kasie Zamawiań w gminie teatru Wielkiego od godziny 10-ej z rana do 4-ej po południu; bilety pozostałe nabywać można w dzień przedstawienia od godz. 10-ej z rana do 2-ej po południu i od 5-ej do 9-ej wieczorem w kasie Teatru Rozmaitości (wprost kasy Teatru Wielkiego).

Wejście do Krzeseł i Łóż od strony Placu Teatralnego. Do Galerii i Paradyzu na prawą stronę od ulicy Wierzbowej (wprost Niecałej) — na lewą stronę, od placu Teatralnego (obok Mankielewicza)

Początek o godz. 8-ej wieczorem.

Teatr Letni

(w Ogrodzie Saskim).



CENY MIEJSC (z dopłatą na biednych):

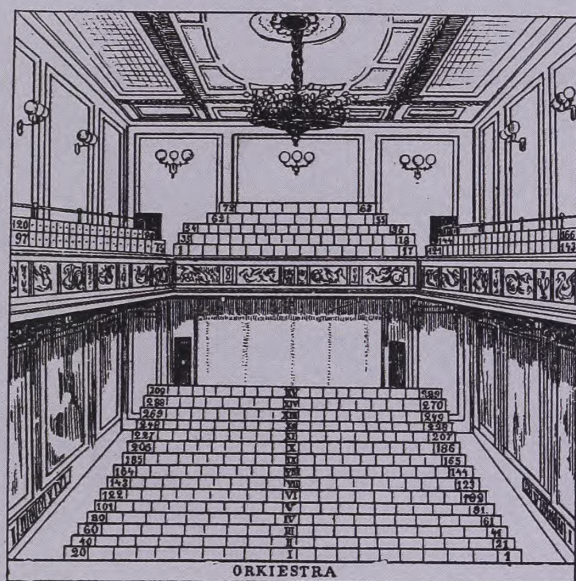
	I		II			I		II	
	Rs.	k.	Rs.	k.		Rs.	k.	Rs.	k.
Łoże 1-go piętra na 4 osoby . . .	6	40	5	40	Krzesła w 19 i 20 rzędach . . .	—	45	—	55
„ parterowa na 4 „ . . .	6	40	5	40	Amfiteatr 1 piętra w 1 rzędzie . . .	1	—	—	65
Krzesła w 1 i 2 rzędach . . .	2	50	2	10	„ „ w 2 i 3 rzęd. . .	—	65	—	55
„ w 3 i 4 „ . . .	2	10	1	60	„ „ w 4, 5, 6 i 7 rz. . .	—	40	—	40
„ w 5, 6, 7 „ . . .	1	75	1	35	Amfiteatr 2 „ w 1 rzędzie . . .	—	45	—	40
„ w 8, 9, 10 „ . . .	1	50	1	10	„ „ w 2 i 3 rzęd. . .	—	30	—	30
„ w 11, 12, 13 i 14 rzędach . . .	1	—	—	80	„ „ w 4, 5 i 6 rzęd. . .	—	20	—	20
„ w 15, 16, 17 i 18 „ . . .	—	60	—	65					

Uwaga. Ceny I oznaczone są na widowiska takie, jak opery, dramata itd.; ceny II dotyczą fars, operetek, wodewilów i t. d.
Bilety sprzedawane są codziennie, oprócz niedziel i świąt, w Kasie Zamawiań w gmachu Teatru Wielkiego, od godz. 10-ej z rana do 4-ej po południu; bilety pozostałe nabywać można od godz. 10-ej z rana do 1-ej z południa i od 3-ej do 6-ej po południu w dzień przedstawienia w kasie Teatru łańcuchowego, pomieszczonej w gmachu Teatru Wielkiego na Placu Teatralnym; zaś od 6-ej po południu do 9-ej wieczorem w kasie przy teatrze w ogrodzie Saskim.
Teatr daje widowiska aż do nastania chłodów.

Początek o godz. 8-ej wieczorem.

Teatr Mały

(przy ul. Daniłowiczowskiej).



CENY MIEJSC (z dopłatą na biednych):

Krzesło w 1 i 2 rzędzie . . .	rs. 2 k. 50	(1,60)*	Krzesło w 14 i 15 rzęd. . .	Rs. 1 k. —	(k. 45)
" w 3 i 4 " . . .	" 2 "	10 (1,25)	" w Amfiteatrze w 1 rzędzie . . .	" 85	(80)
" w 5, 6 i 7 " . . .	" 1 "	80 (1,—)	" w 2 " . . .	" 70	(65)
" boczne . . .	" 1 "	50 (—,80)	Amfiteatr w 3, 4 i 5 rzędzie . . .	" 45	(40)
" w 8, 9 i 10 rzędach . . .	" 1 "	50 (—,60)	Balkon w 1 rzędzie . . .	" 60	(45)
" w 11 i 12 " . . .	" 1 "	25 (—,70)	" w 2 " . . .	" 30	(25)
" w 13 rzędzie . . .	" 1 "	— (—,70)	" numerowane . . .	" 20	(15)

Bilety sprzedawane są codziennie, oprócz Niedzieli i świąt, w Kasie Zamawiań, pomieszczonej w gmachu teatru Wielkiego (obok cukierni Semadeniego) od godziny 10-ej z rana do 4-ej po południu. Bilety pozostałe nabywać można w dzień przedstawienia od godz. 10-ej do 2-ej po południu w kasie Teatru Małego, pomieszczonej w gmachu Teatru Wielkiego (z lewej strony placu) — zaś od godziny 5-ej do 9-ej wieczorem w miejscowej kasie Teatru Małego przy ulicy Daniłowiczowskiej.

Na przedstawienie popołudniowe Bilety nabywać można codziennie od g. 10 r. do 4 pp. w Kasie Zamawiań bez dopłaty 10%, lub w dniu przedstawienia od 10 r. do 2 pp. w Kasie Teatru Małego (Gm Teatru Wielkiego) i od 3 pp. w miejscowej Kasie Teatru Małego przy ulicy Daniłowiczowskiej.

Wskutek żądania Dyrekcyi Teatrów, dozwolone zostało dla osób idących i powracających z teatru Małego, przejście przez zabudowania ratuszowe wprost na plac Teatralny.

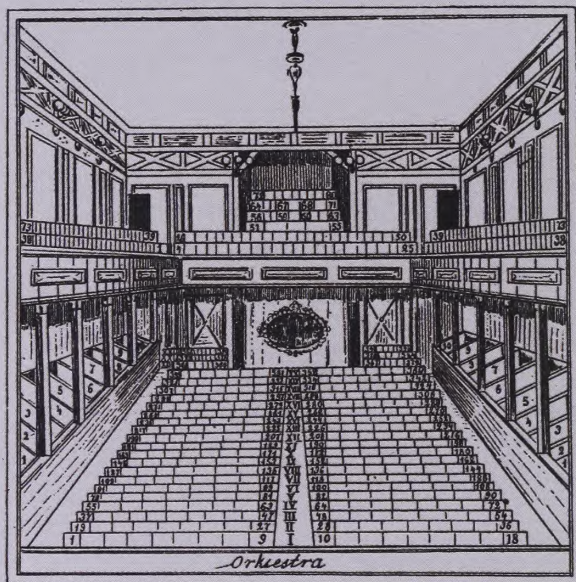
Początek przedstawień wieczornych o godz. 8-ej.

Początek przedstawień popołudniowych o godz. 4.

*) Ceny załżone pomieszczone w nawiasach, odnoszą się do przedstawień popołudniowych w niedziele i święta.

Teatr Nowy

(przy ul. Królewskiej).



CENY MIEJSC (z dopłatą na biednych):

Kupon do łóży № 2 . . .	rs. 2 k. 50	Krzesło w 9, 10, 11 i 12 rz. . .	rs. 1 k. 50
Łoże na 4 os. № 3, 4, 5 i 6 . . .	" 6 " 40	" w 13, 14, 15 i 16 rz. . .	" 1 " —
" " " " № 7 . . .	" 5 " 40	" w 17 do 23 rzędu . . .	" — " 80
" " " " № 8 . . .	" 4 " 40	Amfiteatr w 1-ym rzędzie . . .	" — " 85
" " " " № 9 i 10 . . .	" 3 " 20	" w 2-im . . .	" — " 65
Kupon do łóż № 9 i 10 . . .	" — " 80	" w 3-im, 4, 5 i 6 rz. . .	" — " 45
Krzesło w 1 i 2 rzędzie . . .	" 2 " 50	Balkon w 1-ym rzędzie . . .	" — " 60
" w 3, 4 i 5 " . . .	" 2 " 10	" w 2-im " . . .	" — " 30
" w 6, 7 i 8 " . . .	" 1 " 75		

Bilety sprzedawane są codziennie, oprócz Niedzieli i świąt, w Kasie Zamawiań w gmachu Teatru Wielkiego, od godz. 10-ej z rana do 4-ej po południu. Bilety pozostałe nabywać można w dzień przedstawienia od godz. 10-ej z rana do 2-ej po południu w kasie Teatru Małego w gmachu Teatru Wielkiego, zaś od godz. 4-ej do 9-ej wieczorem w miejscowej Kasie Teatru Nowego przy ulicy Królewskiej.

Początek o godz. 8-rz wieczorem.

Teatr Nowy

Teatr na Wyspie

(w Łazienkach).



CENY MIEJSC (z dopłatą na biednych):

Krzesło w 4-ch pierw. rz.	rs. 2 k. 10	Galerya	kop. 53
" w dalszych rz.	" 1 " 60	Paradyz	" 30
Balkon numerowany	" 1 " 10		

Bilety nabywać można codziennie w Kasie Zamawiań od godziny 10-ej z rana do 2-ej po południe — w dzień zaś przedstawienia od godz. 10-ej z rana do 2-ej po południu w kasie Teatru Wielkiego — a od 5-ej po poł. w miejscowej kasie przy Amfiteatrze na Wyspie w Łazienkach.

Początek o godz. 8-ej wieczorem.

Teatr na Wyspie

według bieżących wyliczeń opublikowanych przez prasę pochłonęła 712 000, według późniejszych zaś ustaleń aż 826 000 rb. Większą część tej sumy (476 375 rb.) pokrył Skarb; reszty dopełniono z tzw. funduszu użyteczności publicznej (na który składały się superaty Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego, zagrabione przez rząd po 1864). Palicyn, kierujący tym ambitnym przedsięwzięciem od początku do końca, zamknął bilans swych trzyletnich rządów sumą 216 485 rb. długów. Zmniejszone niemal o połowę za kadencji dwóch następnych prezesów (Karandiejewa i Andrejewa), z końcem kadencji czwartego (Iwanowa) przekroczyły one u progu nowego stulecia ćwierć miliona rubli.²³⁷

W roku 1898 rząd rosyjski odmówił dalszej spłaty długów teatralnych, zobowiązując Dyрекcję do zwracania ich z bieżących dochodów WTR. Wskutek zabiegów ówczesnego prezesa gen. Iwanowa, gotowego w zamian za dopełnienie zobowiązań poprzednika przez rząd zrezygnować z subwencji, rozłożono zaległą sumę 114 000 rb. na trzy następne lata. W roku 1899 wypłacono teatrom ze Skarbu państwa kwotę 60 000 rb., resztę dzieląc na dwie równe części, po 27 000, płatne na przełomie wieków. Nie rozwiązało to problemu deficytu, który w okresie otrzymywania subwencji wynosił średnio 55 300, z chwilą zaś jej cofnięcia – na przestrzeni pierwszych siedmiu lat XX wieku – wzrósł do sumy 140 000 rb. rocznie.²³⁸

Wracając do budżetu, po stronie rozchodów podstawową pozycję stanowiły koszty utrzymania potężnego personelu. Za senatora Gudowskiego (1882-1889) prawie sześćsetosobowy, za gen. Palicyna rozrósł się on do 750 etatowych pracowników, których pensje pochłaniały sumy rzędu 350 000 rb. rocznie. Prawie 10% brali z tego urzędnicy – z prezesem i jego zastępcą na czele; uposażenie pierwszego podniesiono z początkiem lat osiemdziesiątych do pięciu, drugiego zaś – do trzech tysięcy rubli.²³⁹ Gaze artystów wszystkich pięciu zespołów, z orkiestrami i chórami, w roku 1890 wynosiły 274 355 rb. (była to liczba zmienna, zależna od ilości występów, których wynagrodzenie, tzw. feu, w przypadku artystów Dramatu przewyższało ich uposażenie stałe). W skład „kosztów osobowych” WTR wchodziła ponadto suma 15 000 rb., stanowiąca ekwiwalent występów gościnnych śpiewaków zagranicznych – głównie włoskich, włączonych od dawna do stałego programu warszawskiej Opery. Na dalszym miejscu – z cyfrą 10 000 rb. – plasował się wynajem lokali będących siedzibami Operetki i Farsy, czyli teatrów Małego i Nowego. Wraz z niezbędnymi wydatkami związanymi z utrzymaniem scen i ich zaplecza, wynagrodzeniem personelu technicz-

²³⁷ Karandiejew zostawił w 1895 roku 114 000 rb. długów, Andrejew po 3 latach – tyleż; Iwanow z kolei przekazał Herschelmannowi w 1901 roku 254 000 rb. długów. Zob. *Długi teatrów warszawskich 1870-1908*, AMK.

²³⁸ M. Krywoszejew, op. cit., s.45.

²³⁹ Zob. podpisany przez P. Albedyńskiego *Raport prezesa dyrekcji WTR do generał-gubernatora warszawskiego* – z 18 III 1880 – *dotyczący pensji prezesa i dyrektora teatrów warszawskich*, AMK.

nego, kompletowaniem dekoracji, podatkami itp. czyniło to praktycznie niemożliwym utrzymanie równowagi budżetowej.

PRÓBY UZDROWIENIA FINANSÓW PRZED ROKIEM 1907

Próby uzdrowienia finansów WTR podejmowano wielokrotnie, bez widocznych rezultatów. Co parę lat mianowicie naczelnik kraju wyznaczał specjalne komisje, które zasięgały również zdania osób kompetentnych w sprawach artystycznych, wietrząc nie bez racji przyczynę niedomagań organizmu teatralnego w nienormalnych stosunkach między opartą na występach zagranicznych, wiecznie deficytową Operą a dźwigającym główny ciężar kosztów jej utrzymania, zaniedbanym i wciąż nie doinwestowanym Dramatem i Komedią.

Z początkiem lat osiemdziesiątych, jako wyjście z sytuacji, zaproponowano dzierżawę Rozmaitości pod warunkiem zrzeczenia się przez przedsiębiorcę subwencji oraz deklaracji, że podejmie się na własną rękę prowadzić wszystkie zespoły obu teatrów. Bogusławski z całą mocą protestował wówczas przeciw oddawaniu instytucji kultury narodowej w ręce prywatne, dowodząc, że „nikt dziś nie poświęci swego czasu, nie zaryzykuje kapitałów dla nadziei podniesienia sceny krajowej i strzeżenia godności sztuki” i że zadanie to należy do teatru rządowego lub subwencionowanego przez rząd, który, chcąc utrzymać instytucję na poziomie pierwszorzędnej sceny, musi mieć w pogotowiu źródło do pokrywania corocznych niedoborów wynikających z prowadzenia Opery i Baletu.²⁴⁰ Sytuacja nie uległa zmianie.

W roku 1892 przewodniczącym komisji do spraw podniesienia dochodów WTR został zasłużony pracownik kancelarii generał-gubernatora (w randze rzeczywistego radcy stanu), Emil Vacqueret. W sezonie 1894/95 pełnił on obowiązki prezesa teatrów, po czym w drugiej połowie dekady był ich wiceprezesem, a zarazem kierownikiem administracji. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych z jego właśnie inicjatywy podjęto próbę przywrócenia zakłóconej równowagi między operą stałą, miejscową, na jakiej przecież opiera się działalność większości scen europejskich, a coraz bardziej rozrastającymi się w Warszawie – i coraz to droższymi – występami gościnnymi (głównie Włochów). Jeśli idzie o Dramat, proponowano powrót do jedynie racjonalnej, zdaniem znawców, organizacji kierownictwa tego zespołu z początku dekady, ze stosownym podziałem funkcji między reżyserem technicznym a dyrektorem – instruktorem, odpowiedzialnym za poziom literacki repertuaru i jego wykonanie.²⁴¹ Obrady komisji, przy dobrej woli nowej Dyrekcji, przyniosły częściową reorganizację opery polskiej (skompletowanie zespołu śpiewaków, powiększenie orkiestry), ale nie dramatu, w którym

²⁴⁰ W. Bogusławski, *Na scenie i estradzie*, BW 1905/t.I, z.1.

²⁴¹ Tenże, *Scena warszawska w 1896-1897 roku*, loc. cit.

coraz bardziej widoczny był brak stałego repertuaru i jego skutki. Nie usunięto także głównej przyczyny deficytu, jaką stanowiła przewaga opery zagranicznej.

U progu nowego wieku – gdy długi sięgnęły ćwierci miliona rubli, a rząd odmówił dalszej subwencji – zwrócono się do środków bardziej radykalnych, powołując ciało o najszerzszych stosunkowo kompetencjach, zdolne do rozpatrzenia przyczyn niedoboru kasy w powiązaniu z innymi istotnymi niedomogami Opery, Baletu i Dramatu²⁴²; mankamentami technicznymi gmachów, złym systemem organizacji całości, brakiem odpowiedniego kierownictwa artystycznego i programu pracy, szkolenia młodych kadr – czyli praktycznie całokształtem problematyki tych scen. W skład wspomnianej już Komisji do spraw teatrów warszawskich, pod kierunkiem gen. piechoty A. K. Puzyrewskiego, weszli: wiceprezes Dyrekcji Vacqueret, sekretarz Gresser, członkowie: baron Leopold Kronenberg, Jewgienij Mienkin, prezes WTR gen. Iwanow, reżyserowie – Józef Chodakowski, Ludwik Śliwiński, Bolesław Ładnowski i Roman Żelazowski – oraz krytycy (z głosem doradczym). Obrady trwały od 17 IX do 23 XI 1901. Zdecydowanie największą inicjatywę wykazał znany pisarz oraz krytyk muzyczny, literacki i artystyczny, Antoni Sygietyński, którego opinie zdominowały ich przebieg. Wysunięto kwestię połączenia zespołów (dotąd bowiem „wypożyczano” sobie między nimi artystów za specjalnym wynagrodzeniem) oraz reform koniecznych w każdym z nich. Konkretne propozycje przygotowywano w podkomisjach (wszystkim przewodniczył Vacqueret).

Na pierwszym posiedzeniu, w dniu 17 września, w kancelarii teatralnej, przyjęto większością głosów – tak ze względów artystycznych, jak i budżetowo-administracyjnych – wniosek w sprawie połączenia personelu WTR (sprzeciwiał mu się tylko Bogusławski).²⁴³ W dalszym ciągu (jako sprawą najłatwiejszą do przeprowadzenia) zajęto się reformą Baletu. Ów nadmiernie liczny, ponad studziewięćdziesięcioosobowy zespół – dawniej przez dobre trzy dziesiątki lat (1868-1892) pod kierunkiem reprezentanta szkoły francuskiej Hipolita Meuniera, przez ostatnie dziewięć w rękach Włocha Rafaela Grassiego – w roku 1900 spowodował 46 727 rb. strat, w znacznym stopniu przyczyniając się do naruszenia równowagi budżetowej. Przewodniczący obradom gen. Puzyrewski postawił pytanie dotyczące ewentualnego ograniczenia jego składu, uzyskując natychmiast zgodę na zmniejszenie go prawie o połowę.

Autor jednego z memoriałów, Sygietyński²⁴⁴, z ołówkiem w ręku wylicza skromny dochód – 18 000 rb. – wniesiony w ubiegłym roku do ogólnej kasy przez widowiska baletowe, przy niewspółmiernie wysokich ich kosztach: 78 000 rb. Przyczyn braku frekwencji, zarówno tu jak na spektaklach operowych, dopatruje

²⁴² Kryzys nie dotyczył Teatru Nowości – przybytku Farsy i Operetki.

²⁴³ *Komisja teatralna*, KT 1901/30.

²⁴⁴ A. Sygietyński, *W sprawie reformy teatrów warszawskich. III Balet*, KW 1901/321-323; przedruk w: *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, oprac. i wstęp B. Mamontowicz-Łojek, Kraków 1971.

się ten zwolennik postromantycznego baletu francuskiego²⁴⁵ w rozpanoszeniu się w Teatrze Wielkim szkoły włoskiej i wiążącym się z tym obniżeniu poziomu artystycznego, przy jednoczesnej podwyżce honorariów²⁴⁶. Wysuwa więc postulat kategoryczny: „nie poprawy, lecz przekształcenia z gruntu naszych przedstawień baletowych” (co łączyłoby się, oczywiście, z potrzebą zmiany baletmistrza i reformy systemu kształcenia nowych kadr). Na razie proponuje ograniczenie kosztów utrzymania personelu, przewidywanych w najbliższym roku na 72 267, do kwoty 50 000 rb. – poprzez redukcję jego składu do maximum stu osób; za przykład służy mu największa instytucja artystyczna świata – Opera Paryska, gdzie zespół baletowy liczy wówczas 115 osób. Koszta te należy jego zdaniem w znacznej mierze przenieść na rachunek korzystających z jego usług Opery i Operetki, a sam zespół wcielić do zespołu operowego.

Udział Baletu w przedstawieniach teatrów Wielkiego i Nowości, które „wypożyczały” sobie regularnie najzdolniejszych tancerzy, posłużył członkowi redakcji „Kuriera Warszawskiego”, Benedyktowi Filipowiczowi, jako argument do polemiki z opinią o znaczącym udziale tego zespołu w deficycie WTR. W istocie zarobił on nie 18 000 rb., lecz co najmniej dwakroć tyle – dowodził dziennikarz – a zarobiłby i więcej, gdyby go dobrze wykorzystać. Że w ogólnym rachunku przynosi deficyt, to i cóż? „Od tego Warszawa jest wielkim miastem, żeby w teatrze posiadała balet.” (Ma przecież subwencję rządową, poważne dochody z gmachu teatralnego, wpływy z „szóstej części”). Zresztą, nie warto reformy rozpoczynać od Baletu, gdyż ... „beczką Danaid teatrów warszawskich jest Opera.” Za utrzymaniem dotychczasowego składu zespołu opowiedzieli się Bożowski i Vacqueret, ostatecznie jednak zaakceptowano zmniejszenie go do stu osób.

Opracowaniem szczegółowych propozycji reform repertuarowo-scenicznych zajęła się specjalna podkomisja w składzie: Vacqueret, Bożowski, baletmistrz Rafael Grassi, krytycy Aleksander Poliński oraz Sygietyński.

Drugie plenarne posiedzenie Komisji do spraw teatrów warszawskich, w dniu 2 października, tym razem w salonach prywatnych gen. Puzyrewskiego, poświęcono Operze. Podobnie jak poprzednio, memoriały dwóch krytyków naświetlały przyczyny rosnącego deficytu tego działu w powiązaniu ze złożonym układem uwarunkowań natury estetycznej. Po Czechu Józefie Řebičku (do roku 1891) i Włochu Cesare Trombinim (1891-1898) funkcję dyrygenta Opery WTR sprawował Emil Młynarski. Niedobór finansowy tego działu w roku budżetowym 1900 wyniósł, według przytoczonych przez Sygietyńskiego danych,

²⁴⁵ J. Pudelek, *Warszawski balet w latach 1867-1915*, Kraków 1981, s.71.

²⁴⁶ Uposażenie roczne kierownika baletu Grassiego w 1901 wynosiło 4 300 rb., przewyższając o 300 rb. płacę dyrygenta Opery Emila Młynarskiego; zaangażowana w 1900 z tytułem „primaballerina assoluta” Włoszka Cecylia Cerri otrzymywała 3 600 rb. – podczas gdy członkowie liczącego ponad 100 osób „corps de ballet” zarabiali od 30 – 360 rb.

aż 75 790 rb.²⁴⁷ W kosztach jej utrzymania, składających się na sumę 284 582 rb., pierwszorzędną pozycję stanowiły honoraria artystów zagranicznych (czytaj: włoskich), na których gościnnych występach opierał się cały sezon; przewyższały one ponad dwukrotnie honoraria Polaków. Wszyscy soliści – także niektórzy polscy, zaangażowani dorywczo – otrzymywali przesadnie wielkie gaże²⁴⁸; chór natomiast, podobnie jak zespół sił drugorzędnych, od którego zależy przecież stałe powodzenie Opery, wymagał dofinansowania i wzmocnienia – tak pod względem ilości, jak jakości głosów. Orkiestra przez każdego z sześciu zatrudnionych kapelmistrzów była prowadzona inaczej i nazbyt często uzupełniana gośćmi z zagranicy (a przy tym niewłaściwie usytuowana). Rezultatem tej pozbawionej planu, opartej na znamionach przypadkowości gospodarki stał się deficyt.

„Jeśli teraz do dwóch cyfr deficytu wykazanego w roku gospodarczym – 75 806 w operze, a 46 727 w balecie – kalkulował krytyk – [...] dodamy liczbę deficytu spodziewanego (17 920), to otrzymamy w rezultacie sumę ogólną niedoboru (140 453) rubli; rzecz całkiem możliwa, jeśli charakter gospodarki w Teatrze Wielkim nie ulegnie zmianie radykalnej”.

Celem wybrnięcia z „otchłani” spodziewanego deficytu Sygietyński projektuje podział kampanii rocznej Opery na 2 sezony: włoski (najlepiej z oddzielnym zespołem, o własnym repertuarze, z własnym reżyserem i kapelmistrzem) – trwający dwa miesiące, miast obecnych trzech, droższy, oraz sezon główny, polski (po cenach niższych), śpiewany nie tylko przy współudziale sił miejscowych, ale nadto po polsku²⁴⁹, z uwzględnieniem doskonałego poziomu całości wykonania. Wystarczyłoby w tym celu dwóch, trzech kapelmistrzów (ale lepszych); redukcja ich przyniosłaby około sześciu-siedmiu tysięcy rubli rocznie oszczędności.²⁵⁰

„Należałoby koszt utrzymania stałej opery polskiej ze 164 582 podnieść na jakieś 220 000 rb. – uzupełniając chór epizodystami i wzmacniając siły śpiewaków drugorzędnych. Oszczędności na nieużytkach i dwóch kapelmistrzach dałyby jednak nadwyżkę [...] wystarczającą na utrzymanie opery na poziomie

²⁴⁷ B. Filipowicz, *Reforma opery*, KW 1901/281. Zob. A. Sygietyński, *W sprawie reformy teatrów warszawskich. I Opera*, KW 1901/278-280.

²⁴⁸ Dla przykładu: honoraria zaliczonych do solistów zagranicznych Salomei Kruszelnickiej i Władysława Floriańskiego za współudział w przedstawianiu oper polskich przewyższały kilkakrotnie honoraria równorzędnych im artystów w Paryżu czy Frankfurtu.

²⁴⁹ Stosowany nagminnie w operze warszawskiej język włoski – niezrozumiały dla większości bywalców teatralnych – uznano za poważną przyczynę osłabienia frekwencji. Jak wspomina J. Szaniawski (*W pobliżu teatru*, op. cit., s.11), bieżącą praktyką było mieszanie języków; soliści śpiewali po włosku, a chóry zawsze po polsku. Śpiewano opery po włosku nawet wówczas, gdy wśród solistów nie było cudzoziemców. Opery kompozytorów polskich traktowano jako dodatek do zasadniczej imprezy.

²⁵⁰ W 1901 wszyscy kapelmistrzowie pobierali 1 700 rb. rocznie.

sztuki europejskiej. Dołączyszy przy tym do budżetu opery koszt utrzymania baletu [...] można by budżet ogólny zamknąć sumą 270 000 rb.”

Przeciwny opieraniu bytu opery warszawskiej na przygodnych występach włoskich solistów-wirtuozów – niekoniecznie najwyższej rangi, lecz za to o niewiarygodnych wymaganiach finansowych (podnoszonych dodatkowo poprzez pośrednictwo agencji teatralnych) – był również Filipowicz. Niezależnie od zgubnego wpływu na budżet, i on wykazywał długofalowe konsekwencje artystyczne takiej polityki, wnioskując: „Reforma gruntowna opery w Warszawie polega na: 1. stworzeniu stałego personelu, któryby wystawiał 2-3 nowe opery rocznie; 2. sprowadzaniu znakomitości tylko pojedynczo i tylko podczas prób personelu stałego nad nową operą; 3. podwyższaniu cen biletów na przedstawienia z udziałem drogo płatnych gości; 4. kształceniu młodych śpiewaków – w zamian za zobowiązanie ich do występowania w operze warszawskiej przez określoną liczbę lat.”

Większość postulatów została przyjęta przez komisję.²⁵¹ Wybrano podkomisję (Vacqueret, trzech krytyków muzycznych i reżyser Chodakowski) dla przedstawienia propozycji w sprawie układu repertuaru operowego, zmniejszenia liczby kapelmistrzów i ewentualnych zmian personalnych oraz określenia maksymalnej cyfry kosztów wystawy oper i reformy chórów.

Dramat wzięto pod obrady w ostatniej kolejności; stał się przedmiotem trzeciego plenarnego posiedzenia – w dniu 10 października (również w apartamentach Puzyrewskiego). Tu dyskusje były najgorętsze. W przeciwieństwie do Opery i Baletu, Dramat nie tylko samofinansował się, ale i przynosił zyski; w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych stanowiły one 55 000 rb. czystego dochodu rocznie. I ten dział znajdował się jednak na przełomie wieków w stanie kryzysu, co nie pozostawało bez wpływu na frekwencję. W poszukiwaniu przyczyn obniżenia się poziomu sztuki dramatycznej zamówiono cztery memoriały; ich autorami byli: Antoni Sygietyński, Władysław Bogusławski i Kazimierz Zalewski – członkowie komisji – oraz zaproszony przez nią redaktor „Kuriera Teatralnego”, Jan Jakub Librowicz. Na porządku dziennym znalazły się cztery sprawy: 1. reformy repertuaru, 2. składu osobowego zespołu, 3. organizacji reżyserii, 4. gmachu teatralnego.

Sygietyński i Bogusławski²⁵² skłonni byli przypisywać, chociaż w części, „uwiąd starczy” Rozmaitości, decydujący ich zdaniem o odchodzeniu publiczności do Opery i Operetki, świadomej polityce Dyrekcji. Złożyła ona bowiem w ostatnich dwu i pół dziesiątkach lat minionego wieku losy sztuki dramatycznej w Warszawie w ręce reżysera-aktora, lekceważąc obsadzenie stanowiska kierownika artystycznego – „estety rozumiejącego całość, widzącego w teatrze coś więcej niż kasę pełną złota i sztukę aktorską”. Jako rzecz pierwszorzędnej wagi postulowali więc

²⁵¹ *Sprawy teatralne*, KT 1901/33.

²⁵² A. Sygietyński, *W sprawie reformy teatru warszawskiego*, II *Teatr Rozmaitości*, KW 1901/282; W. Bogusławski, *W sprawie reformy teatrów warszawskich*, KW 1901/285.

reorganizację władzy, polegającą na rozdzieleniu kompetencji literackich i scenicznych poprzez utworzenie ponad stanowiskiem reżysera niezależnej funkcji kierownika artystycznego (czyli dyrektora), obsadzonej najlepiej kimś spoza teatru. Bogusławski ponadto wspominał o przydaniu temuż do pomocy dramaturga.

Dyskusje na forum obrad znajdowały dalszy ciąg na łamach prasy. Władysław Rabski²⁵³, referując dwa zasadnicze stanowiska, jakie zarysowały się w związku z proponowanym typem niezbędnej w powszechnym mniemaniu reformy ustrojowej Dramatu: zwolenników absolutnej władzy dyrektora „nie-aktora”, względnie „konsulatu artystycznego”, w którym dzieliliby on rządy z dramaturgiem, opowiadał się przeciw takiej dwoistości, stawiając za to wysokie wymagania potencjalnemu kandydatowi na niezależnego dyrektora. Na ogół jednak widziano na tym stanowisku po prostu znawcę teatralnego rzemiosła.²⁵⁴

Z filipiką Sygietyńskiego przeciw kierownictwu Teatru Rozmaitości, a zwłaszcza z częścią zarzutów dotyczących repertuaru, zawzięcie polemizował Librowicz, podnosząc do wymiarów przeszkody zasadniczej dostrzeżone przez niego i Bogusławskiego trudności, jak okupowanie wielkiej sceny przez Operę czy niestosowność sceny dramatycznej do wystawiania klasyki, a ponadto dorzucając na obronę reżysera Dramatu argument braku w tego rodzaju przedsięwzięciach jakiejkolwiek pomocy materialnej ze strony zwierzchniej władzy, braku miejsca na systematyczne odbywanie prób. „Wszystkie rządowe teatry za granicą zaledwie wystarczają na własne potrzeby, klasycyzm przynosi tu deficyty” – przypominał²⁵⁵, by podkreślić zasługi warszawskiej sceny dramatycznej, wciąż dochodowej, chociaż wszelkie jej nadwyżki wciąż obracane są na inscenizacje kosztownych oper czy baletów. „Domem przechodnim” między Teatrem Wielkim a Salami Redutowymi nazwał ciasne i pozbawione zaplecza Rozmaitości Wincenty Rapacki, wnioskując: „Scena ta przed pięćdziesięciu laty winna być zamknięta.”²⁵⁶ Budowę nowego gmachu dla Dramatu i Komedii, urządzenie odpowiedniej sali prób, wprowadzenie systemu osiowego sceny itp. uznał za warunek numer jeden reformy warszawskich teatrów inny zasłużony aktor dramatyczny, Marian Prażmowski²⁵⁷, nie zapominając o kwestii odbudowania zespołu i przywrócenia zawieszanej emerytury.

Szczegółowym problemom repertuaru (w tym – unormowaniu wynagrodzenia autorów i tłumaczy) i odpowiedniego do jego potrzeb zespołu poświęcił swój memoriał Zalewski.²⁵⁸ Żaden z referentów nie pominął konieczności stworzenia na nowo zamkniętej bez przyczyny w roku 1868 szkoły dramatycznej. Ostatecznie zgodzono się co do braku w tym teatrze – podobnie jak w Teatrze

²⁵³ W. Rabski, *Listy z Krakowskiego Przedmieścia*, KW 1901/290.

²⁵⁴ Z. Przesmycki, *Reforma teatrów warszawskich*, „Chimera” 1901/t.II, z.6.

²⁵⁵ J. J. Librowicz, *W imię prawdy (Sprawa naszych teatrów)*, KT 1901/34.

²⁵⁶ W. Rapacki, *Głos artysty w sprawie teatru*, KW 1901/295.

²⁵⁷ M. Prażmowski, *Nasz teatr dramatyczny*, KW 1901/258.

²⁵⁸ Referaty K. Zalewskiego przedstawione komisji teatralnej: *I Repertuar*, „Wiek” 1901/283; *II Artyści*, „Wiek” 1901/284.

Wielkim – jakiegokolwiek planu i celu artystycznego, dorywczej, opartej na wirtuozostwie gospodarki, braku odpowiedniego kierownictwa, a w rezultacie – wadliwości repertuaru, wykonania, *mise en scène* i pomieszczenia.

Uznano, że reformę Dramatu należy zacząć od reorganizacji repertuaru – sformowania zapasu repertuaru stałego i nadania mu kierunku – co wiąże się z potrzebą powołania niezależnego stanowiska dyrektora artystycznego oraz dramaturga. Specjalna podkomisja, w której poza Bogusławskim i Sygietyńskim znaleźli się: Adam Dobrowolski, Marian Gawalewicz, Edward Lubowski, Władysław Rabski, Ludwik Śliwiński i Kazimierz Zalewski, zajęła się opracowaniem wniosków. Uznano za konieczne wzniesienie dla Dramatu i Komedii nowego gmachu (biorąc pod uwagę teren po zburzonym szpitalu Dzieciątka Jezus), albo przeniesienie go do Teatru Wielkiego – w razie wybudowania nowej siedziby dla Opery i Baletu. Za przyczynę kryzysu przyjęto brak odpowiedniej podniety moralnej i pomocy finansowej dla sceny dramatycznej, faworyzowanie pod tym względem Opery i Operetki.

Sporo uwagi poświęcono kwestii reorganizacji zespołu, za małego i za dużego jednocześnie (w składzie około sześćdziesięciu osób brakowało bowiem przedstawicieli niektórych „*emplois*”, gdy z drugiej strony znaczną grupę stanowiły „nieużytki”).

Celem poczynienia oszczędności zaproponowano likwidację orkiestry Teatru Rozmaitości; uzyskane tym sposobem 10 000 rb. rocznie mogłoby być zużyte na podniesienie gaź artystów dramatycznych (w chwili obecnej wynoszą one średnio 500-600 rb., z czego połowę pochłaniają koszta kostiumów).

Na czwartym plenarnym posiedzeniu komisji gen. Puzyrewski zakomunikował wyniki narad w poszczególnych sekcjach. Podkomisja operowa opowiedziała się za podzieleniem roku na 2 sezony: włoski (6 miesięcy, możliwe jednak wówczas i opery w języku polskim) i polski (4 miesiące, przedstawienia tylko w tym języku). Od końca czerwca do końca sierpnia planowano przerwę. Dyrektor ułoży repertuar operowy. W Teatrze Wielkim – ponad stanowiskiem reżysera – stworzy się miejsce dla dyrektora artystycznego. Do spraw teatrów Rozmaitości i Nowości powołany będzie reżyser główny; każda ze scen otrzyma oddzielnego reżysera i jego pomocnika. Komisja zaakceptowała jednomyślnie posadę dramaturga (co potwierdził nowy prezes Herschelman). Powstać miało również stanowisko dyrektora szkoły baletowej (Michał Kulesza), podczas gdy obowiązki korepetytora solistów (Michał Hertz) przyłączono do czynności jednego z kapelmistrzów (Piotr Stermicz). Ogółem zwolniono z teatrów ponad osiemdziesiąt osób²⁵⁹ – w oczekiwaniu 22 000 rb. oszczędności w roku 1902 i 38 000 w następnych latach. Dziesięciu osobom zmniejszono pensje, a czterdziestu dziecięciu – podwyższono (na ogólną sumę 4 020 rb.).²⁶⁰

²⁵⁹ Wg KT 1901/40 było ich 81, wg KW 1901/326, „Słowa” 1901/235 i „Chimery” 1901/t.III, z.7-8 – 83.

²⁶⁰ *Sprawy teatralne*, KT 1901/40.

W miesiąc później Sygietyński tak przedstawi ogólną atmosferę obrad: „Przez miesiąc gotowało się jak w garnku. Wszystkie moje postulaty przeszły w zasadzie. Co się jednak stanie z nimi w praktyce, nie śmiem nawet wieszczyć. Widzę tylko prywatę, namiętności niskie i tchórzostwo. Ani kawałka człowieka, który by widział ideę! Reforma baletu? I owszem, byle moja kochanka została! Język polski w operze? I owszem, byle nie usuwać Włochów dających łapówki! Reforma Teatru Rozmaitości? I owszem, byłem ja był dyrektorem! Biedny narodzie! Czegoż się nie mówi pod osłoną twego imienia i czegoż się nie robi na twoją zgubę!”²⁶¹ Wedle instrukcji, zatwierdzone przez generał-gubernatora postanowienia komisji miały być wypełniane za pośrednictwem jego kancelarii. Gen. Puzyrewski oświadczył, że sprawa budowy nowego gmachu posuwa się naprzód. Były to jednak słowa bez pokrycia.

Wobec braku dalszej subwencji rząd zobowiązał magistrat do udzielenia Dyrekcji Teatrów pożyczki z kapitału ubezpieczeniowego m. stoł. Warszawy w sumie 195 000 rb., płatnej w dziesięciu ratach rocznych. Rada Administracyjna zatwierdziła ją, odmawiając zarazem wyasygnowania ze Skarbu 60 000 rb. na pokrycie długów gen. Iwanowa.²⁶²

W gruncie rzeczy dwumiesięczne obrady kilkunastu specjalistów przy udziale delegatów władz nie zmieniły istoty stosunków teatralnych. Reżyserem głównym połączonych zespołów Dramatu i Komедii oraz Farsy i Operetki został Ludwik Śliwiński (stanowiący raczej typ managera niż artysty). Na stworzenie stanowiska dramaturga przyjdzie czekać 7 lat. Nie realizowano postulatów odnośnie reorganizacji sił artystycznych, okresu trwania sezonów operowych czy ograniczenia budżetu. Mimo dokonanych zwolnień kosztu utrzymania personelu, miał się zmniejszyć, wzrosły: według obliczeń z roku 1907, w latach 1893-1897 (bez statystów, ślusarzy itp. „służby niższej”) wynosiły one od 350 000 do 400 000, podczas gdy w następnym siedmioletnim: 1898-1905 – od 415 000 do 588 000 rb. rocznie.²⁶³ Zdaniem Krywoszejew, wzrost prawie o 40% wydatków na pensje wiązał się właśnie m.in. z wprowadzeniem reformy. Równocześnie uległa wyraźnej degradacji wartość pracy scenicznej, co objawiało się w przedłużających się ponad miarę urlopach, coraz słabszym opanowaniu pamięciowym ról, oddawaniu ról przez aktorów pierwszorzędnych siłom drugo- i trzeciorzędnym; warunki pracy nie poprawiły się. Tak więc, znaczenie podjętej w roku 1901 próby reorganizacji teatrów warszawskich miało wymiar głównie moralny, sprowadzając się właściwie do umożliwienia społeczeństwu polskiemu wypowiedzenia swych poglądów na ich temat.

Już w roku 1903 generał-gubernator Michaił Czertkow powołał następną komisję do spraw gospodarki WTR, wciąż z udziałem Vacquereta i przedstawi-

²⁶¹ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880-1904.* Oprac. E. Kiernicki, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963; list z 14 X 1901.

²⁶² M. Krywoszejew, op. cit., s.105. Zobowiązania prezesa Iwanowa – 326 106 rb. – spłacono do roku 1903.

²⁶³ Raport z 15 III 1907, loc. cit.

cieli Dyrekcji; jako nowego członka powołano Bezobrazowa. Miejscowe społeczeństwo reprezentowali baron Leopold Kronenberg oraz Zdzisław hr. Rzy-szczewski. Opinie komisji dotyczyły: 1. projektów przychodów i rozchodów, 2. bilansów kwartalnych, przedstawianych przez Dyрекcję generał-gubernatorowi, 3. projektów umów, dostaw itp. na sumę ponad 1 000 rb.²⁶⁴ Ustaliła ona, że teatry utrzymywane były nie z budżetu państwa, lecz z funduszy specjalnych, przy doraźnych zapomogach ze strony rządu – a więc, że przy prowadzeniu ich mogą być stosowane normy przyjęte w prywatnych przedsiębiorstwach przemysłowo-handlowych. Wysunęła postulat zmiany rachunkowości teatralnej i utworzenia działu komercyjnego, kierowanego przez fachowca. Wkrótce doradczy ten organ o tymczasowym charakterze nabrał znaczenia urzędowego i stał się organem stałym, o decydującym głosie – z naruszeniem autonomii poszczególnych zespołów.²⁶⁵ Mimo to wielu wniosków z pracy tej komisji (podobnie jak poprzednich), dotyczących niezbędnego ograniczenia budżetu, nie uwzględniano, odnawiając rujnujące kontrakty z artystami i dzierżawcami gmachów teatralnych, podwyższając gaże... rezultatem dalszy wzrost rozchodów. W latach 1906-1908 (bezpośrednio przed swą nominacją na dyrektora finansowego WTR) należał do niej referent poprzedniej komisji, Krywoszejew; przewodniczącym mianowany został nowy szef kancelarii generał-gubernatora, szambelan Michaił Jaczewski.

Dokładnych liczb związanych z gospodarką teatralną przed rokiem 1907 brak; według danych dostarczonych przez Dyрекcję, stan jej za kadencji nowego prezesa Herschelmana systematycznie się pogarszał. W roku 1902 dochody przeważały wprowadzić nad rozchodami na sumę bez mała 43 000 rb., ale już od następnego roku (roku wojny japońskiej) aż do rewolucji wydatnie wzrósł deficyt. W roku 1903 wyniósł on 29 935, w 1904 – 71 233, wreszcie w 1905 – 128 972 rb.²⁶⁶ W grudniu tegoż roku Dyрекcja okazała się niewypłacalna; pracownicy od kwartału z górą nie otrzymywali pensji. W związku z wydarzeniami, jakie zaszły w ostatnich tygodniach w Moskwie, Petersburgu i Warszawie, ich żądania ekonomiczne miały stać się argumentem do podważenia zasadności rządów rosyjskiej biurokracji w przybytku sztuki polskiej.

Dyrekcja, pozostając dłużna wobec personelu oraz własnych członków, jak również dostawców teatralnych, nie zawahała się naruszyć sumy 87 000 rb. z Kasy Wkładowo-Pożyczkowej artystów teatrów warszawskich. Założona w roku 1880 z inicjatywy Bogumiła Folanda, który przez 15 lat sprawował urząd jej prezesa (następcą był w latach 1895-1905 Bolesław Ładnowski, po czym przeszła w ręce Józefa Śliwickiego), kasa ta – wobec bezprawnego zawieszenia emerytur – stanowiła jedyne zabezpieczenie artystów na przyszłość. Gdy te oszczędności okazały się niewystarczające, generał-gubernator Skalon na własną rękę zwrócił się (via Petersburg) do ministra finansów z prośbą o wyrażenie zgody na

²⁶⁴ *Ustawa komisji d/s WTR przy generał-gubernatorze warszawskim z 31 XII 1903*, AMK.

²⁶⁵ Przejmuje np. pertraktacje z artystami, sprawy podwyżki pensji.

²⁶⁶ A. Gintowt, S. Krzywoszewski, J. Lorentowicz, op. cit., s.47.

wypłatę zaległych gaź i pokrycie najpilniejszych długów z funduszu 250 000 rb. asygnowanego w tymże roku na budowę teatru rosyjskiego w Warszawie.²⁶⁷ Specjalna komisja rewizyjna ustaliła, że należności władz WTR wraz z długami z poprzednich lat wynoszą 450 000 rb., czego trzecią część stanowią zobowiązania wobec personelu. Intencją Skłona było równoczesne zwolnienie wraz z wypłatą tych wierzytelności wszystkich artystów i innych pracowników, wobec ich udziału w strajku, po czym – przekazanie teatrów w ręce prywatne.

Nakaz zamknięcia teatrów wraz z dymisją całego personelu ogłoszono jednak ostatecznie przed uregulowaniem należności, w dniu 18 listopada, wobec czego dokonanie jej okazało się praktycznie niemożliwe. W ten sposób obnażyła się niewydolność całej gospodarki finansowej WTR i brak koordynacji w zarządzaniu nimi. Przed samym Bożym Narodzeniem 1905, po nadejściu zgody z Petersburga na zaciągnięcie „rosyjskiej” pożyczki (z funduszu powstałego z sum przejętych od Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego), wypłacono artystom ich zaległe gaże, a ponadto – mimo nie uzgodnienia stanowisk w tej sprawie między kancelarią a najwyższą władzą w kraju – 32 000 rb. w charakterze pensji za czas strajku (21 X – 12 XI). W związku z tym stan zadłużenia Dyrekcji bynajmniej się nie zmniejszył, przekraczając z końcem roku pół miliona rubli.

TEATR WARSZAWSKI – NARODOWY, MIEJSKI CZY PRYWATNY?

Wśród postulatów strajku pięciu scen warszawskich – obok haseł generalnych, z autonomią Królestwa Polskiego na czele – znalazły się żądania usunięcia „moskiewskiej dyrekcji” WTR i przekazania ich w ręce prawowitego właściciela, czyli miasta. Na publicznym wiecu, zwołanym w dniu 11 listopada w Teatrze Wielkim, uchwalono, że: 1. „Na czele pierwszej sceny polskiej winien stać urzędnik głęboko pojmujący zadania narodowej sztuki”; tymczasem od roku 1853 jest nim „przedstawiciel biurokracji, urzędnik [...] nie mający nic wspólnego z narodem.” 2. Obecna Dyrekcja „nie tylko nie odczuwa ducha narodowego [...], ale nawet nie rozumie zgoła języka polskiego”; należy więc natychmiast ją usunąć, zwłaszcza że poniosła też kompletne fiasko finansowe (wyrażające się najlepiej ... brakiem węgla do palenia pod kotłem motorów).²⁶⁸

Wśród jednomyślnych głosów mówców najmocniej zabrzmiał wówczas głos Sygietyńskiego. „Teatr warszawski, oddany na łaskę i niełaskę, a zwłaszcza niełaskę biurokracji, runął – zawyrokował krytyk – runął jako przedsiębiorstwo

²⁶⁷ Telegram do MSW z 1 XII 1905 i pismo z Izby Skarbowej z 17 XII 1905, AMK. Fundusz na budowę tego teatru, w wysokości 243 800 rb., przelano do WTR w charakterze pożyczki.

²⁶⁸ *Wiec aktorski*, KP 1905/298, cyt. za: A. Kuligowska, *Strajk aktorów warszawskich w roku 1905*, loc. cit..

finansowe, i runął jako instytucja artystyczna, i z tej przepaści, w jaką zapadł, nic go już pod obecną formą wydzwignąć nie zdoła”. Administrowanie pięcioma czy sześcioma scenami różnego typu przez jednego człowieka uznał za karygodne, proponując: „Niech rząd odwoła familię swoich trzech czy czterech urzędników, pobierających łącznie 20 000 rb., a teatry przez to samo już staną się instytucjami bądź prywatnymi, dobrze prosperującymi, bądź narodowymi, odpowiadającymi godnie wielkiemu zadaniu swojemu”.²⁶⁹

Przeciwnie niż w roku 1901, ratunek dla WTR widział teraz Sygietyński w rozdzieleniu ich na odrębne, zgoda niezależne od siebie instytucje, Operę, a przynajmniej chwilowo i Dramat podsuwając pod opiekę administracyjną zarządowi miasta, Balet radząc zmniejszyć, a koncesję na Teatr Nowości – „gwoili czyszczenia źródeł życia intelektualnego i moralnego” – sprzedać np. na użytek instytucji dobroczynnej. Propozycję rozbicia dotychczasowego kompleksu teatrów na trzy oddzielne instytucje (operę z baletem, dramat z komedią i farsę z operetką) włączono do uchwał wiecu, żądając ponadto zniesienia prewencyjnej cenzury teatralnej. Nad wypełnieniem rezolucji czuwać miała specjalnie powołana komisja, w składzie: Adam Dobrowolski, Kazimierz Ehrenberg, Gabriel Kempner, Józef Kotarbiński, Jan Lorentowicz, Emil Młynarski, Zygmunt Noskowski, Henryk Opieński, Antoni Sygietyński, Kazimierz Zalewski oraz przedstawiciele poszczególnych zespołów.

W oczekiwaniu na formalną dymisję Dyrekcji i wejście pod obrady komisji obywatelskiej kandydatur nowych dyrektorów-Polaków teatry zgłosiły 15 listopada gotowość podjęcia pracy, co wszakże okazało się możliwe dopiero po dziesięciu dniach. Działalność przyszłego komitetu z góry zdelegalizował wprowadzony stan wojenny. Ogłoszono publicznie bankructwo WTR.

Aktorzy, zmobilizowani przez toczące się lawinowo wypadki, usiłowali ukonstytuować się w Stowarzyszenie komedii polskiej, zamierzając zorganizować jego podstawy finansowe na modłę francuskiego pierwowzoru²⁷⁰ i przejąć we władanie dwa teatry: Rozmaitości oraz Letni. Z braku funduszy jedyną realną dla nich w tym momencie formą działania okazał się jednak związek zawodowy, dopiero w dalszej perspektywie uwzględniający najważniejszy cel: „aby teatry warszawskie zdobyły sobie prawo do nazwy narodowych”.²⁷¹

Rząd tymczasem, jak najdalszy od zamiaru rezygnacji z uzurpowanego sobie prawa własności gmachów teatralnych²⁷², postanowił jedynie kierowanie nimi przekazać w ręce magistratu – by uwolnić za tę cenę raz na zawsze Skarb

²⁶⁹ W sprawie tzw. rządowych teatrów warszawskich. Przemówienie p. A. Sygietyńskiego na wczorajszym wiecu teatralnym, GP 1905/294.

²⁷⁰ Miały one opierać się na tysiącrublowych wkładach dwudziestu starannie dobranych członków, por. Emw., *Stowarzyszenie komedii polskiej (Informacje)*, GP 1905/521.

²⁷¹ Chodzi o wspomniany już we *Wstępie* Związek Artystek, Artystów i Pracowników Warszawskich Teatrów Wielkiego, Rozmaitości i Nowości.

²⁷² Zob. M., *Komu prinadležat varšavskie teiatry?*, „Varšavskij Dnievnik” 1906/4.

rosyjski od ciążących na nich długów; dowodem odezwa generał-gubernatora Skłona z 2 I 1906. (I takie zresztą rozwiązanie traktował on najwyraźniej jako ostateczność.)

W odpowiedzi na odezwę nazajutrz na specjalnej naradzie w ratuszu pod przewodnictwem prezydenta m. Warszawy gen. Nikołaja Bibikowa spośród 12 członków komisji obywatelskiej (z udziałem Śliwickiego, Kotarbińskiego, Gawalewicza i Stępińskiego)²⁷³, wybranej przez Towarzystwo Kredytowe Miejskie, wyłoniono pięcioosobową podkomisję celem rozpatrzenia odpowiedniej procedury prawnej i warunków finansowych „umieszczenia” teatrów. Aliści – po wglądzie w dokumenty – w żaden sposób nie mogła się ona zgodzić ze stanowiskiem rządu jako legalnego posiadacza gmachów teatralnych, wykazując, że: 1. zgodnie z kodeksem napoleońskim, zmiana właściciela nieruchomości może się dokonać tylko drogą sprzedaży, zamiany lub wywłaszczenia na użytek publiczny (po uzyskaniu zgody Rady Administracyjnej) – co w tym przypadku nie zaszło; 2. uiszczana przez miasto w latach 1852-1894 opłata tzw. kompetencji (podobnie jak zwrot kosztów restauracji poniesionych przez rząd w okresie dzierżawy gmachów) była potwierdzeniem jego zobowiązań wynikających z prawa własności; 3. sumy wydane przez rząd na remont gmachów nie stanowią w tej kwestii żadnego argumentu i mogą jedynie stać się przedmiotem rozliczeń między nim a miastem.²⁷⁴

W połowie stycznia podkomisja zbadała aktualny stan teatrów rządowych: finansów, ustroju administracyjnego, wyposażenia i użyteczności gmachów, przeprowadzając ponadto własną wycenę majątku ruchomego i przegląd akt. Niestety, nie udało jej się doprosić u Dyrekcji wszelkich potrzebnych danych, a niejedne z nich przyszło jej prostować. Wiele spostrzeżeń komisji z roku 1901 okazało się wciąż aktualnych; dotyczyło to zwłaszcza niezgodności użytkowania sceny i widowni Teatru Rozmaitości z ich przeznaczeniem, braku odpowiedniego bezpieczeństwa pracy tutaj i w teatrach Wielkim oraz Letnim²⁷⁵ i związanej z nim konieczności pilnych remontów (z pomocą budowniczego Edwarda Lilpopa wyceniono ich koszt na sumę 132 000 rb., ponad dwukrotnie przewyższającą ubiegłoroczną kalkulację budowniczego teatrów Walewskiego). Co się zaś tyczy dekoracji, rekwizytów i kostiumów, przechowywanych w czterech składach i nadal nie inwentaryzowanych, szacunek ich przez Dyрекcję przekracza niepomiernie, zdaniem biegłych, ich wartość realną (różnica zdań sięga tu aż miliona rubli; gdy bowiem oficjalny, oparty na cenach kupna – więc dawno

²⁷³ Notatka w GP 1906/3.

²⁷⁴ W. Korotyński, *Czyja własność?*, loc. cit.

²⁷⁵ Chodziło o to, że w Teatrze Wielkim podłoga widowni, pod którą przechodził ciąg powietrza do regulacji ciepła i wentylacji, oparta była na słupach drewnianych; ponadto brakowało tu piorunochronów. W Teatrze Letnim natomiast kwestionowano ogrzewanie za pomocą koksów oraz niedostateczną siłę energii maszyny wentylacyjnej – zob. A. Gintowt, S. Krzywoszewski, J. Lorentowicz, op. cit.

nieaktualny – wykaz opiewa na 1 334 339 rb., drogą autopsji oszacowano ich istotną użyteczność zaledwie na około 350 000 rb.).

Stwierdzono także brak bilansu majątku teatrów, znaczne przekroczenie budżetu na rok operacyjny 1905, wreszcie – słuszność roszczeń Filharmonii i teatrów prywatnych w sprawie zwrotu pobieranego od nich podatku „szóstej części” – w łącznej kwocie 295 000 rb.

Decydując się w takim stanie rzeczy na prowadzenie przedsiębiorstwa teatralnego, miasto, zdaniem komisji obywatelskiej, wchodziłoby nieodpłatnie w posiadanie i użytkowanie wszystkich gmachów (Wielkiego, Rozmaitości i Letniego) oraz mieszczącego dekoracje budynku na Nalewkach. Przechodziłoby też na nie prawo pobierania szóstej części dochodów od widowisk oraz obowiązek opłaty kompetencji.

Konkluzja obrad komisji z dnia 31 stycznia brzmiała: „Teatry przyjął przez miasto [...] z tym jednak warunkiem, by jednocześnie starać się o tytuł własności.”²⁷⁶ Na wypadek pozostania gmachów w rękach rządu przy administrowaniu ich przez miasto zastrzeżono zwrot wszelkich poniesionych przez nie kosztów związanych z remontami, powiększaniem majątku ruchomego itp. Decyzja w tej sprawie zależała od prezydenta miasta, Bibikowa.

W *Memoriale umiastowienia teatrów*, pozostawiając kwestię ich własności otwartą i licząc się z możliwością poważnych dopłat do całego przedsięwzięcia, przejęta ideą obywatelską reprezentacja społeczeństwa postanowiła, aby miasto wzięło na siebie długi teatralne (z wyjątkiem wszakże sumy pożyczonej z funduszu na budowę teatru rosyjskiego, czyli kwotę około trzystu tysięcy rubli). Równocześnie zobowiązano magistrat, by w chwili przejmowania teatrów zastrzegł, że do czasu ostatecznego rozstrzygnięcia sprawy obecny ich administrator nie może wprowadzać żadnych zmian w dotychczasowych kontraktach ani zwalniać artystów bez zgody władz miejskich i komisji obywatelskiej.

Niezależnie od powyższych ustaleń, artyści Dramatu otrzymali podpisane przez generał-gubernatora zarządzenie prezesa Herschelmana z dnia 28 I 1906, że w następnym miesiącu pensje ich zmniejszy się o 60 i 70%, podwyższając *feu*.²⁷⁷ „Czyżby miasto zażądało takiego «ułatwienia» sytuacji dla uregulowania przyszłego budżetu teatralnego?” – zapytywali dziennikarze, podnosząc niesprawiedliwość karania aktorów Rozmaitości za grzechy Dyrekcji, której tylekroć wyrzucano już szkodliwość dla polskiej sceny.²⁷⁸ Zainteresowani zagrozili zbiorową dymisją; za protestowała też przeciw wszelkim zmianom komisja obywatelska (z Kronenbergiem i Rzyszczyńskim), mająca w zasadniczych sprawach decydujący głos, a tę w dodatku poparła kancelaria generał-gubernatora. Ostatecznie władze zawiesiły

²⁷⁶ Cyt. z *Memoriału...* komisji za: *Umiastowienie teatrów warszawskich*, TI 1906/5.

²⁷⁷ „Jedni mają otrzymywać 360 rb., inni 600, jeszcze inni 1 200 i 1 800 rb. rocznie” – komentował cytowany wyżej „Tygodnik”, dodając: „O zmniejszeniu pensji dyrekcji ani słowa.” W sumie redukcje te miały przysporzyć ponad stu tysięcy rubli rocznie.

²⁷⁸ L., *Nowy skandal w gospodarce teatralnej*, NG 1906/51.

do połowy maja zapowiadane redukcje gaź – w oczekiwaniu na przejście administracji teatrów w ręce miasta; w przeciwnym razie trzystu pięćdziesięciu pracowników zapowiedziano zwolnienie.²⁷⁹ Generał-gubernator z kolei postanowił zaczekać z „umiastowieniem” do momentu utworzenia samorządu miejskiego.²⁸⁰

17 II 1906 „Kurier Warszawski” obwieszczał wszem i wobec „wiadomość prywatną”, jaka nadeszła z Petersburga: WTR z dniem 14 maja przechodzą na własność miasta. Termin minął, nie ukazało się jednak zapowiadane urzędowe ogłoszenie decyzji generał-gubernatora. „Miejscy od maja czy rządowi są nasi artyści?” – zapytywał więc w miesiąc później inny z popularnych stołecznych kurierów, zamaskowany chwilowo pod wdzięcznym tytułem „Dzień Dobry”.²⁸¹

MSW już na przełomie roku 1904/1905 brało też pod uwagę kwestię ewentualnego wydzierżawienia sceny dramatycznej prywatnemu antreprenero-wi, przy pozostawieniu sobie przez rząd prawa nadzoru nad repertuarem. „Dziś zaciera się różnica między urzędową administracją a prywatną (bo i dyrekcja ma na pierwszym planie pieniądze)” – zauważył wówczas Bogusławski, zastanawiając się, „czy wobec zubożenia dyrekcji na wyższe zadania sztuki i wobec zapewnionych dzierżawcy podstaw materialnych Teatru Rozmaitości z dochodów wcale okazałych, które w roku 1903 doszły do sumy 50 000 rb., Dramat i Komedie nie zyskałyby na prywatnym kierownictwie artystycznym i finansowym”.²⁸² Proponował jednak przede wszystkim gruntowną reformę obu istniejących teatrów – muzycznego i dramatycznego (tu – najogólniej mówiąc – zmianę systemu urzędniczo-aktorskiego na kierunek artystyczno-literacki)²⁸³, a niezależnie od niej – zabiegi o zniesienie zabójczego monopolu rządowego i koncesję na trzeci teatr, prowadzony siłami prywatnymi.

Projekty dzierżawy gmachów WTR były wszakże nierealne do momentu odzyskania praw własności przez miasto.

Prezes Herschelman przeciwny był zresztą pozostawieniu teatru na pastwę inicjatywy prywatnej, argumentując swe stanowisko nie tylko niemożnością wpływu na repertuar prywatnego antreprenera, ale przede wszystkim – cenzurowania gry, co nieuchronnie pociągnęłoby za sobą, jego zdaniem, niebezpieczne konszachty między artystami a widownią, nastawioną głównie na odbiór aluzji i dwuznaczności związanych ze sprawą polską. „Deski sceniczne wkrótce stałyby się trybuną, podtrzymującą wszelkie wrogi uczucia wobec Rosji, i tak już dostatecznie rozwinięte w warszawianach” – zapewniał wyższe władze prezes scen rządowych, świadom, że przy całym uzależnieniu ich artystów od Dyrekcji i te sceny w znacznym stopniu umacniały w widzach myśl o niezależnej Polsce.²⁸⁴

²⁷⁹ GP z 13 II 1906.

²⁸⁰ GP z 8 II 1906.

²⁸¹ [„Kurier Poranny”] „Dzień Dobry” z 16 VI 1906.

²⁸² W. Bogusławski, *Na scenie i estradzie*, loc. cit.

²⁸³ Tenże, *Literatura czy aktorstwo?*, BW 1905/t.III., z.1.

²⁸⁴ K. Herschelman, *Artykuł dotyczący polityki repertuarowej władz rosyjskich* (nie datowany), AMK.

W związku z wydarzeniami rewolucji odżyła sprawa przywrócenia Warszawie zlikwidowanego przed czterdziestu laty samorządu miejskiego; w jednej z komisji ministerialnych z udziałem Polaków opracowano wiosną roku 1906 projekt ordynacji wyborczej do rady miasta, opublikowany następnie i dyskutowany w prasie. Kazimierz Zalewski – prawnik z wykształcenia – zapewniał, że jedyne, co pozostaje teatrom w tej przełomowej chwili, to przetrwać i przeczekać, gdyż wszelkie próby oddawania ich w ręce rządowego magistratu mogą jedynie wprowadzić zamęt w kwestii zasadniczej: prawa własności tzw. teatrów rządowych warszawskich, które społeczeństwo polskie chciałoby wkrótce widzieć swoimi.

„Wszak prezydenta, wice i radnych, równie jak wszelkich urzędników magistratu – dowodził – mianuje ten sam rząd, który całą administrację teatralną dotąd trzymał w swoich rękach; magistrat, nawet i teatry podlegają w hierarchii służbowej temu samemu ministerium.”²⁸⁵ W tej sytuacji zmiany mogłyby jego zdaniem mieć najwyżej charakter personalny, więc pozorny; przy tym – tymczasowy, obowiązując do momentu zatwierdzenia wyboru kompetentnej rady miejskiej. Jeśli wierzyć dziennikom, „umiastowienie” takie zakrawałoby na komedię: „Rząd, reprezentowany przez swego delegata z ministerium spraw wewnętrznych czy skarbu, wypuściłby w dzierżawę swoje gmachy teatralne, sytuowane na swoich olbrzymich placach, bodaj najcenniejszych w mieście, miastu Warszawie, które reprezentowałby prezydent czy kto inny, mniejsza o to, ale w każdym razie urzędnik przez ten rząd, a nawet przez to samo ministerstwo mianowany. Pyszny akt dwustronnej woli, zaiste!” Ostatecznie radził więc Zalewski, by zacząć, aż wszystkie akta prawne instytucji rządowych stracą swoją moc.

Rząd tymczasem grał na zwłokę. Generał-gubernator zabiegał o przyznanie teatrom (na wzór lat 1840-1901) corocznej subwencji i pożyczki na spłatę długów – relacjonował później senator Neudhardt²⁸⁶, dodając, iż wyjęcie teatrów spod „prawowitej” władzy wydawało się Dyrekcji ostatnią deską ratunku wobec pozbawienia ich przez MSW jakiejkolwiek pomocy finansowej.

Powtórzyła się sytuacja sprzed dziewięciu miesięcy; od czerwca do sierpnia roku 1906 w kasie głównej WTR brakowało gotówki na wypłatę gaż, wobec czego miasto przystało na propozycję „władzy wyższej”, udzielając jej 9 000 rb. pożyczki płatnej w ratach. W pierwszych dniach września kancelaria Dyrekcji otrzymała z kancelarii generał-gubernatora wiadomość o decyzji MSW oddania gmachów teatralnych z inwentarzem w dzierżawę prywatną (w drodze konkursu). Była to niespieszna odpowiedź na opracowany przed pół roku z górą przez komisję obywatelską i złożony przez magistrat *Memoriał umiastowienia teatrów*, którego warunki określono jako „aroganckie wobec władzy”. Pożyczona suma umożliwiła zaledwie wyrównanie zaległości za pierwszy miesiąc; za dwa pozostałe (plus „feu” za cały kwartał) Dyrekcja winna była nadal pracownikom ponad

²⁸⁵ K. Zalewski, *W sprawie teatrów warszawskich*, KW 1906/200.

²⁸⁶ B. G. Neudhardt, *Notatka w sprawie WTR z 1915*, AMK.

40 000 rb. Z końcem tegoż miesiąca długi jej wobec personelu podwoiły się, osiągając wysokość 80 000 rb.

Sprawa „umiastowienia” powróciła na porządek dzienny; po porozumieniu się generał-gubernatora z MSW radca stanu wiceminister Krzyżanowski uznał za konieczne utworzenie „w interesie jak najrychlejszego wydobywania teatru spod zawiadywania skarbu” komisji do opracowania warunków oddania go pod zarząd magistratu. Z ramienia tegoż wybrano do niej naczelnika magistrackiej kancelarii, Władysława Ślaskiego; prezesem został, mianowany przez stronę rządową, Günther (przewodniczący poprzedniej komisji do spraw teatrów warszawskich), a uzupełnili ją prezes Herschelman oraz m.in. delegaci Izby Obrachunkowej i Izby Skarbowej.

Był na to, zdawałoby się, najwyższy czas, w miarę bowiem przeciągających się – zawieszanych, zrywanych i znów wznawianych – rokowań rządu z miastem długi teatralne rosły; od 400 000 rb. wiosną do 700 000 z końcem listopada.²⁸⁷ W październiku pracownikom teatrów wypłacono wprawdzie pensje „już” za sierpień; ale artyści Dramatu i Komedii pracowali znów od trzech miesięcy na kredyt. „Postanowili przetrwać wszystko” – komentował „Kurier Warszawski”²⁸⁸ (usłuchali widać rady Zalewskiego).

Członkowie komisji Günthera spotykali się w ciągu października czterokrotnie w kancelarii Dyrekcji, by po gwałtownych dysputach dojść do wniosku, iż ze względu na wyłożone przez rząd w ciągu ostatniego pięciolecia sumy (równe mniej więcej czterem tysiącom rubli) do dzierżawy teatru nie wolno dopuścić osób niewłaściwych, czyli że „umiastowienie” jest konieczne.²⁸⁹ Prezes złożył generał-gubernatorowi raport w tej sprawie; Skąlon przyjął go. Zgodę obwarował pozostawieniem sobie bezwzględного wpływu na bieg spraw teatralnych, zależnością od niego wyboru kierowników scen oraz spłatą przez miasto długu z kapitału przeznaczonego na budowę teatru rosyjskiego (czego, jak wiadomo, nie udało się uzyskać).²⁹⁰ Cała ta procedura nie miała wszakże zasadniczego znaczenia, gdyż „władza już poprzednio postanowiła powierzyć zarząd teatru miastu”. Zaakceptowany raport, wedle urzędowego trybu, zabrał Jaczewski do Petersburga, skąd w okolicach Nowego Roku oczekiwano pomyślnej decyzji.

Powstała wprawdzie kwestia sporna: termin dzierżawy ; miasto pragnęło bowiem przejąć teatry na 30 lat, gdy rząd przystawał tylko na 24²⁹¹; wszelkie

²⁸⁷ KW 1906/232, 247, 264, 266, 270, 303.

²⁸⁸ KW 1906/280.

²⁸⁹ KW 1906/293; fragment protokołu: „Na mocy powziętej znaczną większością głosów uchwały komisja oświadcza się za oddaniem teatrów pod zarząd miasta, które [...] wydzierżawia teatry od rządu na lat 30, pokrywa długi w sumie 600 000 rb. i zobowiązuje się wypłacić 17 000 rb. urzędnikom spadającym z etatu.”

²⁹⁰ Por. instrukcja Skąłona dla urzędnika do szczególnych poleceń, K. Günthera, wysłanego w tej sprawie do Petersburga, w: *Informacja dotycząca kontroli finansów WTR z inicjatywy senatora Neudhardta*, AMK.

²⁹¹ KW 1906/322.

jednak wątpliwości rozstrzygnięto przed wyjazdem szambelana. „Dowiadujemy się z pewnego źródła, że sprawa jest na dobrej drodze” – zapewniał czytelników „Kurier”.²⁹² Tymczasem wyglądała ona podejrzanie; w jej umyślnym przeciąganiu Rabski²⁹³ węszył robotę grupy warszawskich aferzystów, usiłujących w ostatniej chwili – wbrew uchwale komisji teatralnej popartej przez najwyższą władzę – pod hasłami „patriotyzmu rosyjskiego” wyrzucić teatry z rąk miasta i przechwycić ich dzierżawę.

W prasie zastanawiano się już wcześniej nad różnymi formami miejskich rządów. „W wielu miastach municypalność zrzuca się bezpośredniego i czynnego wpływu na kierowanie teatrem” – przypominał Bogusławski, podsuwając dwie możliwości: albo zarządza sceną kontrolowany przez władze miejskie w osobie komitetu teatralnego antreprener-dzierżawca (któremu, oddawszy bezpłatnie do użytku gmach teatru wraz z całym jego wyposażeniem, udzielają one pod określonymi warunkami rocznego subsydium), albo też administrację jej prowadzi komisja obywatelska, sprawy artystyczne przekazując w ręce odpowiednio kwalifikowanego kierownika. Wynikał stąd nieodparty wniosek: „teatrowi naszemu potrzeba dyrektora, dyrektora i jeszcze raz dyrektora... może nawet więcej niż... pieniędzy, pieniędzy, pieniędzy.”²⁹⁴ Podobnie Teofil Trzciński był zdania, że zarząd miasta winien ograniczyć się do ogólnego nadzoru administracyjnego i artystycznego, jeśli bowiem teatr funkcjonować ma prawidłowo, wymaga jednowładztwa.²⁹⁵

„Większość teatrów, prowadzonych na rachunek gmin lub rządów, chyli się ku upadkowi, a przynajmniej rywalizacji ze scenami prywatnymi wytrzymać nie może” – przekonywał Rabski, opowiadając się również za wydzierżawieniem teatru miejskiego prywatnemu antreprenerowi pod kontrolą komitetu artystów. W „umiastowieniu” widziano w każdym razie dla teatru warszawskiego szansę autonomii, polegającej na umożliwieniu społeczeństwu prawa artystycznej kontroli. Warunkiem jej byłoby tylko znalezienie odpowiednio kwalifikowanego, energicznego i kochającego teatr człowieka, który poprowadzi przedsiębiorstwo. „Dzieje Krakowa i Lwowa w ostatnim dziesięcioleciu – dowodził Rabski – są przekonującym świadectwem, jak wielką usługę oddać mogą sztuce narodowej teatry miejskie, odstępujące prawo eksploatacji przedsiębiorstwom prywatnym, lecz uwzględniające przy wyborze kandydatów raczej artystów-obywateli niż kramarzów sprytnych.”²⁹⁶ Gdyby więc Warszawa znalazła kogoś, kto przystałby na objęcie dyrekcji jako płatny urzędnik, byłoby to jego zdaniem lepsze niż oddanie teatru narodowego na łup byle jakiemu dzierżawcy; panią sytuacji byłaby bowiem wtedy rada, wywierająca wpływ na dobór repertuaru, angażowanie artystów i obsadę.

²⁹² KW 1906/348.

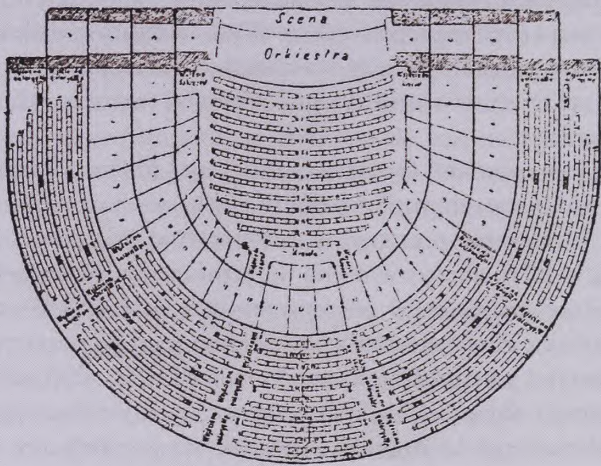
²⁹³ W. Rabski, *W sprawie teatrów warszawskich*, KW 1907/1.

²⁹⁴ W. Bogusławski, *Na scenie i estradzie*, loc. cit.

²⁹⁵ Zob. Tentam [T. Trzciński], *Alea iacta*, „Słowo” 1906/33.

²⁹⁶ W.R.[abski], loc. cit.

TEATR WIELKI.

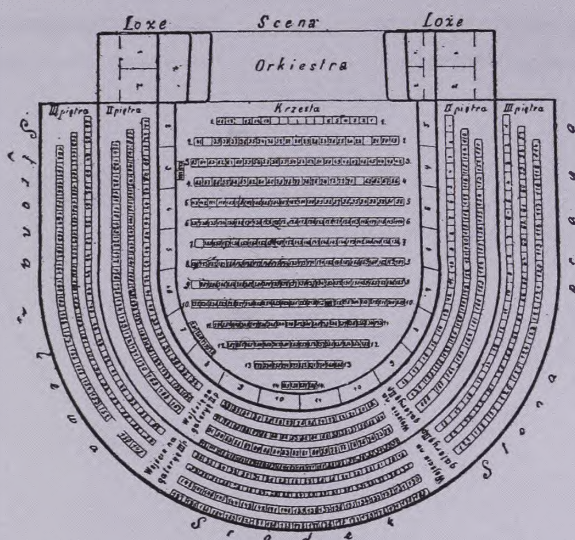


Ceny miejsc w Teatrze Wielkim
(z dopłatą na biednych i za kontramarknię):

	Na opery	Na balety i dra- maty	Na widow. popolu dniowe
	RB. K.	RB. K.	RB. K.
Loża parterowa na 4 osoby	10 40	7 60	7 60
„ 1 piętra na 4 osoby	11 40	8 60	7 60
„ 1 p. na 4 os. z gab. przy s.	13 50	9 60	8 60
„ 1 p. na 4 os. z gab. wpr. s.	13 40	10 60	8 60
„ 2 piętra na 4 osoby	8 40	6 60	5 60
„ 2 „ na 6 os. (E i F)	12 10	8 40	6 90
„ 3 „ na 6 os. (G i H)	9 10	5 60	4 20
Krzesła w 1 rzędzie	4 75	3 65	3 15
„ w 2 i 3 rzędzie	4 20	2 90	2 15
„ w 4 i 5 rzędzie	3 45	2 40	1 20
„ w 6 i 7, rzędzie	2 60	1 90	1 40
„ w 8 i 9 rzędzie	2 60	1 90	1 40
„ w 10, 11, 12, 13, 14, 15 i 16	2 10	1 40	1 10
Amfiteatr w 1-ym rzędzie	2 40	1 90	1 10
„ w 2-im i 3-im rz.	1 30	1 40	— 90
„ w 4-ym i 5-ym rz.	1 65	1 10	— 90
Balkon w 1-ym rzędzie	1 90	1 65	1 10
„ w 2-im rzędzie	1 60	1 40	— 90
„ w 3-im i 4-ym rz.	1 40	1 10	— 90
Galerja 3 piętra w 1 rzędzie	1 —	— 85	— 85
„ „ 2, 3, 4 rz. wp. sc.	— 85	— 70	— 70
„ „ 2 rząd bocz.	— 70	— 40	— 40
„ „ 3 rząd bocz.	— 55	— 35	— 35
„ „ 4 rząd bocz.	— 45	— 30	— 30
„ 4 piętra 1 rząd	— 60	— 60	— 60
„ „ 2, 3, 4 wpr. sc.	— 55	— 50	— 50
„ „ 2 rząd bocz.	— 30	— 30	— 30
„ „ 3 i 4 rząd bocz.	— —	— —	— —

Plany sytuacyjne scen rządowych, 1913 – Teatr Wielki

TEATR ROZMAITOŚCI.



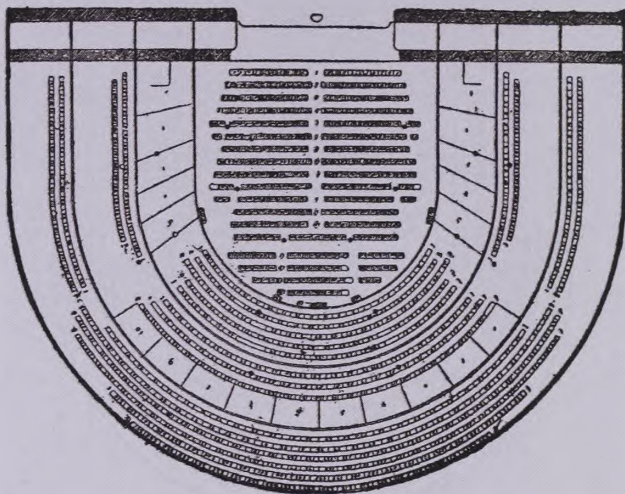
Ceny miejsc w Teatrze Rozmaitości

(z dopł. na biednych i za kontramarkarnię):

	Ceny wiecz.		Ceny popoł.	
Loża 1 piętr. na 6 os. N 1	15	10	6	60
„ 1 piętra.	10	40	4	40
Loża 2 piętra	6	40	3	40
Kupon do loży 1 piętra.	2	—	1	05
„ „ „ 2 piętra.	1	25	—	80
Amfiteatr 1 piętr. w 1 i 2 rz.	1	85	—	75
Krzeseło w 1 i 2 rzędzie.	3	35	2	15
„ w 3, 4 i 5 rzęd. .	2	85	1	65
„ w 6, 7 i 8 rzędz.	2	35	1	40
„ w 9, 10 i 11 rz.	1	85	1	10
„ w następ. rzęd.	1	35	—	90
Galerja w 1 rzędzie . .	—	95	—	70
„ wpr. sc. w 2 rz.	—	75	—	60
„ wpr. sc. w 3 rz.	—	75	—	55
„ wpr. sc. w 4 rz.	—	75	—	50
„ w 2 boczn. rzęd.	—	55	—	45
„ w 3 boczn. rzęd.	—	50	—	35
Paradyz w 1 rzędzie . .	—	60	—	55
„ wpr. sc. w 2, 3 i 4	—	50	—	45
„ w 2 rz. boczn. .	—	45	—	30
„ w 3 rzęd. boczn.	—	35	—	25

Teatr Rozmaitości

TEATR NOWOŚCI.

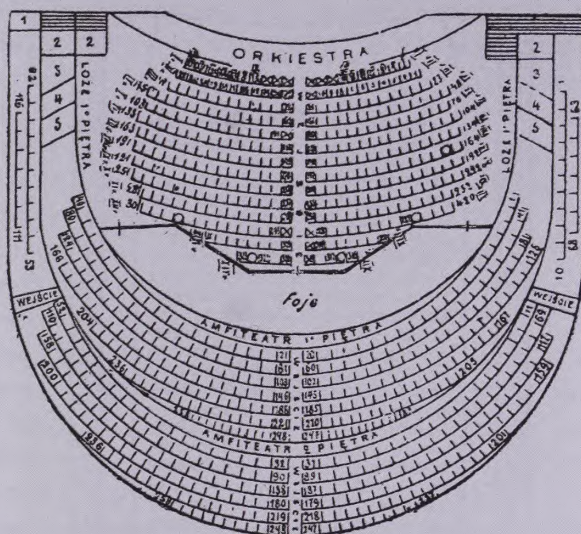


Ceny miejsc w Teatrze Nowości
(z dopł. na biednych i za kontramarkarnię):

	Ceny wiecz.		Ceny popoł.	
Łoża 1 piętra na 5 osób	16	75	7	80
„ 1 „ na 4 osoby	13	40	5	60
„ 2 p. na 4 os. A i B z g.	7	40	5	60
„ 2 p. na 4 os. wpr. sc.	5	20	2	80
Kupon do łoża 2 p. wpr. sc.			—	65
Łoża 3 p. C i D, przy scen.	1	80	1	80
Krzesło w 1 i 2 rzędach	4	60	2	20
„ w 3, 4 i 5 rzędach	3	60	1	70
„ w 6, 7 i 8 rzędach	3	10	1	45
„ w 9, 10 i 11 rzęd.	2	50	1	15
„ w 12, 13 i 14 „	2	—	1	05
„ w 15 rzędzie . .	1	55	—	85
„ w 16, 17, 18 i 19 rz.	1	15	—	65
Balkon 1 piętra 1 rząd . .	2	60	1	15
„ 1 „ 2 „ . .	2	10	—	90
„ 1 „ 3, 4 i 5 . .	1	15	—	65
„ 2 „ 1 rząd . .	1	15	—	90
„ 2 „ 2 i 3 rz. . .	—	85	—	60
Galerja w 1 rzędzie . . .	—	85	—	70
„ w 2 i 3 rzędach . .	—	60	—	50
„ w 4, 5 i 6 „	—	45	—	35

Teatr Nowości

TEATR LETNI.



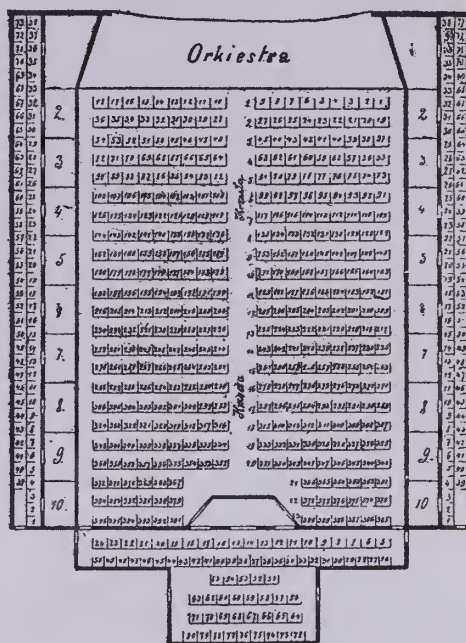
Ceny miejsc w Teatrze Letnim (w ogr. Saskim)

(z dopl. na biednych i za kontramarkarnię).

	Ceny wiecz.	Ceny popoł.
Loża 1 piętra na 6 os. N 1	16 —	9 60
„ „ na 4 osoby	9 40	6 40
„ parter. na 4 osoby	9 40	6 40
„ 2 piętra na 4 osoby	6 20	4 20
Krzesło w 1 rz. (n. rzyms.)	3 35	2 35
„ w 1 i 2 rzędzie	3 10	2 35
„ w 3 i 4 rzędach	2 65	1 85
„ w 5, 6 i 7 rzędach	2 —	1 45
„ w 8, 9 i 10 rzęd.	1 75	1 05
„ w 11 i 12 rzędzie	1 50	— 85
„ w 13, 14 i 15 rz.	1 15	— 85
Amfiteatr 1 piętra 1 rząd	1 15	— 95
„ „ 2 i 3 rz.	— 85	— 60
„ „ 4, 5, 6 i 7	— 55	— 50
Amfiteatr 2 piętra 1 rząd	— 55	— 50
„ „ 2 i 3 rz.	— 40	— 35
„ „ 4, 5, i 6	— 30	— 25

Teatr Letni

TEATR NOWY.



Ceny miejsc w Teatrze Nowym (przy ulicy
Królewskiej) (z dopłatą na biednych
i kontramarkarnie).

	Ceny
Łoża N 2	12 —
„ na 4 osoby NN 3, 4 i 5	10 —
„ „ N 7	9 40
„ „ N 8	8 40
„ „ NN 9 i 10	5 40
Krzesło w 1 i 2 rzędach	3 35
„ w 3, 4, 5 i 6 rzędach	2 85
„ w 7 i 8 „	2 35
„ w 9, 10, 11 i 12 rzęd.	2 —
Krzesło w 13, 14, 15 i 16 rzęd.	1 65
„ w 17 i 18 rzęd.	1 55
„ w 19 i 20 „	1 20
„ w 21, 22 i 23 „	1 —
Amfiteatr w 1 rzędzie	1 —
„ w 2 „	— 80
„ w 3, 4, 5 i 6 rzędach	— 55
Balkon w 1 rzędzie	— 60
„ w 2 „	— 40

Teatr Nowy

Wobec braku decyzji z Petersburga wszystkie tym podobne dywagacje (podobnie jak dyskusje nad składem komitetu artystycznego, zniesieniem „prawa szóstej części”, budową nowego gmachu czy emeryturą) były jednak przysłowiowym dzieleniem skóry na niedźwiedziu. W końcu stycznia 1907 roku generał-gubernator mianował nowego członka działającej przy nim stałej komisji teatralnej; został nim Maciej Krywoszejew. Poza Jaczewskim – przewodniczącym, prezesem Dyrekcji Herschelmannem, baronem Kronenbergiem i hrabią Rzymszczyńskim – przedstawicielami miejscowego społeczeństwa wchodził do niej również tajny radca Bezobrazow.

Doraźnemu rozwiązywaniu problemów ekonomicznych w tym przejściowym, jak zdawało się, okresie (1 XI 1905 - 1 III 1907) służyła specjalna komisja filantropijna teatrów warszawskich, udzielająca z zebranej sumy 15 000 rb. bezwrotnych zapomóg losowych i pożyczek. Pozostała reszta w wysokości ponad 1 000 rb. usiłowano uzupełnić do około 4 000 i złożyć w banku handlowym w charakterze funduszu emerytalnego, by stworzyć w ten sposób materialne podstawy do działania powołanej właśnie przez generał-gubernatora podkomisji, która zająć się miała działaniami w kierunku ewentualnego przywrócenia emerytury (memoriał w tej sprawie przedstawił 7 marca Krywoszejew).

Nieregularna wypłata gaź wraz z ciągłą groźbą ich zmniejszenia albo zwolnień skłoniły wreszcie w kwietniu 1907 roku większość członków zespołu Dramatu i Komедii do podjęcia decyzji o opuszczeniu z nowym sezonem sceny Teatru Rozmaitości i zorganizowania przedstawień na własny rachunek. W połowie czerwca Dyrekcja zwolniła kilkudziesięciu członków orkiestry Teatru Wielkiego oraz chóry męski i żeński wraz z ich dyrygentem, reżyserem, inspicjentem itp. Wkrótce ogłosiła gotowość oddania Opery i Baletu w prywatną antreprezję. Tej rozpaczliwej decyzji na posiedzeniu komisji teatralnej jako jedyny sprzeciwił się Krywoszejew, utrzymując, że pozbycie się działu muzycznego zmniejszy nieco deficyt WTR, ale go nie usunie; jego likwidację, bowiem może spowodować tylko ograniczenie rozchodów i reforma zasadnicza: pobudzenie wszystkich zespołów do czynnej i planowej pracy. Zdaniem organu rządowego, jakim był „Varšavskij Dnievnik”, dzierżawa prywatna Opery miała wszakże obronić kasę od rocznego deficytu 150 000 rb., zażegnując zarazem widmo „umiastowienia” WTR. W dniu 11 lipca z dwóch kandydatur: magistratu i Filharmonii wybrano tę drugą, planując, że gdy wszystkie działy teatru przejdą we władzę magistratu, przejmie on kontrakt rządu z Filharmonią. Eksperyment okazał się chybiony. Kontrakt, zawarty między Dyrekcją WTR a Towarzystwem Akcyjnym „Warszawska Filharmonia” (z Aleksandrem Rajchmanem na czele) od sezonu 1907/1908 na 5 lat, został więc dzięki staraniom Krywoszejewa – od Nowego Roku 1908 dyrektora finansowo-handlowego teatrów – zmieniony, a następnie, jesienią 1909 roku, zerwany. Po jednosezonowej, równie nieudanej próbie współpracy z innym prywatnym przedsiębiorcą Opera wróciła pod bezpośredni zarząd WTR.

W dniu 20 VI 1907 debatowano nad najbliższą przyszłością teatrów warszawskich na zebraniu Wydziału II Stowarzyszenia Właścicieli Nieruchomości pod przewodnictwem adwokata W. Powichrowskiego. Powiadomiono obecnych, że magistrat zgodził się je przejąć, choć władze krajowe, nie uwzględniając warunków proponowanych przez komisję obywatelską, upierają się przy sformułowaniu „dzierżawa teatrów przez miasto”. Magistrat gotów jest zapłacić długi i dokonać przebudowy Teatru Rozmaitości – za pieniądze pożyczone z funduszu ubezpieczeniowego; uczestniczący w zebraniu inż. Stępiński oszacował koszt tej operacji na 200 000 rb. Postanowiono zmobilizować magistrat do starania o przejęcie spuścizny po rozwiązaniu Kuratorium Trzeźwości oraz reorganizację prawa poboru szóstej części zgodnie z jego pierwotnym założeniem (tzn. tak, by nie godziło ono nigdy w teatry polskie).

Z początkiem sierpnia sprawa zdawała się wreszcie bliska końca: bawiący w Petersburgu prezydent Warszawy Litwiński uzyskał w tamtejszym MSW obietnicę przyspieszenia pertraktacji. Do wzięcia w nich udziału podążył urzędnik do szczególnych zleceń – Günther, wysłannik Skalonego, zrezygnowanego z powodu odmowy subsydium rządowego dla teatrów.²⁹⁷ W Warszawie debatowano równocześnie nad stosownymi do nowych warunków reformami Dramatu i Komедii, których projekt opracował przyszły ich kierownik, Zalewski.²⁹⁸

Na pierwszym posiedzeniu powołanej w kwietniu 1907 roku w Zarządzie Głównym Gospodarki Miejskiej w Petersburgu specjalnej osiemnastoosobowej komisji do spraw WTR, pod przewodnictwem tajnego radcy N. Przeradzkiego, utworzono podkomisję dla opracowania warunków „dzierżawy” teatrów przez miasto, z K. Witariskim jako prezesem. „Rząd zawiera kontrakt na 30 lat sam ze sobą, rozszczepiwszy się pomysłowo na dwie osoby prawne: na rząd-miasto i rząd-teatr” – komentował te podchody Bogusławski.²⁹⁹ W charakterze głównego oponenta Przeradzkiego włączył się w obrady reprezentujący generał-gubernatora Krywoszejew, broniąc stanowiska, że do momentu wprowadzenia samorządu teatru winny pozostawać we władzy Dyrekcji Rządowej.

Istotny moment obrad stanowiło odczytanie przez przedstawiciela magistratu inż. Feliksa Stępińskiego memoriału³⁰⁰, wyjaśniającego historyczne prawa miasta do własności gmachów. Konkluzja brzmiała: „Miasto nie może brać w dzierżawę swojej własności, bo przez to samo by się jej zrzekało. Miasto nie może pokrywać długów teatralnych w wysokości półtora miliona rubli, bo za te pieniądze może samo zbudować wspianiałe gmachy.” Skarb winien przeto oddać

²⁹⁷ KW 1907/32, 68, 107, 190, 212, 223.

²⁹⁸ Zgodę Dyrekcji Rządowej na dopuszczenie do WTR literata tłumaczył Rabski ostatnią próbą umocnienia przez nią swej pozycji w obliczu generalnej zmiany ustrojowej, wymuszonej przez materialne bankructwo sceny warszawskiej; zob. *Przed jutrem (W sprawie teatrów warszawskich)*, KW 1907/220.

²⁹⁹ W. Bogusławski, *Przyszłość teatru polskiego w Warszawie*, BW 1907/t.I., z.1.

³⁰⁰ *Sprawa umiastowienia teatrów*, KW 1907/236.

mu w wieczystą używalność cały majątek teatrów warszawskich – ruchomy i nieruchomy. Za takim stanowiskiem opowiedział się również prezydent Warszawy.

Komisja zajęła się opracowaniem nowych warunków kontraktu (dzięki prezydentowi Litwińskiemu oraz Przeradzkiemu znacznie korzystniejszych dla magistratu od poprzednich). W połowie września odbyła ostatnią z toczących się od miesiąca narad nad losami teatrów warszawskich (obciążonych ponad sześciuset tysiącami rubli długów). Przeczytano protokół podkomisji, która po rozważeniu preliminarza Dyrekcji na następny sezon i obliczeniu średniej dochodów i wydatków za ostatnie 5 lat oceniła, że dochód czysty powinien wynieść minimum 76 000 rb. (rozumowanie takie nie wydaje się przekonujące). Rozważono projekt umowy oddającej teatry magistratowi, a następnie – ewentualne dalsze prowadzenie ich przez Dyрекcję Rządową, przy zastosowaniu proponowanych przez nią oszczędności uznając to za rzecz możliwą i ostatecznie pozostawiając teatr w jej władaniu. Günther oznajmił stanowisko swego szefa, zgodnie z którym niezbędna byłaby w tym przypadku pomoc finansowa MSW; w przeciwnym razie uznaje on za konieczne „umiastowienie”. Redaktor gazety „Nowoje Wremja” Pleszczejew radził odroczyć oddanie teatrów, choćby do momentu wprowadzenia w Warszawie samorządu. „Magistrat, złożony z urzędników mianowanych – rozumował – obejmie teatry i wyda na nie milion, ale czy przyszły samorząd będzie mu wdzięczny za to?” Niedogodność oddawania zadłużonego przedsiębiorstwa podniósł również Krywoszejew, doradzając uwzględnienie wskazań komisji Jaczewskiego, proponującej oszczędności. Za utrzymaniem Dyrekcji Rządowej i spłatą długów opowiedziała się większość obecnych wraz z przewodniczącym obrad.

A oto komentarz szczegółowo je relacjonującej petersburskiej gazety: „Zwolennicy oddania teatrów miastu (w komisji) zamilkliby zupełnie, gdyby ministerium skarbu otworzyło nieco szkatułę i pozwoliło zaciągnąć pożyczkę prywatną. W Warszawie oczywiście pragną zagarnąć teatry w polskie ręce, ale następstwa tego kroku byłyby poważne i wyzyskane nie na naszą korzyść. Otrąbiłoby nowe zwycięstwo nad moskalami, których stopniowo pozbywają się ze wszystkich instytucji w Warszawie...”³⁰¹ Delegacja powróciła z kwitkiem.

Ministerstwo Skarbu zapowiedziało, że pokryje długi – a tymczasem załatwieniu dawnych zaległości (sprzed 1 I 1908) posłużyć miał fundusz z byłego Komitetu Opieki nad Trzeźwością w wysokości 250 000 rb.

Rada Ministrów w oddzielnym piśmie z 17 IV 1908 stwierdziła konieczność pozostawienia teatrów w rękach Dyrekcji Rządowej. Tak więc wznowione „na fali” rozrachunków ekonomicznych historyczne zapasy o teatr magistratu z rządem – prezentujących w tym momencie dwa oblicza jednej i tej samej władzy: rosyjskiego MSW – zakończyły się niespodziewanym manewrem strony rządowej. Polacy wiązali z nimi szansę przywrócenia miastu Warszawie należnych

³⁰¹ Cyt. z „Nowych Wriemii” (nr 11306) za: *Komisja teatralna*, KW 1907/257.

praw własności do gmachów teatralnych i odzyskania oczekiwanej autonomii narodowej sceny; uporczywa postawa generał-gubernatora, wraz z determinacją Petersburga, zdecydowały jednak o pozostawieniu w mocy *status quo*, jaki wprowadził przed pół wiekiem nielegalny dekret Paskiewicza. Co najgorsze, pismo Rady Ministrów z 17 IV 1908, stwierdzające oficjalnie konieczność pozostawienia teatrów w zarządzie Dyrekcji, bynajmniej nie rozwiązywało dylematów finansowych, jakie legły u podstaw tego ciągnącego się przez dwa i pół roku konfliktu.

Bogusławski uznał rok 1907 za „zmarnowany w teatrach warszawskich”, bolejąc nad długotrwałą kryzysową sytuacją i prorokując jej dalekosiężne zgubne skutki w postaci dalszego braku z dawna oczekiwanego stałego repertuaru i kompletnego zespołu. Dodatkowego powodu do pesymizmu dostarczył wytrawnemu krytykowi rzut oka na główne ośrodki kultury europejskiej, gdzie mimo ogólnego osłabienia więzi aktorów ze sceną, publicznością, narodową sztuką wciąż trwają teatry stałe, ze stałym personelem i tzw. Stammrepertoire. „Byłaby więc wędrowną anarchia cechą jedynie polskiego teatru?” – zapytywał.³⁰²

REFORMY KRYWOSZEJEW (DOBRODZIEJ CZY PRZESTĘPCA?). BUDŻET TEATRÓW WARSZAWSKICH W LATACH 1908 – 1913

Człowiekiem, któremu udało się po raz pierwszy wprowadzić pewien ład do bezpańskiej i żywiołowej, wciąż deficytowej gospodarki WTR, był dawny referent do spraw teatru w kancelarii generał-gubernatora, znany nam od roku 1901 z udziału w powoływanych przezeń komisjach, Maciej Krywoszejew. Wcześniejsze jego doświadczenie w sprawach buchalterii dużych przedsiębiorstw handlowych³⁰³, które potwierdziło się w trakcie budowy domu dochodowego teatrów, predestynowało go w chwili kryzysowej do objęcia stanowiska dyrektora finansowo-handlowego całej instytucji.

Projekty reform zgłaszał Krywoszejew już w roku 1906, postulując jako doradca stałej komisji teatralnej utworzenie Komitetu do spraw kosztorysów (z udziałem przedstawicieli Izby Kontroli i Skarbu) i zalecając, aby sporządzano je w poszczególnych zespołach, z uwzględnieniem żelaznej zasady, że ogólna suma rozchodów nie powinna przekraczać średniej sumy dochodów za ostatnie 10 lat. (W roku tym, jak zresztą i następnym, nie były one w ogóle sporządzane – przy budżecie obejmującym już wówczas sumy rzędu 750 000 rb.) Usiłował także ograniczyć wpływy wszechwładnej kancelarii generał-gubernatora na sprawy nie podlegające jej kompetencjom. Wreszcie – na porządku dziennym obrad komi-

³⁰² W. Bogusławski, *Rok zmarnowany w teatrach warszawskich*, BW 1908/t.I., z.1.

³⁰³ Kierował m.in. przez pewien czas fabryką L. Wrotnowskiego.



Maciej Krywoszejew

sji teatralnej, w której uczestniczył, postawił palącą kwestię opracowania *Statutu emerytalnego pracowników WTR*.

W styczniu 1907 (już jako członek stałej komisji teatralnej), chcąc zabezpieczyć byt teatrów, wysunął projekt ubiegania się o subwencję roczną w wysokości 60 000 rb. (z wyrównaniem za ubiegłe 5 lat – dla pokrycia długów), a niezależnie od tego – o długoterminową pożyczkę, w kwocie 270 000 rb., umożliwiającą pożądaną przebudowę Rozmaitości i kapitalny remont budynków. Ponadto, uwzględniając deficytowy charakter Opery i Baletu, proponował staranie o przyjęcie WTR w gestię Ministerstwa Dworu Cesarskiego³⁰⁴ – choć zarazem nie przestawał przypominać o konieczności ograniczenia budżetu (który tymczasem stale powiększał się).

W lipcu, w krytycznej sytuacji, w jakiej znalazła się Dyrekcja, szambelan Jaczewski, z uwzględnieniem opinii komisji teatralnej, zaangażował go w charakterze członka podkomisji do reorganizacji WTR, oczekując z jego strony efektywnej pomocy w uporządkowaniu księgowości. Wychodząc z założenia, że, zgodnie ze wcześniejszymi ustaleniami, WTR nie są w ścisłym znaczeniu tego słowa instytucją rządową, która opiera swą rachunkowość na budżecie zatwierdzonym przez Skarb, lecz raczej przedsiębiorstwem handlowym, gdzie dochody

³⁰⁴ Zob. M. Krywoszejew, *Zarys sytuacji finansowej teatrów warszawskich*, AMK.

stałe stanowią zaledwie nieznaczną część wpływów z kas biletowych – Krywoszejew stwierdził, że charakterowi ich najbardziej odpowiada system podwójnej buchalterii włoskiej. Zaprosił specjalistów z Warszawskiego Związku Buchalterów i z ich pomocą, już jesienią, zaczął dokonywać bilansu za rok 1907 (zajęcie to przeciągnęło się na cały rok następny). Próbný bilans służyć miał za wzór przy prowadzeniu nowym systemem ksiąg na dalsze lata (Krywoszejew osobiście uczestniczył w charakterze pomocnika prezesa w przygotowaniu ksiąg jako materiału do rachunków za okres od połowy 1908 do 20 V 1910).

Jesienią 1907 minister spraw wewnętrznych Piotr Stołypin oddelegował urzędnika do specjalnych poleceń Dmitriewa do rewizji WTR. Był to pierwszy przypadek w dziejach tych teatrów, tym dziwniejszy, że nie minęły jeszcze dwa miesiące od wszechstronnego rozpatrywania ich problemów przez komisję pod kierunkiem Przeradzkiego. Rewizja Dmitriewa odkryła skrajną niegospodarność w prowadzeniu teatrów i bałagan w rachunkowości, w związku z czym minister ostro skrytykował działalność Dyrekcji, znajdującej się pod nadzorem generał-gubernatora Skałona. Po ukończeniu rewizji, w listopadzie, Dmitriew prosił Krywoszejewa o dosłanie mu do Petersburga rozmaitych materiałów, m.in. związanych ze słynną aferą binoklową. Jednym z pierwszych zadań nowego dyrektora finansowego stało się przekonanie prezesa Herschelmana, należącego do inicjatorów kontraktu z przedsiębiorcą lornetek teatralnych, Felsenhardtem – Skalskim, aby ubiegał się o jego rozwiązanie.

Kontrakt ten, zawarty w chwili przebudowy Teatru Wielkiego, w styczniu 1891, na okres od roku do 12 lat i opiewający na 5 kopiejek od każdego sprzedanego biletu, został w lutym 1904 na tychże zasadach przedłużony i rozszerzony na wszystkie WTR, z warunkiem przelewania do kasy Dyrekcji, obok sumy rocznej dzierżawy – 1 200 rb., 10% od dochodu. Był on w tej formie niezwykle dogodny dla dostawcy, który wydatkując jednorazowo około 13 000 rb. na zakup lornetek, otrzymał w ciągu trzech najtrudniejszych dla teatrów lat (1904 – 1907) 91 863 rb. czystego zysku³⁰⁵, przysparzając im w tym czasie zaledwie około piętnastu tysięcy. Raport Dmitriewa ujawnił fakt pozostawiania w ostatnim czteroleciu niemal całej Dyrekcji (z wyjątkiem samego Herschelmana) na stałych pensjach u Skalskiego. Krywoszejew, proponując w specjalnym memoriale z 24 IV 1908 zerwanie na własne ryzyko kontraktu, przewidywał w razie pomyślnego obrotu sprawy wzrost dochodowości teatrów o 300 000 rb., zastrzegając sobie wówczas (poza umówioną tantiemą) dodatkowe 10% od ogólnej sumy zysków z lornetek.

Wytoczywszy przeciw teatrom postępowanie cywilne, kontrahent zgodził się po przetargach na zmianę warunków umowy na 43% dochodu brutto – uzyskując w zamian jej prolongatę do końca roku 1916. Zmiana ta okazać się miała istotnie niezwykle korzystna dla teatrów, które w okresie od 1 II 1909 – 1 VII 1913

³⁰⁵ Zob. *Sprawa M. Krywoszejew – J. Lorentowicz*, loc. cit.

osiągnęły zysk w wysokości 57 914 rb. (odnotowany w sporządzonych przez głównego buchaltera *Sprawozdaniach teatrów warszawskich*).

Niemniej przekazanie na 6 lat³⁰⁶ gospodarki WTR w ręce tej osoby o niepewnej pod względem cenzusu obyczajowego reputacji (Krywoszejew był bowiem przechrzczonym Żydem rosyjskim, zatrudnionym wcześniej w kancelarii policmajstra warszawskiego w charakterze tłumacza z języka jidysz) mogło wywoływać kontrowersje. Działalność jego złączyła się z postacią następcy Herschelmana – prezesa Małyszewa, w związku z postępowaniem śledczym, którego obaj stali się przedmiotem, i które spowodowało (mimo nie udowodnienia winy żadnemu z nich) usunięcie dyrektora finansowego ze stanowiska. Pełnił więc praktycznie swą funkcję zaledwie dwa i pół roku – do 1 VII 1910. Według raportu Dyrekcji dla generał-gubernatora, teatry przyniosły wówczas 332 900 rb. czystego zysku. Jak doszło do takiego paradoksu?

Aby określić istotny stan posiadania i sytuację finansową WTR, przystąpiono najpierw z polecenia Krywoszejewa do klasyfikacji dochodów i rozchodów, zakładając przede wszystkim *Księgi rachunków osobistych dostawców teatralnych za lata 1900-1906*, z pełnym rejestrem dłużników i wierzycieli oraz dokonywanych obrotów. Zdecydowano się ponadto na ujawnienie rachunków osobistych wystawianych artystom i innym pracownikom poszczególnych działów.³⁰⁷ (Rachunki nie zapłacone nie były bowiem nigdzie notowane, podczas gdy rejestr „dochodów kasowych” znajdował się zawsze we wzorowym porządku. Łączny zapis tych odtworzonych z niemalym trudem należności zajął 3 000 stron.) Chodziło zwłaszcza o dekoratorów, odbierających bezpłatnie materiały z magazynów, a następnie – w związku z bałaganem w księgowości – wystawiających rachunek, w którym do określanej przez nich samej wartości 1 m² przygotowanych dekoracji – obok włożonej pracy własnej wliczali cenę wydanego im awansu płótna. Ponieważ nie sposób było ustalić, komu konkretnie oraz ile od początku wieku tego płótna wydano, jednego z zaproszonych buchalterów zatrudniono do sporządzenia wyciągu ze wszystkich rachunków i zestawienia go z dokonywanymi w magazynach obrotami tym towarem. Po określeniu wysokości wypłaty istotnie przysługującej dekoratorom, Aleksandrowi Kozłowskiemu i Karolowi Klopferowi, oraz baletmistrzowi Kuleszy za okres od 1 I 1907 – 1 VII 1910 udało się skłonić ich do wyrażenia zgody na 10% zniżkę – uwzględniającą należny teatrom z ich strony dług za uzyskane materiały. Odciągnięty z ich rachunków na zasadzie wzajemnego porozumienia procent spowodował wzrost dochodów WTR za rok 1908 o 650 rb.

Badając organizację poszczególnych scen i obroty finansowe każdego z zespołów, Krywoszejew zadał kłam niektórym obiegowym opiniom. Udowodnił

³⁰⁶ Tak opiewa umowa rejentalna z 23 II 1908, zawarta wstecznie na okres od 1 I 1908 – 1 I 1914 (gdzie również zakres obowiązków kontrahenta) – por. *Rewizja senatora Neudhardta*, AMK.

³⁰⁷ Por. pismo M. Krywoszejewa do M. Jaczewskiego z 28 XII 1908 dot. uporządkowania rachunkowości WTR, AMK.

np., że uchodząca w ostatnim siedmioleciu (1901-1907) za dochodową Operetka pochłania w istocie na swe utrzymanie ponad sto tysięcy rubli rocznie, przysparzając za ten okres wraz z dzielącą z nią scenę Teatru Nowości Farsą 696 000 rb. strat. Wynikało to jego zdaniem z niewykorzystania tych zespołów, bowiem – z wyjątkiem lata, gdy czynny był ponadto Teatr Nowy – podczas gdy jeden z nich grał, drugi próżnował, nie zarabiając na sobie. Przenosząc zespół Farsy na zimę do ocieplonego w tym celu Teatru Letniego i zwiększając ilość przedstawień o około dwustu rocznie, a zarazem podwyższając znacznie ceny biletów do Nowości, Krywoszejew sprawił, że obie sceny – zamiast deficytu – przynosiły 93 000 rb. rocznego zysku.

Pod kierunkiem nowego dyrektora dokonano również w grudniu 1908 ewidencji i przeceny znajdujących się w magazynach towarów, co zajęło praktycznie cały rok 1908. Obniżając ich realną wartość średnio o połowę w stosunku do zaksięgowanych sum, spowodował zwiększenie strat teatrów za rok ubiegły (w toku śledztwa tłumaczono potem, że chodziło mu w ten sposób o uwydatnienie ich zysków za następny okres – dla podwyżki własnej tantiemy).

A oto wynikający ze wstępnego obrachunku obraz sytuacji finansowej WTR na 1 I 1908: 687 752 rb. deficytu.

Według obu systemów – starego i nowego – dokonano też bilansu za pierwsze półrocze 1908, po czym od 1 lipca system rachunkowości zwykłej został zaniechany. Odtąd księgi buchalteryjne (znajdujące się w niebywałym zaniedbaniu) prowadzono na bieżąco, dokonując comiesięcznych obrachunków przychodu i rozchodu i zestawiając je z kosztorysami.

W odpowiedzi na interwencję Stołypina generał-gubernator Skalon nakazał ze swej strony urzędnikowi do specjalnych poleceń Małyszewowi przeprowadzenie rewizji teatralnych rządów. Po zapoznaniu się w końcu maja 1908 roku z jej wynikami zdecydował o natychmiastowym zwolnieniu Herschelmana z obowiązków, co praktycznie dokonało się w październiku. Wraz z prezesem ustąpił jego zastępca Karaffa-Korbut (usunięty przede wszystkim za współudział w aferze Skalskiego); kluczowe stanowiska w Dyrekcji objęli teraz sam Małyszew z działającym już od pewnego czasu (dobrze mu znanym z pracy w policji) Krywoszejewem, który w istocie był w owej chwili mężem opatrnościowym całej instytucji.

Zgodnie z kontraktem tego ostatniego z Dyrekcją, bilans podlegał zatwierdzeniu przez Warszawską Izbę Kontroli, od czego zależała wypłata należnej mu tantiemy. Pod wpływem odsuniętego od władzy Karaffy-Korbuta, który dzięki wysokiej protekcji trafił do słynnego Piątego Oddziału tej Izby (zajmującej się m.in. kontrolą rachunkowości WTR), a wkrótce został jej sekretarzem, zaczynając natychmiast jątrzyć przeciw swemu szczęśliwemu rywalowi, bilansu teatrów za rok 1907, jak i za dwa następne lata, nie sprawdzono aż do roku 1913. W lipcu 1909 – opierając się na obliczonym przez buchalterów czystym dochodzie za półtoraroczny okres swoich rządów, wyrażającym się kwotą 145 000 rb. – Krywoszejew wystąpił o wypłacenie mu awansem 10 000 rb. Zyskał zaledwie połowę tej sumy.

W efekcie stwierdzonego osobiście bez żadnych wątpliwości rozpaczliwego stanu bezpieczeństwa pracy w warszawskich teatrach nowy prezes zarządził ograniczone szczerpniętymi możliwościami środki zaradcze. W ciągu pierwszego roku pracy przeprowadził z inicjatywy swego pomocnika remont fasad i dachów Teatru Wielkiego i Rozmaitości. Ponadto w pierwszym z nich uporządkowano urządzenia techniczne sceny (zastępując np. niebezpieczny pod względem pożarowym regulator elektryczności nowym, o najnowocześniejszej konstrukcji), a także zaopatrzono ją w nowe hydranty i gaśnice, nie zaniedbując przy tym modernizacji znajdujących się w karygodnym zaniedbaniu toalet. Wyodrębniono mieszkania dla dyrektora finansowego, głównego reżysera Dramatu i naczelnika działu technicznego, dokonując w dodatku remontu kancelarii Dyrekcji i apartamentów prezesa WTR. W drugim budynku natomiast udało się doprowadzić do likwidacji przynależnej do jednego z lokatorów teatru, cukiernika Semadeniego, piekarni, działającej od lat pod sceną i rozsnuwającej zapachy po garderobach, a przede wszystkim grożącej pożarem. Opracowano również plany i kosztorys przebudowy sceny i garderób, instalując tymczasem nową, rozsuwaną kurtynę. W Teatrze Letnim wprowadzono prawidłowo działające centralne ogrzewanie, uruchamiając go w ten sposób ponownie na cały rok; nie mniejszą rewolucję stanowiła zmiana oświetlenia gazowego na elektryczne. Utworzono stanowisko inspektora budynków i jego pomocnika, zorganizowano całodobowe dyżury stróżów, surowiej niż kiedykolwiek egzekwując zakaz palenia. Pomiędzy gmachami, a także wewnątrz teatrów, uruchomiono sieć połączeń telefonicznych. Odremontowano również Sale Redutowe, wynajmowane na koncerty, bale i rozmaite imprezy, przynoszące tym sposobem spory dochód roczny. Wszystko to, za sumę bez mała 50 000 rb., niezależnie od drobnych remontów, udało się sfinansować z bieżących dochodów roku 1908 i 1909. Rzecz bez precedensu w dziejach WTR.³⁰⁸

Ustanowione w latach 1908-1910 zasady gospodarki teatralnej kontynuowano nie tylko bezpośrednio po odejściu Krywoszejew, osiągając do roku 1913 włącznie bez pomocy wszelkich subwencji czysty zysk, ale i próbowano traktować jako wzór dla opracowania budżetu teatrów miejskich w czasie wojny. Przedstawiony na ich użytek przez Czesława Jankowskiego w cyklu felietonów w „Kurierze Warszawskim” wyciąg ze sprawozdań Związku Buchalterów Warszawskich za całe sześćdziesiąt lat 1908-1913³⁰⁹ pozwala zorientować się, jak rozkładały się wówczas koszty utrzymania i eksploatacji WTR i jak równoważono je, uruchamiając wszelkie możliwe źródła dochodów i oszczędności.

Suma rozchodów brutto w pięciu zespołach (bez remontów) osiągnęła już 1 150 000 rb. rocznie; z tego około 60% (688 350 rb.) szło na utrzymanie

³⁰⁸ *Krótki wykaz dokonań Dyrekcji WTR od V 1908 do 1 III 1910*, AMK.

³⁰⁹ Cz. Jankowski, *Za kulisami gospodarki teatralnej*, KW 1917/56, 71, 107, 125, 130, 137.

personelu artystycznego, resztę zaś stanowiły koszty techniczno-handlowe (420 000) oraz najmu teatrów Nowego i Nowości (40 000).

Opera, w pierwszym siedmioletnim XX wieku przynosząca – jak pamiętamy – wraz z Baletem 225 000 rb. rocznego deficytu, za czasów Krywoszejewy odciążała nieco ogólny budżet z chwilą przejścia w dzierżawę. Upatrywano w tym nawet głównego źródła oszczędności³¹⁰, podczas gdy w istocie gaże stałych artystów zespołu wraz z honorariami gości (z występującym tu baletem oraz statystami), rozłożone na cały okres statystyczny, pochłonęły jednak prawie 40% wydatków na pensje dla personelu artystycznego WTR (czyli 262 490 rb.). Opłacenie aktorów Operetki oraz Farsy kosztowało ponad 30% ogólnej puli gaż (równe 223 115 rb.), Dramatu i Komедии – niespełna 25% (166 876 rb.), Baletu – poniżej 5% (31 946).

Wedle obliczeń buchalterów, przytoczonych przez Antoniego Gintowta, Stefana Krzywoszewskiego i Jana Lorentowicza, podobnie kształtował się udział poszczególnych zespołów w kosztach techniczno-handlowych, podczas gdy według samego Krywoszejewy³¹¹ wyglądał on jednak nieco inaczej: na Operę przypadało zaledwie 33%, na Operetkę z Farsą – 39%, na Dramat i Komédię – 27% (w przeliczeniu na pieniądze widowiska operowe kosztowały jego zdaniem 140 000, operetkowo-farsowe – 165 000, dramatyczne – 115 000 rb.).

Zatrudniony w dwudziestu działach pomocniczych personel opłacano w łącznej kwocie 175 000 rb. (z czego 15% przypadało na dwudziestoosobową administrację).³¹² Sumę niespełna dwakroć mniejszą (87 000 rb.) stanowił niezbędny koszt zakupu materiałów do urządzania sceny. Wśród drobniejszych pozycji rozchodowych – poniżej kosztów opału itd. – znajdowały się m.in. podniesione nieco przez Krywoszejewę, choć nadal skandalicznie niskie, honoraria autorów i kompozytorów (18 450 rb.) oraz malarzy-dekoratorów (15 300, bez kosztów płótna), wydatki na utrzymanie kancelarii (12 400) oraz kompetencję dla kanoniczek (10 000).

Sumując koszt roczny utrzymania personelu artystycznego i wydatki techniczno-handlowe, uzyskujemy ogólne koszty prowadzenia każdego z pięciu zespołów. W przypadku Opery oraz Baletu wynosiły one 435 000 rb., Dramatu i Komедии – 282 000, Operetki oraz Farsy – 436 000 (razem – ponad 1 150 000).

Dochody WTR, jak zwykle, zależały zasadniczo od sum pozostawionych przez publiczność w kasach biletowych, co z kolei warunkowane było frekwencją i liczbą widowisk. Przed nominacją Krywoszejewę dawano rocznie we wszystkich teatrach 1 185 przedstawień. Opera z Baletem z 225 spektakli w Teatrze Wielkim uzyskiwały utarg do 21 000 rb.³¹³ Najbardziej aktywny Dramat

³¹⁰ A. Gintowt, S. Krzywoszewski, J. Lorentowicz, op. cit., s.75.

³¹¹ M. Krywoszejew, *Memoriał złożony Zarządowi Miasta*, cyt. w: ibid., s.76.

³¹² Zarobki prezesa, jego zastępcy i sekretarza wynosiły razem 12 300 rb.

³¹³ Pierwszy zespół zarabiał z tego – przy 175 widowiskach – 175 000 rb., drugi – przy 20 – 14 000.

zarabiał w pojedynkę na trzech scenach – przy ogólnej liczbie 430 widowisk – 197 800 rb.³¹⁴, podczas gdy Operetka oraz Farsa, dając łącznie do spółki 530 widowisk (przy niepełnym wykorzystaniu tych zespołów zimą), przynosiły do 320 000 rb. rocznego dochodu. W rezultacie każdy z pięciu zespołów przysparzał deficytu.

Wspomniane już zwiększenie z inicjatywy Krywoszejewą w roku 1908 liczby spektakli operetkowo-farsowych z 530 do 740 (powodując wzrost ogólnej liczby widowisk do 1 425) przyniosło w trzech następnych latach wzrost rocznego dochodu brutto tych zespołów: w roku 1909 do 530 000, w 1910 – do 552 000 i wreszcie w 1911 – do 557 000 rb. Różnica ta, sięgająca kwoty 200 000 rb., nie tylko pokryła deficyt Farsy i Operetki, dochodzący do 116 000 rb., lecz spowodowała, że zaczęły one przynosić od 90 000 do 100 000 czystego zysku (tak było do roku 1913).

Zachwianą w dalszym ciągu równowagę budżetową, już w pierwszym roku rządów Krywoszejewą, udało się przywrócić dzięki szeregowi takich kompleksowych działań, jak wykorzystanie Sal Redutowych, podniesienie czynszu za dzierżawę sklepów należących do WTR, oszczędności związane z zakupem węgla i innych materiałów czy korzystny obrót gotówką poprzez umieszczenie jej w kantorze Banku Państwowego.

Zyski z maskarad i koncertów, wynajmu Sal Redutowych, przedświadczeń biletów oraz szatni wynosiły razem ponad 100 000 rb. Według planu dyrektora finansowego, WTR winny być samowystarczalne bez podatku widowiskowego „szóstej części”. Kontrola jego poboru, a pod koniec okresu (w styczniu 1913) – powstanie prywatnego Teatru Polskiego – spowodowały nieomal podwojenie uzyskiwanych tą drogą sum: z 61 151 rb. w sezonie 1908/09 do 117 434 w sezonie 1912/13. W całym sześcioleciu przyniósł on 560 727 rb. dochodu, czyli średnio 93 500. (Sam Teatr Polski za pierwsze półrocze swej działalności zapłacił 29 000 rb., podczas gdy „postronne” widowiska rozrywkowe przysparzały średnio 72 000 rb. rocznie. W przyszłości zamierzano zwolnić z tego absurdalnego obciążenia teatry o poważniejszym repertuarze.) Dzierżawa sklepów przy Teatrze Wielkim i w Bazarze Iwanowskim na Nalewkach³¹⁵ wносиła od ponad 30 000 rb. w roku 1909 do ponad 40 000 – w 1913; wraz z opłatami od prywatnych użytkowników elektrowni teatralnej osiągnęło 50 000. Wreszcie – dzięki zmienionej przez Krywoszejewą umowie Dyrekcji z Felsemhardtem-Skalskim – średni zysk teatrów z wypożyczania lornetek wzrósł z 5 000 rb. w latach 1904-1908 do 18 000.³¹⁶

Średnia wydatków w latach 1908-1913, według dostarczonych przez buchalterię danych, wynosiła 1 051 430 rb. Wynika z tego, że nareszcie gospodarka teatrami warszawskimi stała się przedsięwzięciem rentownym, przynoszącym

³¹⁴ Maksymalny dochód ze spektaklu dramatycznego wynosił więc 460 rb.

³¹⁵ Były one eksploatowane przez Dyrekcję od 1911.

³¹⁶ Kontrakt miał ekspirować z końcem 1916, wówczas lornetki przeszłyby na własność teatrów; tymczasem jesienią 1915 pozwolono Skalskiemu zabrać je – w ilości 4 000 sztuk.

rocznie ponad sto tysięcy rubli zysku. Mogła więc ona śmiało założyć nieodzowny deficyt ze strony Opery i Dramatu, służąc w wolnej Polsce za przykład rozsądnego dysponowania rozporządzanymi funduszami.

Przystępując do spłaty długów poczynionych dotychczas przez Dyрекcję³¹⁷, Krywoszejew w pierwszej kolejności uwzględnił personel i firmy zagraniczne, które upominały się o nie w MSZ, tuż za nimi starając się zaspokoić oczekiwania dostawców oraz uregulować procenty i część kapitału należnego Bankowi Handlowemu, skarżącemu się MSW. Ponieważ suma długów prywatnych (bez „długu rosyjskiego”) osiągnęła wysokość 570 000 rb., dwuipółkrotnie przekraczając przeznaczoną na ich likwidację pożyczkę z funduszu Kapitału Wspierania Trzeźwości, starano się usilnie o przedłużenie terminów ich spłaty. Ostatecznie na dzień 1 III 1910 z sumy 58 184 rb. pozostało 14 929 rb. zaległości (płatnych na 1 VII 1911). Z długu wobec magistratu w wysokości 51 194 rb. należało uiścić jeszcze 40 804 rb.

Bezprocentową pożyczkę z Kapitału Wspierania Trzeźwości spłacano zgodnie z umową w dwóch ratach, rocznie po 5 262 rb. W ostatniej kolejności przystąpiono do wyrównywania długu z funduszu przeznaczonego na budowę teatru rosyjskiego (zaciągniętego jak wiadomo jeszcze w roku 1905), na dzień 1 III 1910 asygnując na to konto 17 500 rb.

Łącznie zmniejszono w ciągu tych dwóch lat sumę długów o dobre ćwierć miliona (ściśle o 259 871) rubli.

Niezaprzeczoną zdobyczą Krywoszejewa była organizacja Kasy Emerytalnej WTR³¹⁸, opartej nie na zobowiązaniach gwarancyjnych Skarbu Państwa wobec urzędników rządowych (te bowiem, aktualne w stosunku do personelu teatralnego od roku 1838, po dwudziestu latach anulowano), lecz na funduszu stworzonym przez jej członków. Powołana przed pół wiekiem komisja do przygotowania *Ustawy o funduszu zapomóg i dożywotnich emerytur* opracowała *Przepisy dotyczące podziału pracowników na 5 kategorii* (z wyszczególnieniem ich wynagrodzeń), licząc na rychłe przywrócenie emerytur. Artyści zaprzestali jednak stopniowo płacenia jakichkolwiek składek, doprowadzając do unicestwienia tego funduszu. W kwietniu 1908 Dyrekcja WTR wystosowała wniosek do generał-gubernatora w sprawie podniesienia cen biletów o 5 i 2 kop. na rzecz funduszu emerytalnego i uzyskała zgodę; w lipcu podniesiono na jej życzenie ten dodatek do 10, 5 i 2 kop. (stosownie do kategorii miejsc), licząc na zdobycie tą drogą do 30 000 rb. rocznie. Powstały kapitał umieszczono w części w Banku Państwowym w postaci papierów procentowych, resztę przeznaczając na doraźną pomoc dla potrzebujących. W styczniu autor wniosku, Krywoszejew, wybrany przewodniczącym Podkomisji finansowej do spraw emerytur artystów i innych pracowników WTR, zaproponował dodatkowo potrącanie w tymże celu zainteresowanym 5% z pensji, dzięki czemu zgromadził sumę 69 665 rb.

³¹⁷ *Krótki wykaz poczyniań Dyrekcji WTR...*, loc. cit.

³¹⁸ *Emerytury w teatrach rządowych 1903-1909*, AMK.

Wprowadzone przez Krywoszejew reformy dotyczyły także strony artystycznej. To właśnie za jego kadencji ustanowiono posadę kierownika działu artystyczno-technicznego, nadzorującego inscenizacje przygotowywane we wszystkich zespołach WTR, oraz kierownika literackiego Dramatu i Komедii, wzmocniono ten zespół, angażując na stałe kilkoro wybitniejszych artystów, którzy występowali tu gościnnie, zastosowano z pożytkiem system reżyserii naprzemiennej. Ogłoszono także (do 31 III 1910) konkurs dla młodych autorów, powiększono znacząco liczbę przedstawień dramatycznych, obniżając ceny biletów, wreszcie – zorganizowano (pod kierunkiem Zalewskiego) z dawna oczekiwaną Szkołę Aplikacyjną.

W trakcie rozgrywki politycznej, jaka wywiązała się wówczas między szwagrem ministra Stołypina, senatorem D. B. Neudhardtem, a gen. Skalonem, wszystkie te zasługi (a zwłaszcza fakt podniesienia cen biletów na spektakle operetki, farsy i opery – przy obniżeniu ich na przedstawienia dramatu i komедii) zmieniły się w punkty oskarżenia skierowanego przeciw generał-gubernatorowi i szefowi jego kancelarii, którym zarzucono zapomnienie o celach polityki rosyjskiej w Polsce. Zarówno Krywoszejew, jak i jego bezpośredni przełożony Małyszew, stali się w tej aferze kozłami ofiarnymi.

Sprawę sądową przeciw nim wszczęto pod pretekstem przekroczenia kompetencji (§417) – skutek prowadzonej przez Neudhardta w maju 1910 rewizji instytucji Kraju Nadwiślańskiego.³¹⁹ Podstawą wysuniętych zarzutów stały się zeznania urzędnika petersburskiego Biura Teatrów Cesarskich Mecnera, zaproszonego tu celem dokonania konfrontacji raportu Małyszewa z aktualnym stanem teatrów warszawskich i udowodnienia niesłuszności usunięcia Herschelmana. Po zakończeniu pięciodniowego przeglądu budynków i sal, garderób, rekwizytorni oraz działu dekoracyjnego i technicznego stwierdził on „wysoce niezadowolający stan całej gospodarki teatralnej” i bałagan, pod wieloma względami nie usunięty od czasów kontroli sprzed dwóch lat. Małyszewowi zarzucono „bezczytność władzy” wobec nadal aktualnego „niewiarygodnego niebezpieczeństwa pożaru” we wszystkich budynkach z wyjątkiem Teatru Wielkiego (z Teatrem Letnim i Teatrem Nowym na czele), braku higieny, niewłaściwego sposobu przechowywania kostiumów i transportu dekoracji, których prawdziwą wartość, jak i całego majątku ruchomego oraz stan gotówki, ukryć miał rzekomo Krywoszejew za pomocą swojej buchalterii.

Jesienią tegoż roku były członek komisji rewizyjnej, Zołotnicki, został odelegowany do Warszawskiego Sądu Okręgowego w charakterze sędziego śledczego; wśród spraw przejętych po Neudhardcie przekazano mu teatr. W dwa lata później rewizją teatralną zajął się niejaki Orłow, który w marcu 1913 wezwał obu podsądnych, przedstawiając im zarzuty w których odwoływał się do materiału zebranego przez poprzednika. Po kwartale śledztwo przejął Barkow, badając

³¹⁹ *Notatka w sprawie WTR sen. Neudhardta z 1915, AMK.*

miesiącami księgi rachunkowe i inne dokumenty. Śledztwo nie wykazało żadnych działań przestępczych, ponieważ wszystkie wysunięte przez Orłowa zarzuty zostały wcześniej obalone. Wobec czego 17 grudnia prokurator Warszawskiej Izby Sądowej przekazał sprawę przeciw Małyszewowi i Krywoszejewowi w ręce generał-gubernatora, z wnioskiem o wstrzymanie jej. Skłon z kolei 7 I 1914 poparł go przed Warszawskim Sądem Okręgowym.

W lutym nastąpiło ważne dla całego kraju wydarzenie – śmierć Skłona, która zapowiadała zmiany w MSW. Umorzona sprawa odżyła: wiosną członkom Rady Ministra rozesłano anonimową notatkę, której autor powoływał się na materiał śledczy, proponując zastosowanie wobec prezesa WTR innego paragrafu. W dwa miesiące później – na posiedzeniu Rady Ministra – okazało się, że autorem jej jest N. Przeradzki – stary znajomy rodziny Neudhardtów i zaufany Stolygina, były przewodniczący międzyresortowej komisji w sprawie „umiastowienia” WTR, wobec którego Krywoszejew znalazł się wówczas, jako reprezentant interesów generał-gubernatora, w pozycji adwersarza. Przeradzki zdradził się teraz, występując w charakterze oskarżyciela, zgodnie z sugestiami tej notatki (w istocie mowa jego stanowiła powtórzenie zarzutów wysuniętych przez Orłowa i odpartych już przez podsądnego).

Anonimowy jej tekst posłużył następnie jako podstawa do podjęcia *Uchwały Rady Ministra Spraw Wewnętrznych* z 21 IV 1914, wydanej w celu przekwalifikowania domniemanego przestępstwa z §417 na 362. Dołączono do niej obszernie *Oświadczenie* Przeradzkiego. Nie mogąc oficjalnie posłużyć się *Raportem z rewizji* senatora Neudhardta, zawierającym pozbawiony materiału dowodowego zbiór donosów i skarg zarówno na Małyszewa i Krywoszejewa, jak i na Skłona (bez najmniejszej wzmianki o bilansie, zamkniętym wówczas sumą 204 825 rb. zysku), Przeradzki zignorował również szczęśliwą sytuację finansową teatrów warszawskich w okresie od roku 1908 do czerwca 1910, w ślad za swym poprzednikiem podnosząc fakt rozchodowania pieniędzy przeznaczonych na budowę teatru rosyjskiego – na potrzeby teatru polskiego (niezależnie od sumy 50 000 rb., wniesionej w okresie trwania senatorskiej rewizji na pokrycie „długu rosyjskiego” i realnego planu dalszych splat).

We wspomnianym raporcie zarzuca się ponadto przedstawicielowi władzy rosyjskiej Skłonowi „czynny udział we wzniecaniu i realizacji idei przekazania WTR polskiemu magistratowi m. Warszawy” (podczas gdy w istocie traktował – jak wiadomo – ewentualną rezygnację rządu z kierowania teatrami jako ostateczność, w instrukcji dla Günthera na pierwszy plan wysuwając ich znaczenie polityczne i gospodarcze). Obok generał-gubernatora i Dyrekcji teatralnej głównym winowajcą dla Neudhardta jest Małyszew, a dopiero w dalszej kolejności Krywoszejew.

Zaangażowani do rewizji prawnicy zmienili ten porządek, na pierwsze miejsce wysuwając dyrektora finansowego teatrów, następnie przydzielając prezesowi – jako współuczestnikowi, a na samym końcu ustawiając naczelnika kra-

ju (za okazane mu poparcie) i Dyрекcję, spełniającą generalskie polecenia. Porządku tego bezwzględnie przestrzegano podczas rewizji (trwającej do lutego 1912) i prowadzonego w jej skutku śledztwa wstępnego. Pęczniały szare teczki z napisem *Sprawa przeciw Małyszewowi i Krywoszejewowi*, gdzie gromadzono materiał dowodowy dla oskarżenia generał-gubernatora o „politykę przeciwną rosyjskiej idei państwowej”, nie pozywając ani razu na śledztwo sądowe szefów WTR, obwinionych o sprawę niewspółmiernie mniejszej wagi.

Wśród świadków figurują natomiast: były prezes Herschelman i jego zastępca Karaffa-Korbut, usunięty również ze stanowiska sekretarz Tomarowski; urzędnik Warszawskiej Izby Kontroli Jaroszewski, prowadzący rewizję WTR, który bez wiedzy swej macierzystej instytucji „mianował się” ponadto pomocnikiem głównego poborcy podatku „szóstej części”, dysponując z tego tytułu nie kontrolowanymi przez nikogo dziesiątkami tysięcy rubli; były kierownik gospodarczy teatrów Spiryn, przesunięty na niższe stanowisko inspektora budynków.

Każdy z nich w poczuciu krzywdy zwrócił się przeciw konkretnemu wrogowi (np. Herschelman – przeciw Skalonowi oraz Jaczewskiemu, którzy „uniemożliwili mu wprowadzenie oszczędności budżetowych i zmusili do zapłaty za przedłużony strajk”, a w gruncie rzeczy pod wpływem opinii społecznej i raportu Małyszewa doprowadzili go do utraty stanowiska; Karaffa-Korbut i inni pracownicy Piątego Oddziału – przeciw Krywoszejewowi), kierując się w swych zeznaniach chęcią wyrównania rachunków.

Przytoczony przez tego ostatniego w toku śledztwa materiał odpiera oskarżenie Neudhardta i Przeradzkiego przeciw Małyszewowi, wyjaśniając ponadto zarzut jego uzależnienia od dyrektora finansowego i nieprawidłowej wypłaty przysługującej mu tantiemy.³²⁰ We własnej natomiast obronie podsądny polemizuje z płamiącym jego honor oskarżeniem o nierzetelność (wynikłym jego zdaniem z niezrozumienia przez rewidentów systemu buchalterii włoskiej), której zaprzecza osiągnięty przez teatry czysty zysk. Dokumentów dotyczących uporządkowania przez Krywoszejewa rachunkowości WTR nie włączono do akt śledztwa; nie dokonano także postulowanej przezeń w roku 1910 oceny całości teatralnego majątku – i oto, jego zdaniem, cała przyczyna zaszłego nieporozumienia.

Postawienie prezesa Małyszewa w charakterze podsądnego nie okazało się słuszne; uwolniono go więc od odpowiedzialności rozporządzeniem z 21 II 1913. Zarzuty wobec jego towarzysza z tytułu „wykroczenia poza obowiązki służbowe” odrzucono ze względu na „specjalny charakter jego zatrudnienia” (na zasadzie kontrahenta, zob. wyżej). Jednak już decyzją senatora Neudhardta z 28 V 1910 został on odsunięty od swoich obowiązków. Przeradzki usiłował udowodnić, że niezależnie od kontraktu były dyrektor winien być sądzony jak pracownik etatowy.

³²⁰ Tantiema ta, zdaniem M.K., winna zostać obliczona na podstawie różnicy między kwotą rzeczywistego zadłużenia teatrów na dzień 1 IV 1910 a 1 I 1908. Zob. *Wyjaśnienie kierownika działu finansowo-handlowego WTR M. K. podczas śledztwa wstępnego z nakazu sen. Neudhardta. Protokół przesłuchania z 21 V 1913*, AMK.

Gdy za nowego generał-gubernatora powołano (pod kierunkiem eksperta o nazwisku Nokkert) specjalną komisję do oceny nowej buchalterii, stwierdziła ona, że „porządek rachunkowości ustanowiony w roku 1907 w pełni odpowiada swemu przeznaczeniu i zadowala wymogi kontroli, nie ma więc potrzeby odeń odstępować.” Przyznano w końcu, że Krywoszejew był „czysty na sumieniu i honorze” i że nie ma przeszkód w korzystaniu z jego fachowej wiedzy.³²¹ O czym w istocie było wiadomo znacznie wcześniej.

³²¹ Zob. *Rewizja i raport sen. Neudhardta*, AMK.

ROZDZIAŁ IV

ZASADY WEWNĘTRZNEJ PRACY W TEATRZE

Wyznaczały je wciąż *Ustawy Teatru Narodowego*, przełożone w drugiej połowie XIX wieku na rosyjski (nowy regulamin zatwierdzono dopiero z początkiem ostatniego sezonu działalności WTR – 28 IX 1914). Wpisana jest w nie cała ówczesna struktura podległości – zależności kierownika artystycznego od organów władz rządowych: Dyrekcji Teatrów z jej prezesem, w dalszej zaś instancji – od Komisji Spraw Wewnętrznych i Policji oraz namiestnika kraju.

Do obowiązków dyrektora Dramatu (zwano go też z francuska reżyserem; z reguły był nim aktor, o talencie bądź kwalifikacjach literackich³²²) należy od roku 1823 nie tylko zgłaszanie Dyrekcji planów repertuarowych na najbliższy sezon, ale ponadto przedstawianie jej każdego nowego utworu przynajmniej na dwa tygodnie przed obsadzeniem ról do „oceny pod względem dramatycznym i moralnym”³²³; musi on również stosować się do przepisów cenzury policyjnej. Zadaniem jego jest skompletowanie takiego zespołu, który umożliwiałby wykonanie wszystkich wymaganych przez repertuar ról. Formalnie artystów angażuje prezes; zatwierdzenie kontraktów należy wszakże do samego namiestnika (później – generał-gubernatora). Za wybór sztuki, decyzje obsadowe i opracowanie „informacji” na temat całości spektaklu, czyli jego scenariusza (układ sytuacji, ruchu scenicznego), a także określone wymogami akcji stronę wizualną, historyczną wierność dekoracji i kostiumów, odpowiada dyrektor-reżyser.³²⁴ Troska o jednolitą interpretację sceniczną utworu, o kształt poszczególnych ról i wewnętrzną harmonię gry, nie wchodzi początkowo w zakres jego kompetencji, podczas gdy już w połowie

³²² Zob. J. Kotarbiński, *Kierownictwo literackie w teatrach warszawskich*, w: *Ze świata uludy*, Warszawa 1923, s.158-173.

³²³ Obowiązuje co najmniej jedna nowość (lub dwa wznowienia) w miesiącu; żelazną pozycję cotygodniowego repertuaru winna stanowić choćby jedna tragedia lub komedia wyższa.

³²⁴ Współczesne kostiumy krajowe własnym sumptem sprawiają sobie aktorzy, do których należy też ich wybór w przypadku ról komicznych.



Dawna garderoba Alojzego Żółkowskiego (Seweryn Nowicki, Teodor Roland, Antoni Siemaszko, Antoni Bednarczyk, Uszyński, krawiec teatralny)

stulecia stanowi ona np. naczelne zadanie reżysera Teatrów Królewskich w Berlinie.³²⁵

Ścisłego wypełnienia zleceń reżysera warszawskiego Dramatu dla dekoratorów i maszynistów, zgodności przebiegu prób i przedstawienia z literą scenariusza, dyscypliny pracy strzegą, mianowani co roku przez Dyрекcję Rządową spośród najlepszych członków zespołu i zmieniający się co miesiąc, „dozorcy”. (Być może, funkcja ich jest poniekąd odwzorowaniem zatwierdzonego dekretem Napoleońskim z 14 X 1812 – wraz z całą demokratyczną strukturą organizacyjną Comédie-Française – stanowiska tzw. *semainiers*, delegowanych co tydzień przez aktorską kooperatywę dwóch członków-udziałowców do układania programu, prowadzenia prób i obliczania dochodów³²⁶).

W miarę wzrostu uprawnień prezesa i rozwoju biurokracji kompetencje artystyczne kierowników poszczególnych działów kurczą się. Nestor sceny warszawskiej Władysław Krogulski, którego opinię uwiarygodniają skrzętnie pro-

³²⁵ Wybór i obsada repertuaru należą tu do generalnego intendentu (odpowiednika prezesa teatrów rządowych); w realizacji scenariusza wspierają berlińskiego reżysera inspicjent, opiekun statystów i kontrolerzy techniczni. (Zob. Ustawa Teatrów Królewskich w Berlinie z 1 IX 1845, w: *Sbornik teatralnych postanowlenij...*, op. cit.) W teatrze warszawskim istnieje natomiast jedno etatowe stanowisko reżysera Dramatu.

³²⁶ Również i ta struktura pozbawiona jest wszakże pełnej autonomii; ostateczne decyzje o układzie repertuaru i rozdziale ról, jak i angażowaniu aktorów, należą do mianowanego przez cesarza intendentu naczelnego (później zaś – generalnego administratora). Zob. *Wielkie teatry w Europie*. I. M. R.[akowska], *Komedia Francuska*, „Lit. i Sztuka” 1909/14.



Dawna garderoba Jana Królikowskiego (Wincenty Rapacki, Bolesław Ładnowski, Bolesław Leszczyński)

wadzone notatki³²⁷, zapewnia, że ostatnim w miarę samodzielnym w doborze repertuaru reżyserem (na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) był Jan Chęciński – aktor z literackim wykształceniem, pełen ponadto twórczych pomysłów jako „informatör”. Po nim następowali zdaniem Krogulskiego reżyserowie-urzędnicy do wykonywania poleceń, niezdolni do odpowiedzialności ani za zespół, ani za repertuar, ani nawet za obsadę, gdyż ta znajdowała się w gestii prezesa. Funkcja ich – poza sprawami czysto technicznymi, jak назначanie prób, organizacja spektaklu, kontakty z personelem pomocniczym czy codzienne raporty – ograniczała się właściwie do opracowania scenariusza, niejednokrotnie w roku prób sytuacyjnych zmienianego przez odtwórców pierwszych ról. Zestrajanie ról w całość było raczej kwestią intuicji doświadczonych i pewnych swego tuzów Rozmaitości; instrukcje dla początkujących – wobec praktycznego braku młodzieży w zespole – okazywały się zbędne. W rezultacie, jak utrzymuje Grzymała-Siedlecki, jeśli steru nie dzierżył autokrata w rodzaju trojga imion Jasińskiego³²⁸ lub Jana Tatarkiewicza, reżyser Dramatu zachowywał charakter nie tyle „instruktora”, ile czynnego obserwatora, doprowadzającego

³²⁷ W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, Zb. Spec. IS PAN.

³²⁸ Jan Tomasz Seweryn Jasiński, aktor, tłumacz i dramaturg, był w latach 1843-1850 reżyserem Dramatu i Opery, a następnie – do roku 1860 – dyrektorem WTR. (Zdaniem Bogusławskiego, najlepszymi kierownikami sceny warszawskiej, stworzonej przez aktora, byli aktorzy: Jasiński i Chęciński.)

do perfekcji każdą sytuację i każdą częstkę dialogu; czasem obsadzał się także w wystawianej przez siebie sztuce.

W roku 1880 – wobec chronicznych niedomagań repertuaru – ponad stanowiskiem reżysera w każdym z działów utworzono posadę dyrektora artystycznego. Dyrektorem Dramatu prezes Wsiewołod Wsiewołożski mianował parającego się od dwóch lat reżyserią wytrawnego amanta salonowego, Tatariewiczza. W każdym zespole powołano doradczy komitet repertuarowy; wedle instrukcji z 23 października, komitet działający przy Dramacie (w osobach pięciu literatów, pod przewodnictwem wiceprezesa Folanda i „w przytomności” dyrektora artystycznego zespołu) miał za zadanie śledzić odpowiednią literaturę, nawiązywać kontakty z autorami, kwalifikować utwory, a czasem i obsadzać role; kontrolować próby i przedstawienia, opiniować aktorów i debiutantów. Uzgodnień z Dyrekcją, starszym reżyserem i aktorami dokonywano za pośrednictwem specjalnie wybranego delegata; co roku skład komitetu odświeżano. Prezes powierzył komitetowi przygotowanie nowej ustawy teatralnej, zawierającej zasady organizacji zarządu, prawa i obowiązki członków Dyrekcji, instrukcję dla personelu, porządek działań. Redakcją projektu zajął się Władysław Bogusławski. Niestety, udało się wydać jedynie instrukcje dla głównego maszynisty.³²⁹

Już z końcem roku 1881 posadę dyrektora artystycznego zniesiono. Tatariewicz został na najbliższy sezon głównym reżyserem WTR, co stanowiło zadanie ponad jego możliwości (do końca życia nie opuścił wszakże stanowiska reżysera Dramatu i Komедii). W cztery lata później (w związku z wizytą meningeńczyków i nasuwającymi się wnioskami na temat konieczności wystawiania klasyki na wielkiej scenie) krytycy znów podnieśli kwestię „rozspecjalizowania” reżyserii Dramatu na wzór teatrów zagranicznych. Mogłoby się to odbyć nawet kosztem Opery, przy trzech przedstawieniach w tygodniu dysponującej aż czterema kapelmistrzami i dwoma reżyserami. Dyskutowano propozycję utworzenia samodzielnego stanowiska reżysera dramatu poważnego, względnie pozostawienia kierownictwa Dramatu i Komедii w jednym ręku, wraz z przynależnymi mu „atrybutami” literackimi (prawo do kwalifikowania utworów i układania repertuaru na trzech scenach: wielkiej, Rozmaitości oraz małej), przywilejem obsadzania ról i wyznaczania prób ogólnych, a ponadto reprezentowania ich interesów wobec Dyrekcji. „Informowaniem” aktorów na próbach, układaniem scenariuszy i doglądaniem ich realizacji przez personel techniczny, jak również wyznaczaniem prób częściowych zajęliby się wówczas dwaj reżyserzy pomocniczy: jeden w Rozmaitościach, drugi w Małym, uprawnieni dodatkowo do zgłaszania na ręce swego szefa potrzeb dotyczących wystawiania poszczególnych dzieł.³³⁰

Rozgraniczenie kompetencji w kierowaniu Dramatem określiła dopiero – za prezesa Palicyna – instrukcja z 30 VI 1891. Powołano wówczas triumwirat,

³²⁹ W. Piątkowski, *Nasz teatr tragedii, dramatu i komedii*, „Niwa” 1891/23.

³³⁰ – a -, *Reżyseria dramatu*, EMTA 1885/93.

przydając Tatarkiewiczowi do pomocy w roli „reżysera technicznego”³³¹ jednego z czołowych tragicików stołecznego teatru, Bolesława Ładnowskiego, w roli zaś „reżysera repertuaru”³³² – aktora-literata o uniwersyteckim wykształceniu, Józefa Kotarbińskiego, który *de facto* został już w tej chwili pierwszym kierownikiem literackim sceny warszawskiej. Przetrwał na stanowisku zaledwie jeden sezon, po czym świeżo powołany prezes Karandiejew zlikwidował je. „Inspektorem repertuaru” został potem dorywczo (w sezonie 1898/99) Wincenty Rapacki; ma więc teatr dramatyczny – wedle ironicznego określenia krytyka – nadal „trójjedyną reżyserię, w której jeden z aktorów, jako autor dramatyczny, bronić ma interesów literatury, drugi przedstawiać będzie fantazję artystyczną, trzeci rutynę i technikę sceny.”³³³ Kwestia stosunku literatury do aktorstwa w kierownictwie teatrów pozostaje wciąż otwarta. W zasadzie jednak funkcja kierownika literackiego – wybór repertuaru – należała przez cały wiek XIX do obowiązków reżysera. „Wybór, to zasadnicza treść działalności reżysera-kierownika” – pisał w roku 1897 Bogusławski.³³⁴

W teatrze krakowskim kierownictwo literackie ustanowił w roku 1905 Ludwik Solski. W Warszawie stanowisko „dramaturga” zatwierdził oficjalnie w roku 1908 prezes Małyszew. Objął je – od połowy lutego 1909 do połowy lipca 1913 – dawny „reżyser repertuaru” Kotarbiński, bogatszy wszakże o kapitalnej wagi doświadczenie w sześcioletnim kierowaniu sceną krakowską. Następca jego, Adam Grzymała-Siedlecki, utracił zajmowaną pozycję dopiero wskutek działań wojennych.

Ustawy określają też zasady i czas pracy (niejednokrotnie w obronie interesów aktora), operując nowoczesnymi pojęciami „prób czytanej”, prób „z pamięci”, próby „jeneralnej” itp.; wyznaczają pożądany czas spektaklu (od dwóch i pół do trzech godzin). Wraz z wprowadzeniem po roku 1905 do repertuaru WTR dramatu romantycznego, wymagającego częstych zmian dekoracji, bezwzględne respektowanie tej ostatniej wskazówki stało się niemożliwe; wiadomo, że rozpoczynające się wówczas o godz. 19.30 przedstawienia (a zwłaszcza premiery) kończyły się nierzadko po północy.

³³¹ (współinscenizatora, czyli fachowego reżysera kierującego próbami i przedstawieniem, o doradczym głosie w sprawach obsady repertuaru bieżącego).

³³² (odpowiedzialnego za układ bieżący i całosezonowe planowanie repertuaru wraz z obsadą, za opracowanie materiału literackiego oraz porządek prób i przedstawień).

³³³ W. Bogusławski, *Szkola reżyserii*, KW 1898/262.

³³⁴ Tenże, *Scena warszawska w 1896-97 roku*, BW 1897/III, s.476.

EPILOG

KONIEC WARSZAWSKICH TEATRÓW RZĄDOWYCH

Stuletnią prawie egzystencję teatru warszawskiego pod rządami Rosjan przerwał latem 1915 bieg wydarzeń rozgrywającej się już od roku na terenie Królestwa I wojny światowej: konfliktu między wojskami carskimi a połączonymi siłami austro-węgiersko-niemieckimi. Wobec poniesionej klęski i zbliżania się armii alianckich do Warszawy rozpoczęto ewakuację do Moskwy urzędów carskich wraz z pracownikami i ich rodzinami, wywóz funduszy miejskich, fabryk, dóbr kultury. Specjalne rozporządzenie władz wojskowych w tej sprawie dotyczyło artystów WTR będących poddanyymi niemieckimi lub austro-węgierskimi, w sumie sześćdziesięciu osób, z czego 10% stanowili członkowie zespołu Dramatu.³³⁵ Propozycja Dyrekcji – gremialnego wyjazdu personelu do Rosji – spotkała się z odmową.

Dwudziestego piątego lipca odbyło się ostatnie przedstawienie na rachunek ewakuowanej Dyrekcji WTR. Nazajutrz ogłoszono „rozkaz dzienny” rosyjskich władz, na mocy którego – wskutek „force majeure” – „wszyscy artyści i pracownicy od tej daty uważają się jako zwolnieni”, wszelkie bowiem zawarte przez Dyrekcję kontrakty, umowy oraz jej zobowiązania tracą ważność; teatry czasowo zamykają się. „W chwili podpisywania przez prezesa Burmana tego historycznego dokumentu Teatry Warszawskie, zorganizowane i utrzymywane wysiłkiem trzech pokoleń jako instytucja w pełnym tego słowa znaczeniu, przestały istnieć – uznał w kilkanaście lat później Mieczysław Rulikowski. – W ich dziejach zaczynała się nowa era i był to moment, któremu pod względem doniosłości dla ich losów nie było równego w ciągu całych lat osiemdziesięciu trzech, od pamiętnego w historii narodu dnia 8 września 1831 roku.”³³⁶

Intencją niniejszej części pracy było ukazanie roli, jaką w dramatycznym okresie dziejów tej instytucji pod rosyjską okupacją odegrała struktura organiza-

³³⁵ Zob. *Lista pracowników ewakuowanych w 1915 roku*, w: Akta władz, urzędów i instytucji publicznych. II: 1795-1918, nr 51 – dokumenty dotyczące Dyrekcji WTR 1887-1915 (w języku rosyjskim), AGAD.

³³⁶ M. Rulikowski, op. cit., s.56. (Warto przypomnieć, że 8 IX 1831 to data kapitulacji Warszawy w powstaniu listopadowym.)



Zespół Warszawskich Teatrów Rządowych z prezesem, płk. W. Burmanem, 1915

cyjno-prawna stworzona przez Wojciecha Bogusławskiego i utrwalona na kartach *Ustaw Teatru Narodowego*. Wobec zniszczenia akt Dyrekcji WTR i wcześniejszych jeszcze dokumentów legislacyjnych, jakie w zamierzeniu twórcy tego teatru miały gwarantować jego byt w stolicy, rzeczą pierwszorzędnej wagi wydawało się odtworzenie historycznych praw miasta Warszawy do własności terenu byłego Marywilu i postawionych tu budynków teatralnych. Prawami tymi sierzowano bezskutecznie w trakcie rozgorzałej w latach 1905-1908 walki o autonomię narodowej sceny. W sytuacji wojny między państwami rozbiorowymi i wycofania się po stu latach Rosjan ze stolicy (ostatecznie czwartego sierpnia) – szansa na odzyskanie niepodległości kraju i teatru stała się bardziej realna.

Wiara w rychłą opiekę państwową nie pozwoliła warszawianom zamknąć teatrów. Rozpoczęło się wojenne prowizorium (które nie należy już do przedmiotu tej książki): uzyskano zgodę generał-gubernatora warszawskiego, gen. ks. Pawła Jengalyczewa, by artyści grali odtąd na scenach rządowych na własny rachunek, dysponując nieodpłatnie ich majątkiem ruchomym: dekoracjami, kostiumami i rekwizytami. „Ogólny kierunek” teatrów przejął były dyrektor Szkoły Aplikacyjnej, Kazimierz Zalewski. Dwudziestego ósmego lipca nastąpiło wznowienie widowisk, w ramach trzech zrzeszeń o szerokiej autonomii: Drama-ty, Farsy, Operetki – bez udziału zagrożonej deficytem Opery i Baletu.

PROWIZORIUM WOJENNE – ZRZESZENIA ARTYSTÓW

Do Zrzeszenia Artystów Teatru Rozmaitości (dawny Dramat i Komedia) weszli stali pracownicy WTR, pięćdziesiąt siedem osób; większość przystała na obniżkę

ПРИКАЗЪ

по Управленію Варшавскихъ Правительственныхъ театровъ

на 13 Іюля 1915 года.

§ 1.

По распоряженію Военныхъ Властей Управленія Варшавскихъ Правительственныхъ театровъ эвакуировано въ г. Москву 5 сего Іюля, театры временно закрываются съ 13 Іюля с. г., всѣ артисты и служащіе считаются уволенными съ того же числа и вслѣдствіе наступившаго „Force majeure“ договоры, условія и обязательства, заключенныя Управленіемъ Варшавскихъ Правительственныхъ театровъ прекращаются и теряютъ свою силу и значеніе.

Общее наблюденіе за казеннымъ Театральнымъ имуществомъ ввѣряется И. о. Инспектора зданій г. БАРЧЕВСКОМУ при помощи назначенныхъ лицъ постановленіемъ, отъ 19 Іюня с. г. за № 2682.

§ 2.

Г. Варшавскимъ Генераль-Губернаторомъ разрѣшено артистамъ играть на свой собственный рискъ на сценахъ Варшавскихъ Правительственныхъ театровъ съ правомъ пользоваться казеннымъ имуществомъ подъ моимъ руководствомъ и за моею отвѣтственностью.

На время моего и Вице-Предсѣдателя отсутствія Директоръ аппликаціонной школы г. Казимиръ Залевскій принялъ на себя опеку надъ артистами и общее руководство.

§ 3.

На тѣхъ-же условіяхъ (основаніяхъ) разрѣшается открыть въ свое время дѣйствія драматической школы при Варшавскихъ Правительственныхъ театрахъ, подъ общимъ руководствомъ Директора школы г. Казимира Залевского.

Подлинныѣ
Предсѣдатель Управленія Варш. Пр
И. о. Секрета

Rozkaz Dyrekcji Rządowej z 26 VII 1915 zawieszenia działalności teatrów

ROZKAZ

Dyrekcji Teatrów Rządowych Warszawskich.

z d. 12 (26) Lipca 1915 roku.

§ 1.

Z rozporządzenia Władz Wojskowych Dyrekcja Teatrów Rządowych Warszawskich, ewakuowana do m. Moskwy w d. 4 (18) lipca r. b. Teatry **czasowo** od d. 13 (26) lipca r. b. **zamykają się**, a wszyscy artyści i pracujący od tejże daty uważają się jako zwolnieni i z powodu następnego „Force majeure” kontrakty, umowy i zobowiązania, zawarte przez Dyrekcję Teatrów Rządowych Warszawskich zerwane i tracą swoją siłę i znaczenie.

Ogólny nadzór nad rządowym teatralnym majątkiem poleca się p. o. Inspektora gmachów p. BARCZEWSKIEMU, przy pomocy osób wyznaczonych postanowieniami z d. 19 czerwca (2 lipca) r. b. № 2682.

§ 2.

Generał Gubernator Warszawski pozwolił artystom dawać przedstawienia na swoje własne ryzyko, na scenach Teatrów Rządowych Warszawskich z prawem korzystania z rządowych ruchomości — pod moim kierownictwem i na moją odpowiedzialność.

Podczas mojej nieobecności i p. Wice-Prezesa, Dyrektor Szkoły Aplikacyjnej p. Kazimierz Zalewski przyjął na siebie opiekę nad artystami i ogólne kierownictwo.

§ 3.

Na tych że warunkach (zasadach) dozwolono na otwarcie w swoim czasie Szkoły Dramatycznej przy teatrach Rządowych Warszawskich, pod ogólnem kierownictwem Dyrektora Szkoły p. Kazimierza Zalewskiego.

и подписалъ:
авит. Театровъ Полковникъ. Бурманъ.

ря І. Тржецянь.

dawnych wynagrodzeń. W pierwszym Zarządzie znaleźli się: Władysław Paliński – przewodniczący, Józef Kotarbiński – kierownik literacki i Józef Śliwicki – administrator (wkrótce zastąpi go Paweł Owerłło). Przewodniczącym zarówno zarządu Zrzeszenia Artystów Teatru Nowości (Operetka), jak Teatru Letniego (Farsa) został Ludwik Śliwiński. Członkowie pierwszego na ogół otrzymywali pensje oraz *feu* na dotychczasowej wysokości; drugiego grali na „działy”; ich pomocnicy z innych teatrów pobierali marki działowe, proporcjonalnie do uprzednio otrzymywanego *feu*.

Wobec wywozu do Rosji przez Dyрекcję WTR funduszu „zapomóg dożywotnich” pracowników (w sumie 300 000–400 000 rb.) – Komitet Obywatelski miasta Warszawy roztoczył opiekę nad pozbawionymi środków do życia emerytami, zwracając się do Petersburga o wyasygnowanie z owej kwoty przynajmniej 20 000 rb. na wypłatę zapomóg. Prezydent Aleksandr Müller powierzył mu też nadzór nad gmachami teatralnymi. Roczne koszty eksploatacji teatrów wraz z wypłatą emerytur, kompetencji dla panien kanoniczek i komornym za wynajem Nowości obciążą Miasto kwotą ponad 200 000 rb.³³⁷

Wydział Spraw Miejskich Komitetu wyłonił spośród siebie tymczasowy Zarząd Teatrów Miejskich, w osobach Bolesława Weycherta, Kazimierza Życkiego i mecenasa Henryka Konica; z ramienia sceny znalazł się w nim Zalewski (sekretnarz: Zygmunt Chamiec). Komisja powołana celem sporządzenia spisu teatralnego inwentarza i zabezpieczenia go przed dalszą grabieżą zarejestruje 13 000 pozycji (najcenniejsze – ze słynnymi frakami stanisławowskimi, meblami, partyturami oper narodowych itp. – zostały wraz z archiwum wywiezione). Całość szacuje się orientacyjnie na 4,5 mln. rb.

W związku z wkroczeniem piątego sierpnia Niemców do Warszawy i wprowadzeniem godziny policyjnej nastąpiło dwudniowe zawieszenie widowisk teatralnych, po czym ceny spektakli w Rozmaitościach niżono o połowę, w Nowościach – o 25 %. Decyzja ta okazała się głównym źródłem deficytu w budżecie teatrów miejskich za najbliższy sezon.

Uchwałą Zarządu Miejskiego z 13 VIII 1915 zrzeczenia (a nawet stałe sceny prywatne) zwolniono od opłaty podatku widowiskowego na rzecz miasta³³⁸; nie przysługuje im natomiast dawny przywilej scen rządowych – pobierania podatku od przedsiębiorców prywatnych. W mocy pozostało jedynie prawo ściągania „szóstej części od dochodu brutto” od kinematografów, cyrku, teatrzyków. „Przelewając ten podatek na specjalny rachunek byłej Dyrekcji Teatrów Rządowych, przeznaczył go Zarząd Miasta wyłącznie na rzecz Opery, prowadzonej [już wkrótce] przez nowo powstały Zarząd Teatrów Miejskich na koszt i ryzyko miasta.”³³⁹

³³⁷ Zob. *Warszawskie teatry miejskie (projekt reorganizacji)*, KW 1917/174.

³³⁸ Faktyczne zaniechanie przez Zarząd Teatrów Miejskich jego poboru nastąpi jednak dopiero z Nowym Rokiem. Ekwiwalent – w postaci 20% dochodu brutto – za okres do 31 XII wyniesie 90 000 rb., podczas gdy w ostatnich latach podatek ten przynosił Dyrekcji sumę ponad 200 000 rb. rocznie.

³³⁹ M. Krywoszejew, op. cit., s.56.

Organizację pracy bieżącej scen oraz przeobrażenie całej struktury teatrów rządowych przekazano w ręce komisji teatralnej, z udziałem m.in. Karola Frycza, Stefana Krzywoszewskiego, Piotra Maszyńskiego, Zenona Przesmyckiego i Kazimierza Wroczyńskiego. Żywotnym interesem zrzeszeń było osiągnięcie pełnej autonomii – zewnętrznej i wewnętrznej. Na najbliższej naradzie komisji członek Zarządu, mecenas Konic, przedstawił założenia nowej gospodarki teatralnej, dotyczące całkowitego wyodrębnienia majątku teatru i jego dochodów z gospodarki miejskiej; Kotarbiński z kolei postulował możliwie prędkie oddzielenie dramatu od opery.³⁴⁰ Jeśli chodzi o program ideowy, zapowiadano „podtrzymywanie pięknej tradycji.”

10 września Zarząd Miasta przekazał sprawy teatru specjalnej Sekcji; przewodniczącym został Życki (w pięć miesięcy później zastąpi go dotychczasowy członek Antoni Gintowt – wytrawny administrator, który uporządkuje buchalterię); ponadto wszedł tu m.in. Zalewski. „Nowy zarząd teatrów przy poparciu ks. Zdzisława Lubomirskiego (prezydenta Warszawy) doprowadził do otwarcia opery na rachunek miasta oraz opracowania statutu i budżetu szkoły dramatycznej, przy pomocy podkomisji: Lorentowicza, Wroczyńskiego, Maszyńskiego i Sygietyńskiego” – podsumuje „Kurier” zasługi najbliższego sezonu, dorzucając do nich wprowadzenie znacznych oszczędności: gdy za Dyrekcji Rządowej budżet roczny przekraczał 300 000 rb., w roku 1916 wyniósł 134 584 rb.³⁴¹

14 września – wobec licznych zastrzeżeń do pracy pierwszej komisji teatralnej – Komitet Obywatelski zatwierdził w charakterze członków nowej komisji przy Zarządzie Teatrów m.in. Artura Górskiego, Józefa Kotarbińskiego, Jana Lorentowicza, Ignacego Matuszewskiego, Henryka Melcera, Włodzimierza Perzyńskiego i Antoniego Sygietyńskiego (ponadto w skład jej weszła większość osób powołanych wcześniej, Adam Grzymała-Siedlecki oraz przedstawiciele zrzeszeń i artystów Opery). Komisja przygotowała swój wewnętrzny regulamin, określający jako jej zadania: 1. opracowanie projektu wzorowej organizacji teatrów miejskich w Warszawie; 2. współdziałanie z Zarządem Teatrów w załatwianiu spraw, związanych z artystyczną stroną ich działalności. Regulamin został zatwierdzony przez Zarząd Miejski; nie respektowanie jego założeń przez drugą stronę skłoniło jednak w sześć tygodni później połowę składu komisji do rezygnacji ze współpracy. Efektem jej działania (zdaniem Wroczyńskiego) było załatwienie dwóch bieżących spraw: oddanie poszczególnych teatrów zrzeszeniom artystów i postanowienie likwidacji Operetki.

Od nowego sezonu 1915/1916 Miasto prowadziło Operę i Balet (przy jednomyślnej zgodzie na obniżenie o połowę płac oraz cen biletów, „ażeby tylko posterunek sztuki mógł istnieć”). Warunek utrzymania prawie sześćsetosobowego personelu – przy uposażeniu dziennym rzędu rubla na osobę i subwencji mie-

³⁴⁰ J. Kotarbiński, *Reforma teatrów miejskich (Autonomia dramatu i komedii)*. I, KW 1915/315.

³⁴¹ *Teatry miejskie (W pierwszą rocznicę zmiany ustroju)*, KW 1916/210.



Plac Teatralny podczas okupacji niemieckiej, 1915-1918

sięcej równej 10 000 rb.: minimalny dochód z danego co dzień widowiska winien wynosić 600 rb. Stanowisko reżysera głównego Opery objął Wiktor Grąbczewski, kapelmistrza – Henryk Melcer. W ciągu półtora roku Warszawa dopłaci do Opery (w sezonie 1916/1917 prowadzonej pod kierunkiem Adama Dobosza, Adama Ostrowskiego i Tadeusza Wierzbickiego, z Henrykiem Kawalskim jako reżyserem głównym) i Baletu 231 766 rb.; do całej administracji teatrów (z asekuracją gmachu i ruchomości, remontem, wyrównaniem należności rosyjskiej dyrekcji i dopłatą do emerytur) – 473 109 rb.³⁴²

Wobec ciągłego pogarszania się warunków materialnych życia (wzrastającej drożyzny, bezrobocia) pracownicy Opery nie wytrzymali założonego reżimu oszczędnościowego. „Orkiestra pierwsza zażądała podwyżki (wspomina Owerłło), po orkiestrze zastrajkowały chóry. Kiedy miasto przyznało jednym i drugim podwyżki, nastąpił strajk służby technicznej. Magistrat przyznał podwyżkę, ale jednocześnie wymówił posady w operze wszystkim pracownikom teatralnym i [1 VI] zamknął operę.”³⁴³

23 II 1916 zatwierdzona została nowa *Ustawa o podatku miejskim od widowisk i zabaw publicznych*. Zburzyła ona (zdaniem Krywoszejew) całą strukturę prawną-finansową samoistnej instytucji teatrów warszawskich skonstruowaną

³⁴² K. Zalewski, *Sprawozdanie Zarządu Teatrów Miejskich*, KW 1917/123.

³⁴³ P. Owerłło, op. cit., s.293.

przez Wojciecha Bogusławskiego, po pierwsze, uprawniając do poboru podatku – zamiast ich zarządu – Zarząd Miasta Warszawy; po drugie, stawiając teatry miejskie na równi z jedynie do tej pory podlegającymi opodatkowaniu teatrami prywatnymi – poprzez obciążenie ich identycznymi zobowiązaniami; po trzecie, zmieniając zasadę poboru – z podatku od dochodu brutto na podatek od ceny biletu. Nowa stopa podatkowa: od biletu wstępu do teatrów i na rozrywki wyższej wartości artystycznej – 15%; od biletu wstępu na wszelkie inne rozrywki – 25%. Protesty ze strony zrzeszeń, uwiarygodnione poprzez ich niewypłacalność; wystąpienia prasowe, groźby strajku, sprowokowały magistrat do zrewidowania sprawy, co znalazło swój wyraz w zatwierdzeniu 6 II 1917 roku ustawy obniżającej stawkę dla widowisk pierwszej kategorii do 10%. Wobec dalszych protestów zmniejszono także do 18% stawkę dla widowisk kategorii drugiej. Warunek: „z chwilą wprowadzenia nowej ustawy winno ustać subwencjonowanie przedsiębiorstw podlegających opodatkowaniu”.³⁴⁴

W maju, wobec nieoperatywności dotychczasowego systemu, Zarząd Miasta powołał trzecią komisję reorganizacyjną, „o bardzo już treściwym składzie”: Krzywoszewski, Lorentowicz, Solski (wkrótce zastąpiony przez prezesa Zarządu Teatrów, Gintowta); sekretarz – Wroczyński. W miesiąc później Zarząd Miasta zatwierdził przygotowany przez nią projekt Warszawskiej Szkoły Dramatycznej, której uroczyste otwarcie, pod dyktando Lorentowicza, nastąpi piątego października.

Mimo protestu zarządów zrzeszeń teatrów: Rozmaitości, Letniego, Nowości, Polskiego i Małego, motywowanego wyjątkowo ciężkimi warunkami pracy na placówce kultury narodowej oraz zagrożeniem bytu trzech tysięcy osób – artystów i ich rodzin³⁴⁵, ustawa o podatku widowiskowym weszła w życie. Kierownicy zrzeszeń podczas wspólnych obrad ustalili, że teatry będą płaciły żądane 15%, prosząc natomiast (w odezwie do ks. Lubomirskiego) o niezbędne ulgi: miejskie – o zaliczenie wpłacanej przez kasy ich zrzeszeń części z sumy tego podatku na fundusz emerytalny; prywatne – o subwencję z sumy otrzymanych podatków w wysokości umożliwiającej dalszy byt. Propozycja obciążenia w całości budżetu miasta emeryturami artystów (w sumie 51 600 rb. – przy dochodzie z przewidywanej dopłaty w cenie biletów równym 36 000) została odrzucona; planowano pokryć z niego jedynie zapomogi dla tych, którzy otrzymywali je dotąd z funduszu zapomogowego; co zaś do teatrów prywatnych – po pertraktacjach przystano na zapomogi w wysokości 1 300 rb. miesięcznie dla Teatru Polskiego i 450 dla Teatru Małego.³⁴⁶

³⁴⁴ *Podatek od widowisk*, KW 1917/131.

³⁴⁵ *Podatek od widowisk*, KW 1916/222. Warunki te potwierdza bilans roczny Zrzeszenia Rozmaitości (jedyne dodatni; KW 1916/226), wg którego Zarząd pracował do 1 stycznia bez wynagrodzenia; honoraria artystów mieściły się w granicach 40% ogólnych wpływów, notabene przekraczających 200 000 rb.; honoraria reżyserów wyniosły zaledwie 1 190 rb., gdy za rządów Rosjan kierownictwo Rozmaitości kosztowało około 20 000; równocześnie zaś do kasy Wydziału Teatrów m. stoł. Warszawy wpłynęło 17 534 rb. na fundusz emerytalny.

³⁴⁶ *Podatek od widowisk*, KW 1916/240.

Z końcem czerwca w „Kurierze” opublikowano wnioski z dokonanej przez komisję reorganizacyjną na przestrzeni ostatniego roku analizy całokształtu gospodarki WTR.³⁴⁷ Spadkiem po systemie zarządzania tym kompleksem jest subsydlum udzielone samodzielnym rzekomo zrzeszeniom w postaci prawa korzystania z majątku miejskiego: gmachów, dekoracji, kostiumów. Zarząd Miasta winien zawrzeć z nimi niezwłocznie umowy dzierżawne w tej sprawie; natomiast wpływ z podatku od widowisk przenieść na konto dochodów teatralnych. Zmniejszony w efekcie tych operacji niedobór stanowić może subwencję miasta dla Opery. Przejęcie przez nie podczas prowizorium wojennego innych teatrów komisja uznała za ryzykowne; po zakończeniu wojny jednym z najpilniejszych zadań miejskiej gospodarki teatralnej będzie za to (jej zdaniem) budowa obszerniejszego teatru dramatycznego. „Miasto stołeczne Warszawa winno dążyć po uregulowaniu tytułu własności gmachów teatralnych do przekazania kompleksu teatrów przyszłemu państwu polskiemu, które z nich uczyni sceny narodowe.”³⁴⁸ Zaleca się wyłączenie z budżetu municypalnego operetki oraz farsy (względnie przekształcenie jej przybytku na scenę lekkiej komedii).

Operę od 1 IX 1917 powierzy magistrat na mocy jednorocznego kontraktu w tzw. administrację poręczającą Janinie Korolewicz-Waydowej, z subwencją 130 000 rb. Dzierżawa ta okaże się sukcesem artystycznym i finansowym znanej śpiewaczki – a warszawianie cieszyć się będą, że nareszcie mają „operę polską, to jest śpiewaną po polsku przez polskich śpiewaków [...] no i pod dyktando przenajczyściej polską”.³⁴⁹

W tymże miesiącu Magistrat wystąpił do Rady Miejskiej o kredyt na przeprowadzenie niezbędnych ulepszeń w gospodarce teatralnej – w sumie 43 000 marek. Kolejne wnioski będą dotyczyły: utrzymania w najbliższym sezonie szkoły baletowej, wznowienia cofniętego z dniem pierwszym czerwca dodatku drożyznianego dla pracowników Opery oraz częściowego uregulowania należności firmy Lolat-Zelbet za przebudowę Rozmaitości, przy czym ten ostatni komisja finansowa z końcem lutego następnego roku odrzuci – wraz z propozycją dotyczącą dopełnienia innych zobowiązań przejętych przez teatry miejskie w spadku po rządowych.

Wobec nie przestrzegania przez Zrzeszenie Teatru Rozmaitości warunków umowy regulującej stosunki między zrzeszeniami teatrów miejskich a magistratem m. stoł. Warszawy, ten ostatni wypowiedział od 1 III 1918 wszystkie lokale zajmowane przez nie w budynku Rozmaitości, uprzedzając o równoczesnym cofnięciu wszelkiej udzielanej zrzeszeniom pomocy. Ostatecznie z końcem roku dojdzie do podpisania umów między magistratem a zrzeszeniami, zobo-

³⁴⁷ Skrócona o jedną trzecią wersja memoriału, stanowiącego pełny zapis wyników prac komisji, składa się na treść cytowanej tu wielokrotnie książki *Organizacja teatrów m. stoł. Warszawy*, op. cit.

³⁴⁸ *Warszawskie Teatry Miejskie. II*, KW 1917/175.

³⁴⁹ Cz. Jankowski, *Opera i koncerty*, TI 1917/44.

wiązujących je na najbliższy rok do regularnego uiszczania podatku od widowisk oraz opłaty za użytkowanie lokali, dekoracji i rekwizytów (Teatr Rozmaitości – 30 000, Letni – 20 000, Nowości – 60 000 mk.). Kontrakt ten odbierze im 20% dochodów brutto.

Z końcem roku 1917 nastąpiła zmiana zarządu artystów dramatycznych; miejsca Kotarbińskiego, Owerły i Antoniego Bednarczyka (który zastąpił zmarłego przed pół rokiem Palińskiego) zajęli: Śliwicki, Stanisław Knake-Zawadzki i Teodor Roland. Powołanie w środku sezonu nowych władz było tym większą niespodzianką, że Zrzeszenie Rozmaitości zamknęło rok poważnym sukcesem finansowym; dochodem brutto równym 253 785 rb.³⁵⁰

Skutki utrzymującego się wciąż „stanu przejściowego” podsumował Lorentowicz: „Tymczasowość, która w całym naszym życiu społecznym trwa od lat trzech i osłabia energię wszystkich polskich poczyną i usiłowań, wywiera specjalny wpływ na nasze sprawy teatralne (zauważył). Autorom oryginalnym odbiera podjęcie do twórczości albo też popycha ich do zaspokajania dorywczych rachunków politycznych z niedawną przeszłością rosyjską, zrzeszeniom i dyrektorom teatrów, walczącym z nadmierną drożyzną środków technicznych, odbiera możliwość dostatecznej realizacji scenicznej utworów; publiczność zaś, pomimo (a może na skutek) wszelakich niedoli wojennych, gromadzi tłumnie w teatrach i czyni ją ogromnie pobłażliwą w wymaganiach. W takich warunkach nie może być mowy o żądaniu wysokich poziomów, o stosowaniu normalnych kryteriów w ocenach wszelkich objawów sztuki dramatycznej.”³⁵¹ Wkrótce zaobserwuje krytyk dwa równoległe zjawiska w życiu teatrów dramatycznych stolicy: coraz obfitszą frekwencję i coraz większą przypadkowość repertuaru. „Nie ulega – jego zdaniem – wątpliwości, że sprawa teatralna [...] nie da się uregulować ani przez zainteresowane finansowo zrzeszenia, ani przez inicjatywę prywatną.”³⁵²

W lipcu przy wydziale kultury magistratu – poza komisją muzyczną – powstały komisje: dramatyczna i gospodarcza do spraw teatralnych. Pierwsza (z Ignacym Balińskim jako przewodniczącym oraz Lorentowiczem, Czesławem Jankowskim, Zalewskim i Grzymałą-Siedleckim) weźmie pod opiekę repertuar dramatyczny oraz opracowanie sposobu przejścia teatrów od formy zrzeszeń pod bardziej jej zdaniem odpowiadający interesom sztuki protektorat miasta; druga (z burmistrzem Józefem Zawadzkim, Gintowtem i Stanisławem Libickim) będzie zabiegać o zmniejszenie niedoborów w budżecie teatrów i doprowadzenie ich do samodzielnej egzystencji. Na wrześniowym posiedzeniu magistratu za prowadzeniem scen dramatycznych (teatrów: Rozmaitości i Letniego) przez miasto opowiedziało się tylko pięciu z szesnastu uczestników; reszta – za oddaniem ich drogą konkursu w administrację poręczającą, na termin półtoraroczny, za

³⁵⁰ *Teatr Rozmaitości w roku 1917*, KW 1918/48.

³⁵¹ J. Lorentowicz, *Epilogi teatralne*, TI 1917/48.

³⁵² *Ibidem*, 1918/8.

kaucją 100 000 mk. (Ogłoszono go nazajutrz. Zgłoszą się jako kandydaci: Ludwik Heller, Edward Krzemiński, Michał Tarasiewicz, Julian Tułoczko.) Postanowiono zarazem rzec się całkowicie Operetki.

Uchwała magistratu i związane z nią decyzje administracyjne położyły kres trzyletnim z górą rządowi zrzeszeń, wywołując protesty ze strony aktorów oraz autorów – w imię interesów kultury polskiej.

Konkurs anulowano. A oto komentarz świadka: „Wśród kryzysu dojrzało zrozumienie faktu, że teatr jako przedsięwzięcie na wskroś artystyczne nie powinien zależeć od ingerencji tak znacznej ilości osób, jak to się dzieje obecnie. Miejskie sprawy teatralne podlegają w tej chwili hierarchicznej kompetencji aż 125 osób, a mianowicie: 6 członków komisji dramatycznej, 8 członków Wydziału Kultury, 21 członków Magistratu i 90 członków Rady Miejskiej. Zarząd tak tłumny i tak przeważnie oparty na dobrej woli dyletantów, nie jest w stanie regulować spraw, które wymagają decyzji i planu jednej kompetentnej woli.”³⁵³

W październiku losy teatrów warszawskich były znów przedmiotem dwóch posiedzeń Rady Miejskiej. Sformułowano warunki utrzymania dotychczasowego provizorium ze Zrzeszeniem Rozmaitości. W polemice z obiegowymi opiniami na temat dochodowości imprezy teatralnej padły dane na temat dopłat ze strony Miasta w bieżącym roku do teatrów (500 000 rb. do Opery, 150 000 do Dramatu, a około 250 000 – do Farsy i Operetki), wraz z innymi ponoszonymi przez nie kosztami (jak pensje, emerytury, subsydium dla Opery czy amortyzacja długów) zamykających budżet wydatków sumą 1 201 111 mk. – przy dochodach wnoszonych do kasy miejskiej przez zrzeszenia (tenuta dzierżawna, opał, światło) w wysokości 308 331 mk.³⁵⁴

W listopadzie po burzliwych dyskusjach (z udziałem członków obu komisji – starej i nowej, delegatów magistratu oraz rzeczoznawców literacko-artystycznych) przyjęto projekt prowadzenia Teatru Rozmaitości, do czasu upaństwowienia scen polskich, na rachunek kasy miejskiej, pod przewodnictwem kierownika literackiego i dyrektora administracyjnego. (Opracowanie wniosku w tej sprawie powierzono radcy Patkowi wspólnie z byłym prezesem teatrów Gintowtem, Jankowskim, Lorentowiczem oraz Rabskim.)

Z dniem 1 I 1919 teatry Rozmaitości i Letni (wraz z działającym od trzech lat Teatrem Praskim – prototypem zamierzonej na znacznie szerszą skalę sceny popularnej) zostaną umiastowione; ich dyrektorem generalnym, mianowanym przez prezydenta Warszawy, będzie Lorentowicz (równoczesny kierownik Rozmaitości), pod którego zwierzchnictwem każda z pozostałych scen otrzyma własnego dyrektora. Los scen dramatycznych podzieli Operetka (przewiduje się

³⁵³ Ibidem, 1918/42.

³⁵⁴ Zob. np. artykuł J. Kotarbińskiego *Cele i zadania sceny narodowej. II Dzierżawa teatrów?*, KW 1918/248, posługujący się danymi kancelarii teatrów miejskich przejętymi z drugiej ręki – za pośrednictwem pisma „Świat” (art. *Co miasto zarabia na teatrach*, 1918/26).

utrzymanie na tym stanowisku Śliwińskiego); Opera natomiast z nowym rokiem przejdzie na rachunek państwa, bądź też nadal poprowadzi ją miasto, lecz z subwencją rządową. „Cała organizacja ma charakter tymczasowy” – precyzuje Lorentowicz – „Istotę jej stanowi zasada, że bezpośrednia opieka Zarządu Miasta nad teatrami tylko wówczas będzie celowa, gdy Miasto zapewni godny stolicy poziom artystyczny.”³⁵⁵

W ostatnim dniu starego roku odbyły się pożegnalne przedstawienia teatrów Rozmaitości i Letniego na rachunek zrzeszeń. Z zespołu pierwszej niegdyś sceny polskiej przejdzie pod zarząd miasta 36 osób. W ramach najdalej posuniętych oszczędności gaże ich zredukowano o 89 000 mk. rocznie. Czy przy takim systemie gospodarki możliwy jest rozwój Rozmaitości? „Dopiero Państwo polskie będzie mogło sprawie teatralnej nadać formę stałą i właściwą.”³⁵⁶

„Ta wiara w rychłą opiekę państwową przedłuży miejskie prowizorium teatralne o parę lat i budzić się będzie w okresie kolejnych kryzysów”³⁵⁷, które należą już wszakże do oddzielnej książki.

³⁵⁵ J. Lorentowicz, *Epilogi teatralne*, TI 1918/48.

³⁵⁶ Ibidem, 1918/52.

³⁵⁷ E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918-1939*, W. 1976, s.20.

CZĘŚĆ II

„DRAMAT I KOMEDIA” ZAGADNIENIA ARTYSTYCZNE

ROZDZIAŁ I

REŻYSERZY. SZTUKA MISE EN SCÈNE

Warto przyjrzeć się bliżej, jak ewoluował na przełomie XIX i XX wieku utrwalony na kartach *Ustaw Teatru Narodowego* zakres obowiązków reżysera Dramatu i z jakim skutkiem mierzyli się z nimi kolejni ludzie obsadzeni na tym stanowisku. Ciekawe byłoby uchwycić dokonujący się wraz z Wielką Reformą Teatru w Europie¹ proces przechodzenia reżysera z pozycji organizatora przedstawienia² – w rodzaju dzisiejszego inspicjenta, zapewniającego sprawny jego przebieg (koordynację ruchu scenicznego z funkcjonowaniem maszynierii teatralnej, niezbędnych rekwizytów itp.) – na pozycję „kapelmistrza dramatu”³ – artyście, narzucającego widzom własną interpretację tekstu poprzez odpowiedni wybór oraz próbę zestrojenia wszystkich jej instrumentów: dekoracji i kostiumów, światła, muzyki oraz gry aktorskiej.

Proces ten zainicjowała walka z modelem organizacyjnym „teatru gwiazd” i jego pseudoklasycznego rodowodu konwencjami, służącymi nade wszystko popisowi kunsztu aktorskiego (przy pomocniczej roli tekstu dramatycznego, dekoracji malowanych oraz reżysera).⁴ Zagadnienia nowoczesnej reżyserii oraz *mise en scène* – rozumianej jako harmonijne współdziałanie wszystkich środków interpretacji scenicznej dramatu, ściśle podporządkowanych woli reżysera, dla stworzenia wiernego historycznie i zgodnego z atmosferą dzieła tła plastycznego – dyskutowano w Warszawie w związku z wizytą meiningeńczyków w 1885 roku.⁵ Heroldem

¹ Proces wielofazowy, rozciągający się na przestrzeni półwiecza: 1890-1940. Zob. K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984.

² Zob. hasło: *régisseur de théâtre*, w: *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1991, s. 1644.

³ Sformułowanie W. Grubińskiego użyte w eseju *Reżyser*, „Literatura i Sztuka” 1908/8. Temu nowemu typowi reżysera w terminologii francuskiej odpowiada określenie „metteur en scène”.

⁴ J. Kulczyński, *Wzlot i upadek profesji reżysera*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II: *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 125-140.

⁵ Zob. J. Lipiński, *Gościnne występy meiningeńczyków w świetle warszawskiej krytyki teatralnej*, PTeat. 1956/2-3.

nowej estetyki był czołowy krytyk i niefortunny reżyser „teatru gwiazd”, Władysław Bogusławski, od dawna upominający się o stosowną do godności warszawskiej sceny „całość” widowiska.⁶ Przełomową rolę odegrały w tej kampanii ogłoszone przezeń w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” przed przyjazdem gości studium *Teatr meiningeński i reforma sceny*⁷ oraz wieloodcinkowa relacja z wydanego właśnie (1884) w Paryżu eseju Louis Becq’a de Fouquières *L’Art de la mise en scène*⁸.

Znajdując z nieklamana satysfakcją w (oglądanych wcześniej w Pradze) przedstawieniach zespołu z Meiningen jednolitą artystyczną całość, dającą poszukiwane przez ówczesny teatr maximum scenicznego złudzenia⁹, Bogusławski dopatrywał się jej źródła w szczęśliwym połączeniu inicjatywy twórczej kierownictwa z autorytetem władzy. Kombinacja taka, możliwa w teatrze dworskim, była jego zdaniem w owej chwili na rządowej scenie nierealna; tym żarliwiej więc apelował do Dyrekcji WTR o utworzenie obok stanowiska reżysera kompetentnego kierownictwa artystycznego. Potrzebę tę demonstrował na przykładzie spójnego i efektywnego systemu dyrektyw estetycznych meiningeńczyków, wśród których pierwsze miejsce zajęła troska o całość dzieła i jego styl. Naturalną konsekwencją tego założenia stała się zasada przyjmowania przez wszystkich członków zespołu wyznaczonych im ról, niezależnie od ich ważności (w przeciwieństwie do respektowania wciąż w Warszawie praw hierarchii artystów, *emploi* czy monopolu ról) i sumiennej pracy nad nimi pod kierunkiem trójki wyspecjalizowanych reżyserów, decydujących o harmonii zastosowanych środków. Szczególną uwagę krytyka zwrócił nowatorski sposób organizacji scen zbiorowych – dostosowanie statystów do wymogów całości obrazu, który książkę Jerzy II komponował na oddzielnych próbach wśród pełnego aparatu scenicznego, z uwzględnieniem funkcji najmniejszego detalu dekoracji czy kostiumu. To wobec niego użył Bogusławski z pełną świadomością określenia *kapelmajster*, jako zasadniczą przyczynę słabości warszawskiej *mise en scène* wskazując nie tyle nawet zarzucaną wcześniej wadliwość organizacji pracy¹⁰ czy niedostatek środków materialnych, co brak wśród członków zespołu właściwej meiningeńczykom wiary w wielkość

⁶ W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, op. cit., s. 96. Autorka Wstępu, Henryka Se-comska, widzi tu wpływ Richarda Wagnera. Sam B. był natomiast reżyserem niefortunnym, gdyż powołany na to stanowisko w 1876, nie potrafił znaleźć wspólnego języka z aktorami, co zmusiło go do rychłej rezygnacji.

⁷ EMTA 1883/84, nr 4-8, 10, 12-13, 17-20, 27 (przedruk w: „Dialog” 1961/1).

⁸ Tenże, *Estetyka sceniczna*, EMTA 1885, nr 83, 84, 86, 92, 94, 97, 101, 103, 108, 112, 114.

⁹ Zob. cytat z *Étude sur la mise en scène* pióra administratora Comédie-Française, Émile’a Perrin (1883): „Złudzenie sceniczne możliwie doskonałe jest prawem dzisiejszego teatru i słusznym wymaganiem widza.” (w: W. Bogusławski, *Teatr meiningeński*, EMTA 1883/4, nr 5.)

¹⁰ Chodzi o nieznaną w innych teatrach, a nawet w innych działach WTR, przymusową wszechstronność reżysera Dramatu i Komedii, który „musi pamiętać jednocześnie o komentarzach do Szekspira i o sprzączkach do trzewików statysty, o tragicznej grozie wybuchającej burzy namiętności i o grzmotach wydobywanych z arkusza zawieszzonej w kulisie blachy.” (*Siły i środki...*, op. cit., s. 271.)

sztuki, której służą, niesubordynację talentów aktorskich, brak ducha, który by pojedyncze usiłowania stopił w całość.

Dodatkowych argumentów w batalii o reformę ustroju Rozmaitości i ich atmosfery dostarczył Bogusławskiemu autor relacjonowanego równolegle z występami Niemców w Warszawie pierwszego studium teoretycznego na temat nowoczesnej *Sztuki inscenizacji*, Becq de Fouquières. Wieloletni ów obserwator Comédie-Française od strony kulis za niezbędne kompetencje kierownika sceny uznaje bowiem kwalifikacje literackie – zdolność osądu wewnętrznej, poetyckiej wartości dzieła i uwydatnienia jej poprzez odpowiednio z nią zharmonizowane (także pod względem nakładu kosztów) elementy zewnętrznej *mise en scène*; grę aktorską, dekoracje i kostiumy. Wszelkie starania o przesadne wzmocnienie efektów (czy to aktorskich, czy inscenizacyjnych, np. nadmiar malowniczości) naruszają jego zdaniem równowagę wrażeń wizualnych, słuchowych i odbioru intelektualnego, niezbędną dla osiągnięcia przez widza wyższej duchowej przyjemności obcowania z integralnym dziełem sztuki teatru. „Inscenizacja nie jest celem samym w sobie – przypomina Becq – cel jej jest tożsamy z finalnym celem dramatu.”¹¹ Wyzwolenie nieodłącznych od istoty utworu dramatycznego patosu i piękna zależy jego zdaniem głównie od właściwej obsady ról; w braku aktorów o najwyższym kunszcie artystycznym może je zapewnić harmonijna gra zespołowa.

Zachwycającą u meiningeńczyków umiejętność funkcjonalnego spożytkowania „żywiołów piękna plastycznego” – kompozycję obrazu scenicznego, z udziałem czarodziejskich efektów oświetlającego po raz pierwszy scenę światła elektrycznego ze specjalnie przywiezionych maszyn, w zależności od wymogów akcji, jego migotliwą zmienność; stylowe wnętrza o solidnych drzwiach i oknach, „autentyczne” kostiumy o niezwyklej harmonii kolorów oraz rekwizyty o łudzącej prawdzie wyrazu – potraktowano w Warszawie jako wyzwanie do unowocześnienia techniki scenicznej¹²; mniejsze może wrażenie robiła rezygnacja z aktorskiej wirtuozerii na rzecz efektu ogólnego przedstawienia, prowokująca do zmiany stylu gry. Atoli „rzeczą naprawdę nową w zespole meiningeńskim było – znamienne dopiero dla wieku następnego – podporządkowanie całej sceny i całego spektaklu przede wszystkim woli *r e ż y s e r a*”¹³; idea, którą w teatrze polskim realizował wówczas jedynie Stanisław Koźmian.

¹¹ L. Becq de Fouquières, *L' Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris 1884, s. 84 (przekł. M. O. Bieńka).

¹² Bogusławski np. zwrócił uwagę na zanik sztywnych ram sceny pudełkowej — równoległoboków, w których między poziomymi sufity a pionowymi kulisami zamykały się wszystkie style architektoniczne; na system przecięć, czyli częściowych dekoracji, zastępujących z boku kulisy, u góry sufity, mnożących wejścia i wyjścia; na przystawki, okrywające nagość podłogi malowane płótna; na nowoczesną maszynierię i elektryczne oświetlenie. (Niektóre z tych zmian — jak zniesienie zwykłych kulis, dekoracje składane i przystawkowe — zastosowano od niedawna w Rozmaitościach.) Zob. także: J. Śliwicki, *Wspomnienia o Modrzejewskiej i meiningeńczykach w Warszawie* (spisał S. Essmanowski), SP 1937/14, s. 214.

¹³ J. Lipiński, loc. cit., s. 32.



Pierwsza próba czytana w garderobie – *Młodość* M. Halbego, 1906; od lewej: Irena Trapszo, Antoni Siemaszko, Ludwik Wostrowski, Seweryn Jasielski, Władysław Wojdałowicz, Tekla Trapszo, Seweryn Nowicki, Antoni Bednarczyk

Na warszawskiej scenie – wobec wszechwładnego panowania protekcjonizmu, respektowania gwiazdorskich przywilejów – „wola reżysera jest igraszką”, co wedle wiarygodnych świadectw przejawia się w nagminnym niepodporządkowywaniu się artystów obowiązującym zarządzeniom, lekceważeniu regulaminu odbywania prób. „Na próbę czytana (wedle relacji popularnego komediopisarza Edwarda Lubowskiego) przychodzi zaledwie kilku, których role, przepisane z błędami nieprawdopodobnymi, muszą być odsylabizowane. Na pierwszych próbach rzadko jeszcze bywają w komplecie, role recytują z kajetów często jeszcze do siódmej próby – i jakże tu mówić o c a ł o ś c i, o tym, iżby części łączyły się harmonijnie ze sobą.”¹⁴ Jedyne pozory nowoczesności na scenach WTR to wprowadzona tu przez Tatarkiewicza wraz z objęciem urzędu, na wzór większości krajów europejskich, praktyka odbywania prób generalnych w kostiumach (w obecności prasy¹⁵).

Do plastycznej strony przedstawień dramatycznych, tzw. wystawy, nie przywiązywano wówczas zbyt wielkiej wagi. Do końca XIX wieku była ona dziełem

¹⁴ E. Lubowski, *Okolo sceny*, TI 1884/94.

¹⁵ Udział prasy w próbach generalnych zniesiono rozporządzeniem dyrekcji z października 1896.

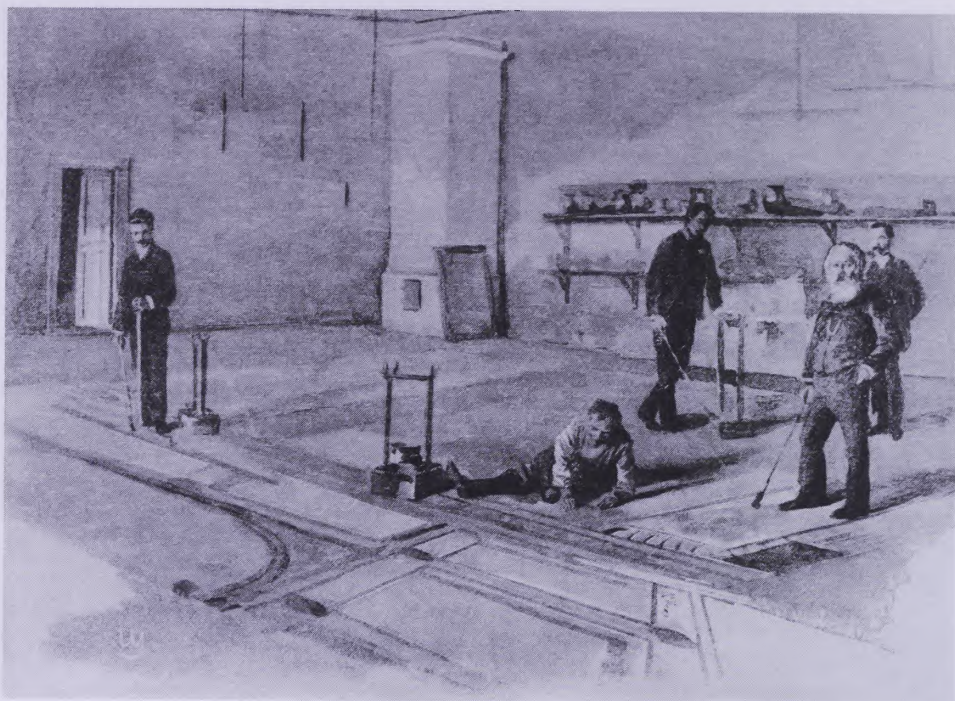


Próba czytana na scenie; od lewej: Władysław Wojdałowicz, Irena Trapszo, Michał Szobert, Władysław Szymanowski (reżyser), sufler, inspicjent

malarzy sztalugowych; w 1901 roku zastąpiono ich etaty systemem akordowym.¹⁶ Głównym dekoratorem WTR w latach 1872-1889 był Adam Malinowski, po nim Karol Klopfer (1890-1905); adepci świetnej niegdyś szkoły, wywodzącej się od Antoniego Sacchetti, który wprowadził tu inscenizację romanetyczną. Pod kierunkiem Klopfera – a wkrótce również pod okiem wykształconego w tej pracowni Józefa Guranowskiego (1891-1908) i Aleksandra Kozłowskiego (1895-1927) – uczniowie i czeladnicy z pomocą kobiet-szwaczek przygotowywali tysiące metrów płótna paludamentów, kulis i perspektyw; wypożyczano również gotowe elementy bądź komplety dekoracji, kostiumów i rekwizytów z renomowanych magazynów europejskich (np. „Bühnenbildergemeinschaft” Hermanna Burghardta w Wiedniu). Pierwszy zakład dekoracyjny prowadzony przez siły krajowe otwarto w Warszawie w roku 1884 pod szyldem Jana Konopackiego i Józefa Ryszkiewicza¹⁷. Głównym mechanikiem scen rządowych był dwukrotnie (1883-1897 oraz 1907-1922) Stanisław Jasieński, wspominany w części pierwszej w związku z modernizacją wielkiej sceny.

¹⁶ B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski*, op. cit., s. 164-169; M. Nowak, *Warszawska malarzownia teatralna (1735-1901)*, w: *Warszawa teatralna*, op.cit. s. 52-65.

¹⁷ Sęp [W. Maleszewski], *Warszawska pracownia dekoracji*, BL 1885/20.



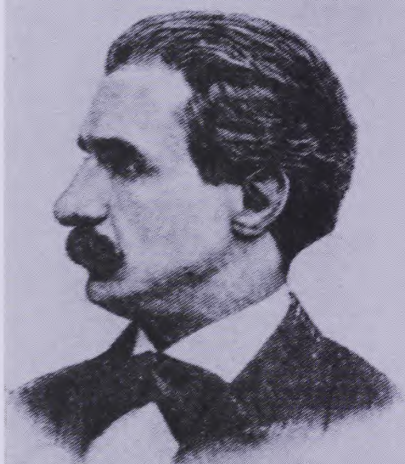
Dekoratornia Teatru Wielkiego, 1890, rys. W. Podkowiński

Uderzającym zjawiskiem jest duża częstotliwość zmian personalnych na stanowisku reżysera Dramatu: w ciągu dwóch i pół dziesiątka lat piastowało je dwanaście osób (bez dorywczych pomocników), w tym niektóre po kilkakroć. Byli to: Jan Tatarkiewicz, Bolesław Ładnowski, Władysław Szymanowski, Bolesław Leszczyński, Roman Żelazowski, Ludwik Śliwiński, Józef Śliwicki, Ludwik Wostrowski, Kazimierz Zalewski, Kazimierz Kamiński, Ludwik Solski i Marian Tatarkiewicz. – Z jednym czy dwoma wyjątkami pierwszorzędni aktorzy, wyszkoleni w Warszawie, we Lwowie bądź Krakowie, z kilku- lub kilkunastoletnim stażem. Praca każdego z nich uzależniona była od urzędującego prezesa WTR, jego polityki kulturalnej, przydzielanych przezeń środków; niejednokrotnie zmuszeni byli ustąpić ze stanowiska razem z nim.

Jednym z reżyserów najzręczniejszych lawirujących „wśród raf i przeszkód zakulisowej polityki”, za kadencji czterech kolejnych chlebodawców scen rządowych: od Muchanowa do Palicyna, był wielostronnie uzdolniony i pełen różnorakich inicjatyw **Jan Tatarkiewicz** (1878-1891). W roku 1890 kariera tego doświadczonego kierownika Dramatu i wytrawnego dyplomaty zbliża się ku niespodziewanemu końcowi. Przez następne półtora roku pełni, jak poprzednio, funkcję reżysera odpowiedzialnego, łącząc wielość scenicznych specjalności. Autor przekładów i adaptacji (głównie z francuskiego), reżyser stu dwudziestu pięciu sztuk polskich –



JAN TATARKIEWICZ, polski aktor i reżyser

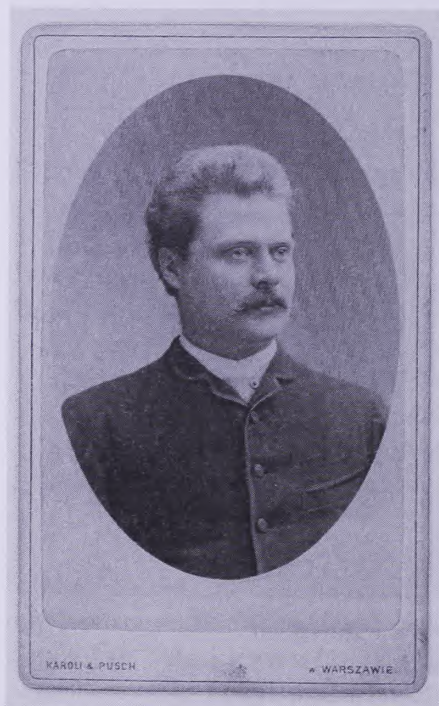


BOLESŁAW ŁADNOWSKI, polski aktor i reżyser

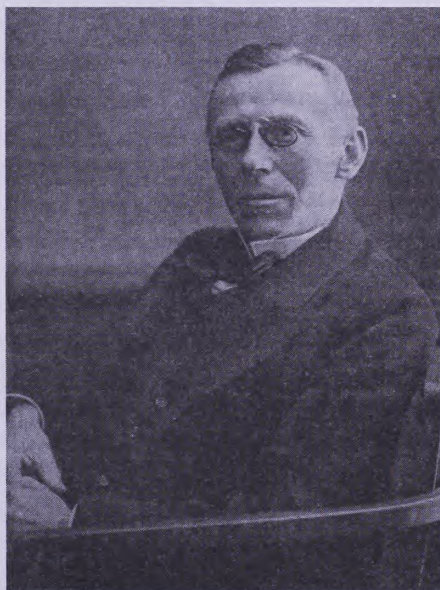


JÓZEF KOTARBIŃSKI, polski aktor i reżyser

Reżyseria dramatu teatrów warszawskich:
Jan Tatarkiewicz,
Bolesław Ładnowski, Józef Kotarbiński, 1891



Władysław Szymanowski (fot. Makart w Warszawie, ok. 1880)
Ludwik Śliwiński (fot. A. Karoli i M. Pusch), Roman Żelazowski



Józef Śliwicki, (Zakład fot. J. Mieczkowski w Warszawie, 1888)
Kazimierz Kamiński, Ludwik Solski

dawnych i współczesnych – od spuścizny pośmiertnej Aleksandra Fredry do komedii Józefa Blizińskiego, Michała Bałuckiego, Kazimierza Zalewskiego (najliczniejszych) oraz wielu obcych – w większości salonowych, ale również arcydzieł klasyki i nie znanych jeszcze Warszawie dramatów Henrika Ibsena czy Hermanna Sudermanna – sam zajmuje się doбором repertuaru i obsadą.

Wprowadził w tym sezonie (jesienią 1889) w Rozmaitościach tzw. abonamenty piątkowe, poświęcone polskiej klasycie i komedii współczesnej; w następnym zmieniają się one w zainaugurowane w październiku czterema aż wieczorami fredrowskimi „poniedziałki klasyczne”. Jako aktor reprezentuje dawną, zanikającą już szkołę romantyczną, polegającą na sztuce pięknej (poprawnej i naturalnej) deklamacji wiersza, skrywającej duży ładunek uczucia. Sztuka ta była niegdyś najmocniejszą stroną teatru warszawskiego. Zaslugą Tatarkiewicza jako reżysera jest próba podtrzymania w nim tradycji gry stylowej – czuwanie nad czystością ogólnego tonu – w czym wielokrotnie dzierży także jako aktor „berło humoru”.

Chwalony bywa za staranną obsadę nawet najmniejszych ról, choć praktyka „wypożyczania” aktorów z Farsy, a także coraz częstsza obecność tego gatunku w Teatrze Rozmaitości, wpływa czasem na obniżenie tonu komediowego. Ma zdolność aranżowania sytuacji scenicznych i gry w „ansamblach” (np. w premierowej inscenizacji *Szacha i mata* Blizińskiego, „niezmiernie trudna pod względem sytuacji całość szła równo i gładko”¹⁸); w ogóle upamiętnił się znakomitymi scenariuszami i pomysłowością w komponowaniu scen zbiorowych.¹⁹ Skompletowanie odpowiednich wykonawców polskiego repertuaru komediowego utrudniając poważnie Tatarkiewiczowi straty losowe w zespole, które wyrównuje angażując znanych aktorów galicyjskich.

Józef Kenig zauważa jednak wówczas, że „na wszystkich prawie większego rozmiaru sztukach od dziesięciu miesięcy (czyli od początku roku 1890) ciąży jakaś klątwa, zabijająca je w ciągu czterech-pięciu wieczorów”. Polega ona na niemożności zachowania ładu na scenie, ilekroć wchodzi w grę dłuższe role i liczniejsza obsada. Krytyk wiąże po części tę sytuację z nadmiarem aktywności aktorskiej reżysera, grającego po kilka razy w tygodniu, co tydzień prawie nową rolę, przy czym nie wszystkie dla siebie odpowiednie. Dwukrotne znalezienie się repertuaru w ciągu ostatniego roku w „nadzwyczajnych kłopotach”: konieczność zamiany *Męża i żony* oraz *Dożywocia* na *List* oraz *Damy i huzary*, a później – krotchwili Zalewskiego *Oj, mężczyźni, mężczyźni* na cztery sztuki w jednym akcie, to rezultat braku czasu ze strony Tatarkiewicza na właściwe przygotowanie sztuk większego formatu. „Ostrożnie z jednoaktówkami – przestrzega krytyk – mogą uzupełniać widowisko, muszą jednak być dobrze wybrane i dobrze grane” (czego nie można powiedzieć jego zdaniem o premierowym *Liście*).²⁰

¹⁸ K. Zalewski, „*Szach i mat*” J. Blizińskiego, KW 1890/13.

¹⁹ Tenże, *Jan Tatarkiewicz*, KW 1891/333.

²⁰ J. Kenig, „*List*” A. Fredry, „*Grajek*” Z. Przybylskiego, „*Manewry*” Ph. de Massé, „*Słowo*” 1890/251.

Pochwały za trafność obsady i doskonałą harmonię gry przynoszą artyście z nowym rokiem 1891 recenzje *Klubu kawalerów* Bałuckiego; Lubowski przyznaje z tej okazji, że „w teatrze warszawskim jeszcze i najlepszych aktorów, i najlepszy *ensemble* znaleźć można”.²¹ Nieco bardziej wyważone, choć w podobnym tonie określenia zyskują mu przedstawienia najnowszej dramaturgii obcej kierunku naturalistyczno-werstystycznego; zaczyna już jednak wówczas być krytykowany za sam dobór tego repertuaru (a konkretnie – brak kierunku).

W sezonach 1889/90 i 1890/91 obok Tatarkiewicza – oficjalnego „reżysera Dramatu i Komedii” – przygotowywali inscenizacje Bolesław Ładnowski i Władysław Szymanowski. Latem 1891 roku związane z tym stanowiskiem funkcje rozdzielono w taki sposób, że wybór i obsada repertuaru (oraz odpowiedzialność za brzmienie tekstu w sztukach tłumaczonych) przypadły „reżyserowi dramatu” – Józefowi Kotarbińskiemu, do Tatarkiewicza – jako obecnie „reżysera sceny” – poza kwestiami dotyczącymi stricte reżyserii należało nadal obmyślanie dekoracji i kostiumów, podczas gdy Ładnowski – „reżyser techniczny” – został jego formalnym pomocnikiem i zastępcą. Każdy z nich odpowiedzialny był wyłącznie przed Dyрекcją Teatrów.²²

Tatarkiewicz zdążył już wcześniej odznaczyć się jako reżyser znajomością efektów wizualnych i wykwinną, zgrabną kompozycją obrazu scenicznego. Nie poszła widać w las lekcja udzielona przez meiningeńczyków – choć w istniejących warunkach nie mogła przecież spowodować rewolucji. Recenzje odnotowują stosowanie nadal przez Dyрекcję „jednych i tych samych” kulis do przedstawienia rozmaitych miejsc²³; nagminne łączenie w ramach jednej inscenizacji elementów dekoracji starych z nowymi, rażące czasem ubóstwo dekoracji i kostiumów (zwłaszcza w sztukach repertuaru rodzimego) ze względów oszczędnościowych.²⁴ Równocześnie poczynając od połowy lat osiemdziesiątych widoczny jest wszak stały postęp w zakresie sztuki harmonizacji scenografii, maszynierii, światła, kostiumów i rekwizytów. Do historii przeszła wzorowa wystawa *Chaty za wsią* Jana Kantego Galasiewicza i Zofii Mellerowej (według Józefa Ignacego Kraszewskiego)²⁵, czy

²¹ E. Lubowski, „*Klub kawalerów*” M. Bałuckiego, TI 1890/54.

²² Zakres czynności reżysera, „reżysera sceny”, „reżysera dramatu” – względnie „dramaturga” – zob. Część I, s. 153-157. [Funkcję dyrektora orkiestry pełnił tu Michał Hertz (1890-1901); muzyką w antraktach dyrygował Leopold Lewandowski (1857-1896) – zob. SBTP I, s. 228, 380.]

²³ Np. widoki Krynicy w *Klubie kawalerów* uderzająco przypominały... krajobrazy *Pana Damazego* – zob. J., „*Klub kawalerów*” M. Bałuckiego, KW 1891/2.

²⁴ Efekty tych oszczędności ujawniły się np. z okazji wizyty Modrzejewskiej (1891) w inscenizacji sztuk wielkiego repertuaru – Słowackiego, Shakespeare’a i Schillera – w postaci „bardziej niż banalnych” kostiumów otoczenia gwiazdy, wejścia ducha Duncana przez ścianę, wędrującego na skrzypiącej maszynierii w dół i w górę ducha Banca czy „tchnących jarmarczną budą” akcesoriów.

²⁵ „Taka dekoracja aktu I ze zbożem w głębi, a stojącym u wózka koniem, wśród łopianów, to skończone, gotowe tło pięknego obrazka – opisuje Wojciech Gerson (*Wystawianie dzieł scenicznych*, EMTA 1888/241) – taki efekt słońca zachodzącego, ściemniania się



Dekoracja do *Wilhelma Tella* F. Schillera w inscenizacji meiningeńskiej: efekty świetlne burzy nad jeziorem w Alpach, fot. W.Hinghaus



Dekoracja do *Wilhelma Tella* F. Schillera w inscenizacji meiningeńskiej: efekty świetlne słońca po burzy, fot. W. Hinghaus



Kostium do *Wallensteina* F. Schillera w inscenizacji meiningeńskiej,
fot. W. Hinghaus

Arrii i Messaliny Adolfa Wilbrandta²⁶ ze stylową, architektoniczną dekoracją Gu-ranowskiego i Malinowskiego. „Udekorowanie sceny właściwe treści sztuki od nie-go się datuje” – przyznał reżyserowi Lubowski w przededniu srebrnego jubileuszu jego aktorstwa w *Rozmaitościach*²⁷, wspominając wytarte dekoracje, brudną podłogę i wciąż te same koślawe meble, pokutujące tu za czasów Chęcińskiego.

Reżyser celował zwłaszcza w urządzaniu mieszczańskiego salonu. (Z oka-
zji wystawienia komedii Edmonda Gondinet *Paryżanin* czy *Walki o byt* Alphon-
se’a Daudet tenże recenzent wytknął mu nawet zbyt ni przepych – bez preceden-
su w sztukach oryginalnych.) W trosce o harmonijny układ sceniczny Tatarkie-

powolnego, a następnie wyblasku gwiazd, przy czym umiejętnie użytym światłem całe zabarwienie dekoracji i sceny otrzymuje odpowiedni tej chwili w naturze ton: to efekt malowniczy, czyniący wrażenie prawdy, nastrajający uczucie widza do otrzymania należytego wrażenia z odgrywanej sceny – to zatem dojrzała i artystycznie wyborna wystawa dzieła dramatycznego. „Efekty świetlne, dzieło Jasieńskiego, umożliwił doko-nany przezeń zakup przyrządów optycznych z inwentarza meiningeńskiego. Do har-monii całości przyczynił się mistrzowsko opracowany przez Tatarkiewicza układ scen zbiorowych (śpiewy i tańce skomponował Zygmunt Nosiński).

²⁶ Zob. np. M. G. [awalewicz], „*Arria i Messalina*” A. Wilbrandta, KP 1886/344; „Wiek” 1886/238.

²⁷ E. Lubowski, *W służbie Melpomeny*. Jan Tatarkiewicz, EMTA 1891/57.



Seria zdjęć do *Jak wam się podoba* W. Shakespeare'a w reż. B. Ładnowskiego,
Teatr Wielki 1891

wicz komponował także nieraz (np. w *Żywym posągu* Teobaldo Cicogniego) odpowiednio do tych wnętrz śpiewy, muzykę i tańce; specjalnością jego była umiejętność wyreżyserowania balu, ustawienia malowniczych grup. (W życiu prywatnym grał na paru instrumentach.) Do inscenizacji komedii Williama Shakespeare'a *Jak wam się podoba* (1891) kostiumy projektował Gerson. Sztuka ta, przygotowana pod kierunkiem Ładnowskiego w układzie scenicznym Heleny Modrzejewskiej²⁸, otwiera nowy rozdział w dziejach inscenizacji autora elżbietańskiego w WTR, w czym miało też swój udział niezwykle operowanie światłem na zaopatrzonej właśnie w elektryczność wielkiej scenie (np. cztery rodzaje oświetlenia Lasu Ardeńskiego, w zależności od pory dnia). Zauważono to natychmiast, pisząc nie bez złośliwości: „Dekoratorzy stanowią jedną z głównych sił odnowionej sceny. Te gaje, jeziora, niby strumienie i kaskady [...] bywają niejednokrotnie prawdziwymi dziełami sztuki.”²⁹ Zmysł malarski Tatarkiewicza jako reżysera podkreślono później w nekrologu.³⁰ Zmarły znał się także na aktorstwie, choć – wedle relacji dziennikarza i kasjera teatrów warszawskich Antoniego Zaleskiego – „informatorem nie był nigdy, a na kierownika repertuaru brakowało mu czasem wykształcenia literackiego i artystycznego”.³¹

Ostatecznie skalę jego fachowych możliwości oceniono wysoko; przez dziesięć lat z okładem robił bowiem w pojedynkę na warszawskiej scenie to, czym w innych teatrach zajmowali się dyrektorzy, autorzy, dekoratorzy, a niejednokrotnie nawet etatowi krawcy i szewcy – nie rezygnując z przysługującego mu *emploi* „pierwszego kochanka”. Grał wiele głównych ról. Nie ulega wprawdzie wątpliwości, że gdyby nie absorbowiała go w tak dużym stopniu własna gra, poziom zespołu przedstawiałby się lepiej.

W związku z przedwczesną śmiercią Tatarkiewicza (w grudniu 1891) zastosowany przed paroma miesiącami eksperyment rozłożenia obowiązków reżysera Dramatu na trzy osoby nie powiódł się. Wraz z odejściem artysty fotel jego zajął na pół roku dotychczasowy zastępca Bolesław Ładnowski (styczeń-czerwiec 1892), nadal wspomagany przez Kotarbińskiego. Wprowadzoną przez nich nowością jest zwyczaj czytania sztuki podczas pierwszej próby przez autora lub tłumacza, w obecności całego zespołu; największym wspólnym osiągnięciem – pierwsza poza obszarem języka niemieckiego – inscenizacja poematu dramatycznego George’a Byrona *Manfred*. Z wielką troską o oddanie ducha romantyzmu poprzez zestroj efektów słownych, muzycznych i plastycznych (nowy przekład Gabriela Kempnera, jasna i dobitna deklamacja Kotarbińskiego, korespon-

²⁸ Ilustracja muzyczna – Joseph Haydn, Karl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven, w układzie Hertza.

²⁹ Urbanus, „*Jak wam się podoba*” W. Szekspira, „Kraj” 1891/41.

³⁰ W. B. [ogusławski], *Śp. Jan Tatarkiewicz*, GP 1891/296.

³¹ A. Zaleski, *Towarzystwo warszawskie*. op. cit., s. 428 (przypomnijmy: informator znaczyło wówczas instruktor aktorów w trakcie pracy nad sztuką).



Astarte wywołana przez duchy, zjawia się Manfredowi.

Manfred G. Byrona, reż. B. Ładnowski, Teatr Wielki 1892,
rys. OR: pojawienie się Astarte



Manfred G. Byrona, reż. B. Ładnowski, Teatr Wielki 1892,
rys. OR: duch pod sceną

dujące z nastrojem tekstu muzyka Roberta Schumanna, w pierwszorzędnym wykonaniu orkiestry operowej pod dyрекcją Adama Münchheimera, i śpiewy, dwie nowe dekoracje pędzla Guranowskiego – z nie widzianymi dotąd na stołecznej scenie efektami świetlnymi, jak wschód słońca w Alpach).³²

Od czerwca 1892 do lipca 1896 (przez cały okres rządów Karandiejewa i pierwszy rok kadencji Iwanowa) jedynym znów reżyserem Dramatu i Komedii był aktor komiczno-charakterystyczny Władysław Szymanowski. Przez następne pięć sezonów – aż do końca roku 1901 – sprawował powtórnie ten urząd Ładnowski, by po raz ostatni objąć go na krótko w 1905. Od sezonu 1898/99 (w którym, jak wspomniano w części I, funkcję „dyrektora repertuaru” pełnił Rapacki) pomagał Ładnowskiemu w reżyserii jego rywal w repertuarze tragicznym, Bolesław Leszczyński, a ponadto przez cały sezon następny – w dziale Komedii – Szymanowski.

Obaj reżyserzy decydujący o obliczu warszawskiej sceny dramatycznej ostatniego dziesięciolecia XIX wieku – Szymanowski i Ładnowski – to doświadczeni praktycy, uzupełniający wzajem swe talenty, w porównaniu jednak z byłym ich zwierzchnikiem (Tatarkiewiczem) chyba mniej wszechstronni. Również ten, Szymanowski, jako jego pomocnik w latach 1880-1882, zajmował się układaniem scenariuszy i obmyślaniem oprawy plastycznej widowiska; obejmując etat „reżysera Dramatu i Komedii”, przejął ponadto funkcje „dramaturga” (czyli kierownika repertuaru) i „informatora”.³³ „Dla lepszego nad całością oka” rzadko kiedy obejmował ważniejsze role będąc reżyserem.

Tyleż z niego artysta, co urzędnik (wedle obserwacji Władysława Krogulskiego); za równy obowiązek poczytuje sobie kwalifikowanie sztuk, opracowywanie scenariuszy, jak sporządzanie raportów czy statystyk rentowności repertuaru. Dobór utworów ułatwiały mu konkursy „Kuriera Warszawskiego” (z lat 1886, 1891), przynosząc szereg zaleconych do grania sztuk oryginalnych, którym zapewniał możliwie najlepsze wykonanie; wyłoniony w ten sposób *Flirt* Bałuckiego zyskał mu największy sukces frekwencyjny pierwszego dwunastolecia. Preferował autorów starszej generacji, ulegając przy tym swej naturalnej aktorskiej skłonności ku komedii i farsie.³⁴ Zarzucano mu nieobecność na afiszu wielkiego dramatu i tragedii, całkowity zanik arcydzieł³⁵, czemu jednak w części winien był prezes Karandiejew – nieprzejednany wróg *pjes bez sztanow*.³⁶

³² Zob. np. A. Br., „*Manfred*” G. Byrona w *Teatrze Wielkim*, KC 1892/73; P., GW 1892/69; KP 1892/73.

³³ *Zmiana reżyserii*, EMTA 1896/29.

³⁴ Niektórzy, np. Przybylski czy Jordan, pisząc z myślą o konkretnych artystach (jak Czaki, Frenkiel, Rapacki, Ostrowski, Wolski czy Prażmowski), ułatwiali mu obsadę ról.

³⁵ Zob. np. E. Lubowski, *Z dziejów reżyserii ostatnich czasów*, TI 1896/28.

³⁶ („sztuk bez spodni” – dotyczących rzeczywistości spoza świata współczesnego); zob. J. Kotarbiński, *Kierownictwo literackie w teatrach warszawskich*, w: *Ze świata uludy*, Warszawa-Kraków-Lublin 1926, s. 168.



Bolesław Leszczyński w roli tytułowej *Króla Leara* W. Shakespeare'a



Bolesław Ładnowski w roli tytułowej *Króla Leara* W. Shakespeare'a,
fot. A. Karoli i M. Pusch

Ogółem ilość utworów polskich za kadencji Szymanowskiego, w porównaniu z rządami poprzednika, obniżyła się. Kwalifikacja literatury obcej nie przyniosła mu opinii konesera; jej przekłady (czasem nawet z drugiej ręki; w większości anonimowe) uznawano zwykle za niedbałe lub wręcz złe. W przeciwieństwie do Tatarkiewicza, od pierwszego sezonu aż do ostatniego krytykowano go za „brak żywej, świadomej celów inicjatywy” – nieobecność w układzie repertuaru planu, który obrazowałby dawne i bieżące prądy dramatyczne; nadmiar utworów, a w dodatku miernych.³⁷ Brak głębszej orientacji we współczesnych kierunkach europejskiej sztuki dramatycznej próbował reżyser wynagradzać podtrzymywaniem warszawskiej tradycji, organizując w ostatnim sezonie (1896) cykl dwunastu przedstawień abonamentowych Fredry i innych autorów – polskich i obcych – upamiętnionych szczególnie dobrą grą.

Harmonijną grę zespołową łatwiej jednak było mu uzyskać we współczesnych polskich sztukach rodzajowych, w dawnych bowiem (zwanych repertuarowymi), a zwłaszcza komediach Fredry, zacierała się już tradycja odtwarzania typowych postaci³⁸ i zaledwie kilkoro artystów potrafiło zdaniem recenzentów utrzymać odpowiedni styl, reszta natomiast reprezentowała styl „nie wychodzący poza kostium i szminkę”³⁹, bądź nie potrafiła nawet nosić historycznych strojów.⁴⁰ Znaczną część zespołu Dramatu i Komедии, opierającego się na trzydziestu wybitnych talentach starszego raczej pokolenia, stanowili aktorzy nieodpowiednio wykorzystywani, pozostawieni samym sobie. W przeciwieństwie do zespołu Farsy, nie stosowano tu dublowania ról, nie obsadzano także raczej aktorów pierwszorzędnych w mniejszych rolach. Wynikały stąd nieraz rażące niezręczności inscenizacyjne, widoczne w powtarzającym się układzie sytuacji: część osób, w głębi sceny, zbija się w nieruchomą masę; artyści, którzy mają mówić, ustawieni z przodu (na ogół w linii równoległej do budki suflera); po wypowiedzeniu swej kwestii, jak śpiewacy po zakończeniu arii, cofają się, by ustąpić miejsca innym.⁴¹ Mamy tu przykład typowego dla reżyserii z połowy wieku, jakże odległego od meiningeńczyków, stylu „gry przed rampą” – a na dobrą sprawę wariant „szyku klasycznego”. Dialog w scenach zbiorowych był niewyraźny.

Pomimo zapewnienia jednego ze świeżo przyjętych członków zespołu, że role za dyrekcji Szymanowskiego „musiały być opanowane jak pacierz”⁴², są

³⁷ E. Lubowski, loc. cit.; *Reżyser dramatu i komedii*, GP 1896/152.

³⁸ K. Zalewski, „Królewicz” E. Lubowskiego, KW 1896/55

³⁹ W. Bogusławski, *Poniedziałki abonamentowe. „Dożywocie” A. Fredry*, GP 1896/75.

⁴⁰ Zob. przedstawienia *Lidii* O. F. Gensichena (gdzie wedle relacji Bogusławskiego – GW 1894/7 – „wszyscy zdawali się skrupowani kostiumami”) i *Matżeństwa za Ludwika* XV A. Dumas-ojca (G. Kempner, PT 1894/10).

⁴¹ K. Zalewski, KW 1892/338, 1893/2, 1894/32.

⁴² Przeciętna ilość prób w teatrze warszawskim dobiegała dziesięciu; P. Owerłło (*Z tamtej strony rampy*, op. cit., s. 104) podaje, że robiono ich wówczas około czterdziestu, co wydaje się mocno przesadzone – bo wiadomo, że wymagającą udziału całego prawie zespołu i skomplikowanej aparatury scenicznej *Madame Sans-Gêne* przygotowywał Szymanowski przez 20 dni. W każdym razie powtarzały się narzekania na zbyt ni pośpiech w pracy.

dowody na to, że aktorzy, zwłaszcza w mniejszych rolach (a raz nawet sam reżyser), wielokrotnie pojawiali się na scenie z nieopanowanym pamięciowo tekstem; za poprzednika – rzecz nie do pomyślenia! Stąd prawdopodobnie rodziła się maniera zbyt ciężkiego na ogół i powolnego tempa gry.⁴³

Odtwórcy ról pierwszoplanowych występowali – jak wówczas obliczono – 275-290 razy w roku, strzegąc zazdrośnie przysługującego im monopolu na raz odegrane role.⁴⁴ Z początkiem sezonu 1893/94 – w *Królu Learze* – Szymanowski usiłował przywrócić na rządowej scenie tradycję dublowania ról, powierzając rolę tytułową dwóm artystom równocześnie: Leszczyńskiemu i Ładnowskiemu, i uzyskując (w reżyserii tego ostatniego) takie przedstawienie tragedii, od jakiego wszyscy dawno zdążyli się już odzwyczaić; nie podjął jednak w dalszym ciągu tej inicjatywy.

Stosował natomiast na najszerzą stosunkowo skalę praktykę popisywania się debiutantów. Podczas jego czterosezonowej kadencji zaprezentowało się na deskach Rozmaitości aż dwadzieścia czworo adeptów sztuki dramatycznej (dwukrotnie więcej niż w podobnym okresie za rządów Ładnowskiego), z czego dziesięcioro zostało zaangażowanych. Wspominają oni, że „w pracy nad rolą aktora [mistrz ich] nie liczył się z czasem, głodem, pragnieniem, zmęczeniem” – dopóki nie zauważył lekceważenia z ich strony swych wskazówek.⁴⁵ Niezupełnie słusznie zarzucano mu więc chyba nieumiejętność „wyjścia poza pewien komplet rutynowanych artystów”, wykorzystania talentów, wpływu na ich rozwój.⁴⁶ Sam stanowił żywy wzór pięknej dykcji, deklamacji wiersza i prowadzenia dialogu – czego wymagał oczywiście także od aktorów. Refleksyjny z natury Ładnowski górował nad nim jako reżyser (wedle opinii Grzymały-Siedleckiego) artystycznym pogłębieniem, podczas gdy Szymanowski „sprężystym był monterem spektaklu i szczęśliwszym instruktorem”.⁴⁷

Obok epitetów „koncertowej gry” w sztukach francuskiej nowej szkoły i współczesnych komediofarsach polskich (efekt powierzenia najmniejszych ról pierwszorzędnym siłom⁴⁸, bądź odnowienia kompletu wykonawców⁴⁹) oraz doborowej obsady ról głównych w klasyce największe pochwały zyskiwał za układ scenariusza i gustowną czy wykwinną wręcz „wystawę”. Z Tatańkiewiczem dzielił bowiem wyrafinowany zmysł estetyczny, podobnie jak on celując w tworzeniu iluzji życia salonów czy to polskich, czy francuskich.⁵⁰ Scenariusze do popularnego

⁴³ „Przywykło się u nas na scenie mówić miarowo, flegmatycznie, przeformułowywać dykcję, wlec dialogi i monologi, więcej dbać o akcenta myśli, mniej o efekta” – zauważył Marian Gawalewicz po premierze *Jak myślicie* Zalewskiego (KW 1894/150). Zob. też K. Z.[alewski], „*Maruder*” S. Graybnera, KW 1894/300.

⁴⁴ J. Kenig, „*Król Lear*” w *Teatrze Wielkim*, „*Słowo*” 1892/37.

⁴⁵ P. Owerflo, op. cit., s. 105.

⁴⁶ Reżyser dramatu i komedii, loc. cit.

⁴⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, op. cit., s. 396.

⁴⁸ Zob. np. St. K. [rzemiński], „*Panna z posagiem*” J. Bliźnińskiego, „*Boubouroche*” G. Courteli-ne’a, „*Bluszczy*” 1893/43.

⁴⁹ B.[ogusławski], *Wzniesienie „Posażnej jedynaczki”* J. A. Fredry, GW 1894/108.

⁵⁰ Zob. Władysław Szymanowski – *dwudziestopięćlecie pracy scenicznej*, KC 1891/14.



Madame Sans-Gêne V. Sardou, reż. W. Szymanowski, Teatr Wielki 1895. Scena zbiorowa z III aktu – Napoleon w otoczeniu dam dworu

repertuaru światowego niejednokrotnie wypożyczał – od artystów-gości (jak scenariusz tragedii Szekspirowskich – od Ernesta Rossiego) bądź słynnych zespołów – z Meiningen, Berlina, Wiednia i Paryża. Czasem wypożyczał także całe urządzenia wnętrza, ze stosownymi kostiumami i rekwizytami (np. gabinet Napoleona – do *Madame Sans-Gêne*; kostiumy do tej wystawionej z niezwykle przepychem „tapicersko-krawieckiej” sztuki stanowiły podarowane niegdyś przez króla autentyczne stanisławowskie fraki, mundury ambasadorów itp.⁵¹); z czym niestety, jak wspomniano, nie zawsze się godziła gra aktorska.

Jedno z najwyżej ocenianych przedstawień kilku ostatnich lat (*Karykatury* Kisielewskiego, 1899) stworzył Szymanowski podczas kolejnej swej kadencji – już u boku Ładnowskiego – dzięki niezwykle szczęśliwemu wyzyskaniu wszelkich efektów, składających się na spójną całość – poczynając od świetnie zharmonizowanych scen zbiorowych przez funkcjonalną dramatycznie scenografię, grę światła, do muzyki.⁵²

Bolesław Ładnowski (lipiec 1896 – grudzień 1901), niegdyś przez czas dłuższy reżyser zespołu dramatycznego teatru we Lwowie, w Warszawie awansował na to stanowisko od funkcji pomocnika reżysera, poprzez wielokrotne zastępstwo obu swych poprzedników i samodzielne prace inscenizatorskie. Prezentowano go jako „jednego z nielicznych już epigonów pokolenia o bałwo-

⁵¹ Zob. i., „*Madame Sans-Gêne*” V. Sardou, KP 1895/146.

⁵² „Po raz pierwszy widzieliśmy pokój zamknięty ze wszystkich stron, okna prawdziwe, umeblowanie odpowiednie do sytuacji, ale co ważniejsze, wszelkie efekty, tak bardzo przyczyniające się do dobrego wrażenia całości (światło, muzyka itp.), wybornie wyzyskane” – pisał E. Lubowski (KC 1899/321). Zob. także: G. Kempner (PT 1899/48), P. („Słowo” 1899/267), K. Zal.[ewski], „Wiek” 1899/284.

chwalczej czci dla sztuki”.⁵³ Cieszył się opinią pierwszego w kraju specjalisty od Shakespeare’a, przy tym jednego z ostatnich, którzy rozumieli jeszcze Słowackiego i Schillera, choć nie stroniącego również od realistycznych sztuk mieszczańskich. Skłonność do „byronicznych, posępnych strun repertuaru” nie przełożyła się na sukces kasowy. Wkrótce otrzymał dymisję.

Mianowany powtórnie „reżyserem Dramatu i Komedi”, w sytuacji głębokiego kryzysu repertuarowego, Ładnowski nastawia się na promowanie współczesnych autorów polskich, niezwłocznie narażając się na zarzut nie uwzględniania kryteriów literackich⁵⁴; w zakresie repertuaru obcego zmienia korzystnie proporcje, ukróćając długotrwałą dominację Francuzów na rzecz przedstawicieli nowych prądów sztuki dramatycznej – Niemców, Włochów. „W tym zdevastowanym gospodarstwie konieczne jest urządzenie racjonalnego płodozmianu repertuarowego” – orzekli recenzenci.⁵⁵ Obok odnowy repertuaru reżyser chciałby wzmocnić i odmłodzić zespół, w którym braki – zwłaszcza w części żeńskiej, w rodzaju „serio dramatycznym” – powodują schodzenie sztuk z afisza po kilkunastu przedstawieniach; wyrównać rażące dysproporcje w częstotliwości grania, przywracając zasadę dublowania ról. Inscenizacje jego, jak poprzednio, cechuje umiejętność stworzenia właściwego sztuce nastroju dzięki przemyślanemu do najdrobniejszych szczegółów układowi scenicznemu, harmonijnej grze i doborowi akcesoriów⁵⁶; staranność opracowania scen zbiorowych (choć kardynalną wadą aktorów Rozmaitości pozostaje ociężałość dykcji i przewlekłość tempa gry⁵⁷, zwłaszcza w sytuacjach dramatycznych).

Już pierwsza z pełnospektaklowych sztuk oryginalnych – *Turniej* Stanisława Kozłowskiego – otwierająca paradny przemarsz tego autora przez warszawskie sceny, upamiętniła się rzadko spotykanym w przypadku repertuaru rodzimego bogactwem „wystawy” (iście renesansowy przepych tworzących koloryt życia we Florencji dekoracji i kostiumów, „meiningeński” ruch scen zbiorowych, efektowna gra światła, muzyka).⁵⁸ W kolejnych inscenizacjach twórczości tego autora, „zajmującej stanowisko pośrednie między imitacją dramatu pseudokla-

⁵³ Zob. M. Gaw.[alewicz], *Bolesław Ładnowski*, „Kraj” 1896/33.

⁵⁴ Zob. W. Bogusławski, *Scena warszawska w 1896-1897 roku*, BW 1897/t. III, z. 3.

⁵⁵ A. M. [ieszkowski], *Z teatru*, KC 1896/209.

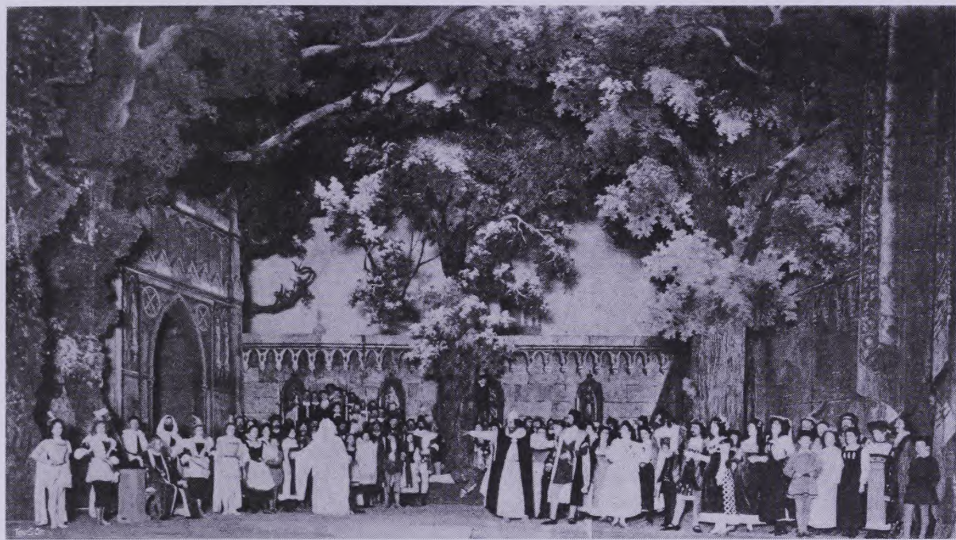
⁵⁶ W sezonie 1894/95 w *Hardych duszach* Zygmunta Sarneckiego wg Elizy Orzeszkowej zaskoczył recenzentów znakomitym uchwyceniem atmosfery życia zagrodowej szlachty, do czego poza dawno nie widzianym wyrównaniem gry przyczyniło się staranne opracowanie najmniejszych szczegółów inscenizacji – jak gonitwy dzieci na podwórzu, zajęcia służby folwarcznej, szczekanie psów. Wedle relacji Antoniego Mieszkowskiego (KC 1895/166), scena chwilami zamieniała się po prostu w obraz, ilustrację wyciętą z albumu. „Była to iście meiningeńska reżyseria i wystawa” – pisał, ku ogólnej aprobachie swych kolegów. Umiejętność stworzenia właściwego sztuce nastroju dzięki drobiazgowo obmyślanej iluzjonistycznej „scenizacji” dostrzeżono teraz m.in. w *Miłostce* A. Schnitzlera (zob. E. Lubowski, TI 1897/1).

⁵⁷ Zob. M. Gaw.[alewicz], *Kronika warszawska*, „Kraj” 1896/36; W. Bogusławski, „Ucieczka” E. Brieux, GP 1897/267, P., „Koledzy szkolni” L. Fuldy, „Słowo” 1899/1.

⁵⁸ E. Lubowski, *Nowy dramat polski*, TI 1897/19; St. B., „Słowo” 1897/37.



Aleksandra Lüde (Paola) i Bolesław Leszczyński (Andrzej Kat) w *Turnieju*
S. Kozłowskiego, Teatr Wielki 1897, fot. A. Karoli



Turniej S. Kozłowskiego w reż. B. Ładnowskiego, Teatr Wielki 1897.
Scena z ostatniego aktu

sycznego a librettem opery włoskiej”, osiąga Ładnowski nie spotykaną dotąd w Warszawie, coraz doskonalszą harmonię środków, równocześnie niestety przysparzając sobie krytyk z racji eksponowania z jej pomocą starej, operowej szkoły gry.⁵⁹ Współczesna powieść historyczna spowodowała podniesienie wymagań wobec bohaterów dramatu historycznego. „Bohaterowie romantyczni nie wystarczają nam – pisał Andrzej Niemojewski – żądamy obok fantazji i polotu realistycznego odtwarzania czasów zamierzchłych.”⁶⁰

W wydobytym po ćwierć wieku z niepamięci *Grochowym wieńcu* Antoniego Małeckiego (1897) kostiumy z epoki Paska odrysował z historycznych wzorów Gerson⁶¹; walory ich uwydatniały starannie odtworzone staropolskie obyczaje – kulig, krakowiak czy polonez w osiemnaście par – układu Ładnowskiego (w którego artystycznej naturze nie mieścił się jednak niezbędny w roli Paska element humoru, co potraktowano po prostu jako błąd obsadowy reżysera). Również w inscenizacji innych, wyłonionych drogą konkursu, sztuk polskich – dramatu ludowego Sewera *Marcin Łuba* czy *Familii* i Andrzeja Niemojewskiego – silną stroną stanowiły pełne życia sceny zbiorowe w reżyserii Ładnowskiego⁶² (przy

⁵⁹ Zob. np. recenzje *Taborytów* – B. [ogusławski], GW 1898/282; J. Nowiński, „Głos” 1898/44. (Notabene, z okazji tej to właśnie premiery na warszawskim afiszu pojawiło się bodaj po raz pierwszy nazwisko reżysera.)

⁶⁰ A. N. [iemojewski], „*Taboryci*” S. Kozłowskiego, „Prawda” 1898/44.

⁶¹ („Mieni się na scenie i lśni od atlasów, sajet, safianów, delii, napierśników z ryngrafami, opatrzonymi wizerunkiem Najświętszej Panny Częstochowskiej, karabel [...]” – pisał Wł. Mał. [eszewski], BL 1897/27.)

⁶² Zob. A. D. [obrowolski], KP 17 VI 1897; B. [ogusławski], „*Marcin Łuba*” Sewera przy współpracy T. Micińskiego, GW 1897/160.

nieumiejętności uchwycenia właściwego temu repertuarowi stylu, z czym wiązała się pewna nienajlepiej odbierana „teatralność” gry, widoczna również w *Karpackich górach* Józefa Korzeniowskiego). Bywało jednak, że ekspresję scen zbiorowych obniżało nieopanowanie pamięciowe ról. Czasem kwestionowano dobór sztuk, obsadę⁶³ lub przygotowanie.

W pracach reżyserskich Ładnowskiego obecna była równocześnie – porzucając od wznowienia nieobecnych w Rozmaitościach od śmierci Tatarkiewicza *Ślubów panieńskich* – twórczość Fredry. Wystawiono komedię w nowych, „zastoszowanych do epoki”, dekoracjach i kostiumach, pod batutą nowego kierownika, reprezentującego tę samą, co poprzednik tradycję dawnej szkoły i gry francuskiej⁶⁴, uzyskując jednolitość tonu zwłaszcza w rolach męskich. Tradycja ta najwyraźniej jednak upadała; w następnym sezonie, z okazji występów Kotarbińskiego w *Zemście*, pisano, że gra aktorska, z nielicznymi wyjątkami, nie odpowiada elementarnym nawet wymaganiom stylu, co widoczne jest w szarżowaniu (ze zwracaniem się do publiczności, wtrącaniem swoich wyrazów, a nawet całych wyrażen), kaleczeniu wiersza, zatraćaniu jego miary.⁶⁵

Nastąpiła z kadencją Ładnowskiego „epokę polskich, a dokładniej – warszawskich autorów współczesnych” (jak Zalewski, Kozłowski, Kazimierz Gliński czy Alfred Konar), z zaniedbaniem zarówno klasyki narodowej, jak i najważniejszych zjawisk najnowszej dramaturgii światowej (typu Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck), poddawano coraz to surowszej krytyce. Krytykowano też nie tylko zanik pracy twórczej aktorów, ale i nieuczenie się przez nich ról, za szczyt rozprzężenia poczytując zdarzające się przypadki odmowy wystąpienia w danej sztuce.⁶⁶

Wiosną roku 1898 Ładnowski otrzymuje pomocnika w osobie aktora Józefa Narkiewicza, od następnego zaś sezonu – wobec nasilających się nacisków w sprawie powołania drugiego reżysera oraz ustanowienia inspektora repertuaru⁶⁷ – na stanowiska te mianowano odpowiednio Leszczyńskiego (z którym obowiązek przygotowania sztuk na scenę będzie teraz dzielony po połowie) i Rapackiego⁶⁸.

W wprowadzonym z inicjatywy tego ostatniego repertuarze – zarówno pozycjach klasyki (z Molierowskim *Chorem z urojenia*⁶⁹), jak sztukach najnowszych kierunków – reżyseria zastosowała modernizację dekoracji i systemu gry. Przed premierą *Dzwonu zatopionego* Hauptmanna (1899) delegaci zespołu dla za-

⁶³ Np. z okazji premiery (świetnie zresztą odegranej) *Żabusi* Gabrieli Zapolskiej Lubowski podchwycił ustalający się zwyczaj „rozdawania ról nie według usposobienia i talentu artystów, ale według kaprysu czy potrzeby”. (KC 1897/7)

⁶⁴ E. Lubowski, *Otwarcie Teatru Rozmaitości*, KC 1896/276.

⁶⁵ K. Z. [alewski], KW 1897/174; KC 1897/177; „Słowo” 1897/145.

⁶⁶ G. Kempner, *Aktorzy czy krytycy?*, PT 1897/43.

⁶⁷ Zob. np. E. Lubowski, TI 1897/42.

⁶⁸ Artysta pełnił niegdyś funkcję reżysera – najpierw jako zastępca Chęcińskiego, po czym przez półtora roku (1875-1876) samodzielnie.

⁶⁹ W. Bogusławski, Molier, „*Chory z urojenia*”, KW 1898/280.



Dzwon zatopiony G. Hauptmanna w reż. J. Śliwickiego, Teatr Wielki 1899, fot. A. Karoli
– Irena Trapszo (Rusalka) w otoczeniu nimf na tle dekoracji ostatniego aktu



Dzwon zatopiony G. Hauptmanna (wznowienie, Teatr Rozmaitości 1913)
– Irena Trapszo (Rusalka), Władysław Wojdałowicz (Wodnik)

poznania się z grą tamtejszych aktorów pojechali do Berlina⁷⁰, gdzie zamówiono także w firmie Hartwiga specjalnie robione (choć nie ściśle według intencji autora) dekoracje i kostiumy. Recenzenci zgodnie wychwalają wspaniałą „wystawę” na zbyt małej scenie Rozmaitości i w miarę szczęśliwie do niej dostrojoną grę, dbałość o efekty świetlne. Kontynuując w inscenizacji dramatycznej baśni wprowadzoną przez swego poprzednika metodę dublowania ról, Ładnowski poszerzył ją na całą obsadę; rezultatem było przedstawienie sztuki w dwóch różnych konwencjach aktorskich.⁷¹ Wedle relacji korespondenta „Krytyki”, teatr rządowy pokazał tu lwi pazur – „Bo zaiste, jest to coś niebywałego, aby trupa tak zmanierowana mogła się zdobyć na takie odegranie europejskiego arcydzieła.”⁷² W celu zdynamizowania sztywnego zwykle tłumu komparsów wyjednał reżyser u prezesa Iwanowa zgodę na utworzenie przy Rozmaitościach stałych dwudziestoosobowych kadr statystów – wyłącznie do przedstawień dramatycznych.⁷³ Oprawa sceniczna do reprezentującego ten sam gatunek *Zaczarowanego koła* Rydla – dzieło dekoratorów miejscowych, Guranowskiego i Klopfera – nie ustępowała wspaniałością scenografii berlińskiej. Oparta na zasadzie kalejdoskopowego ruchu malowniczych obrazów, na efektach czarodziejskich, olśniewała bogactwem kilkudziesięciu polskich kostiumów, sporządzonych według wzorów historycznych⁷⁴. W układach scenicznych, reżyserii scen zbiorowych, obsadzie ról rozpoznawano rękę Ładnowskiego,⁷⁵ kwestionując jedynie obsadzenie roli Młynarki. Mało dramatyczna całość pociągała głównie stroną dekoracyjno-kostiumową oraz pięknem wiersza (zacieranego wprawdzie z „bezprzykładną starannością” przez licznych artystów⁷⁶).

Pożyteczną inicjatywą nowego kierownictwa jest podjęta w sezonie 1898/99 próba przywrócenia „poniedziałków fredrowskich”, po miesiącu wszakże zaniechana. Mimo pozyskania dwojga znakomitych artystów krakowskich przedstawieniom Fredry dotkliwie „brak nie tylko stylu, ale i jednolitości tonu”.⁷⁷ Oglądane przez Sygietyńskiego *Damy i huzary* to „parodia ruchów, gry i deklamacji. Aktorzy nie umieją chodzić po wojskowemu, nie umieją nosić mundurów, nie umieją mówić poprawnie; aktorki zaś nie rozumieją komizmu poza jaskrawością strojów i trywialnych akcentów – stąd, zamiast komedii lekkiej w nastroju, karykatura gminna typów [...] Gdyby nie Rapacki – konkluduje krytyk – można by było sądzić, iż się jest na przedstawieniu

⁷⁰ *Wiadomości bieżące*, KW 1898/351.

⁷¹ W. Bogusławski, TI 1899/11. (Eksperyment przydzielania na zmianę jednej roli dwóm odtwórcom o odmiennych organizacjach artystycznych przyjął się w teatrze.)

⁷² A. Niemojewski, *Lwi pazur* (*List z Warszawy*), „Krytyka” 1899/t. I, z. I.

⁷³ Dokonało się to przy okazji wystawienia *Cyrano de Bergerac* E. Rostanda, zob. A. R. [ajchman], EMTA 1899/42 (wcześniej wypożyczano ich z Opery).

⁷⁴ A. Dobr. [owolski], „*Zaczarowane koło*” L. Rydla, KP 1899/262.

⁷⁵ B. [ogusławski], GW 1899/253.

⁷⁶ (E. L.) [ubowski], KC 1899/282.

⁷⁷ Zob. recenzja „*Zemsty*” A. Fredry, „Słowo” 1899/176.

w Kocku.”⁷⁸ Ładnowski trudził się nad przywróceniem Rozmaitościom miana „domu Fredry”, co przyniosło owoce już w następnym stuleciu; w inaugurującej je, szczególnie uroczystej inscenizacji *Zemsty*, oraz we wznowionym po długiej przerwie na osiemdziesięciolecie premiery *Panu Geldhabie*. „Przedstawienie należało do rzędu tych, w których odżywa świetna tradycja naszej komedii” – pisał o pierwszym surowy zwykle Bogusławski, poświadczając „ogólnie stylowy charakter gry”⁷⁹. Również drugie uznał za stylową całość, tym cenniejszą, że „wydobyto [ją] tym razem nie z dekoracyjnego i krawieckiego przyboru, lecz z mimiki i dykcji”.⁸⁰

Niewątpliwą zasługą Ładnowskiego było wprowadzenie do teatru warszawskiego (w osiem lat po komedii *Jak wam się podoba*, 1899) – we własnym układzie scenicznym i reżyserii – tragedii Shakespeare’a *Ryszard III*. Recenzenci potrafili uznać dobre chęci artysty podniesienia poziomu repertuaru oraz uzyskania harmonijnej całości spektaklu, w którym obok odpowiedzialności za „wystawę”, grę, inscenizację podjął się odtworzenia tytułowej roli⁸¹. Odnotowali ogromny postęp w porównaniu z kilkoma ostatnimi wznowieniami dramatów Shakespeare’a, w postaci lepszego wyćwiczenia scen zbiorowych i pamięciowego opanowania ról; niestety, przy generalnym braku aktorów i reżysera na miarę Ludwiga Chronegka (inaczej mówiąc – dobrego dyrygenta). Nie stworzyli oni mimo starań niezbędnego zespołu; wśród stylowych dekoracji i kostiumów brakło bowiem, zdaniem wielu, „tła historycznego w ruchach, mowie”⁸² – czemu zawinił brak odpowiednich informacji ze strony Ładnowskiego. „Ogólną wadą dzisiejszej gry na scenie warszawskiej jest pewna ociężałość, apatyczność, brak szczerego przejęcia się sytuacją i brak temperamentu, skłonność do przewlekania dykcji i przewlekania deklamacji, a co najważniejsze brak naturalności i realistycznego podkładu” – skarżył się z tej okazji sprawozdawca „Słowa”, krytykując

⁷⁸ (Sg) [Sygietyński], „*Damy i huzary*” A. Fredry, GP 1900/238. (Zresztą i w Krakowie, przy co najmniej dobrym poziomie interpretacji aktorskiej, odnotowano wówczas pewien „zakręt” w jej tradycji, pisząc: „Postacie Fredowskie stają się dla nas coraz bardziej mitem, a nie stały się jeszcze symbolem, jak postaci Szekspira. W życiu ich nie widzimy, a nie umiemy jeszcze patrzeć na nie obiektywnie, z oddali [...] stąd wielka trudność dla aktorów. „ – (J. Ż.), *Przegląd teatralny*, „Krytyka” 1900, z. XI, s. 743.)

⁷⁹ W. B. [ogusławski], *Arcydzieło Fredry*, KW 1901/24.

⁸⁰ Tenże, „*Pan Geldhab*”, TI 1901/47.

⁸¹ Q., „*Ryszard III*” W. Szekspira, „Słowo” 1899/123

⁸² Wl. M. [aleszewski], *Ryszard III* W. Szekspira, BL 1899/24. (W Zbiorach Ładnowskich – MTW – zachował się egzemplarz suflerski sztuki, z adnotacją: „Zastosował i określił dla sceny warszawskiej B. Ładnowski”. Uwagi reżyserskie są tu jednak prawie nieobecne, w przeciwieństwie do dopisków naniesionych na „przepisany według układu Ładnowskiego” w 1893 i używany w najbliższym szesnastolecu tekst *Hamleta*. Uwagi te dotyczą m.in. efektów świetlnych, służących rozwiązaniu kluczowej kwestii przedstawiania świata nadprzyrodzonego, por. ilustracja do *Manfreda* z ub. roku. Informację tę zawdzięczam uczynności p. Krystyny Zawadzkiej; szerzej na ten temat – T. Kubikowski, *Szekspir w przekładach Józefa Paszkowskiego. Egzemplarze teatralne z lat 1861-1939*, PTeat. 1991/1.)

niemożliwie jednostajne tempo gry, monotonię dykcji i nastroju poszczególnych scen; akademicką recytację scen wymagających „skakania sobie do oczu”.⁸³

W sezonie 1899/1900 Rapacki ustąpił ze stanowiska „reżysera repertuaru”; jako trzeci natomiast – obok Leszczyńskiego – reżyser dramatu wspomagał Ładnowskiego Szymanowski. Zwiększenie kadry reżyserskiej nie przyniosło wszakże widocznej poprawy poziomu wykonania przedstawień, bez której trudno było mówić o upragnionej reformie repertuaru. Za przykład służyć może niefortunny kształt sceniczny dramatów Ibsena. Przygotowana przez Leszczyńskiego (na pół roku przed objęciem stanowiska), w ciągu dwóch zaledwie prób, Ibsenowska *Dzika kaczką* to „rzeczywista komedia pomyłek i niedbałości”;⁸⁴ niewłaściwie obsadzona, odegrana w nienaturalnie wolnym tempie (z cedzeniem słówek i nadużywaniem pauz) – do czego przyczyniło się nie tylko niezrozumienie, ale nawet niepełne opanowanie pamięciowe ról przez większość aktorów, rażące zwłaszcza w scenach zbiorowych.⁸⁵ W realistycznym tonie całości zabrakło ducha i nastroju Ibsena (który przed kwartałem znacznie lepiej uchwycili amatorzy). Nastrój ten, powstający poprzez odpowiednie skomponowanie gry aktorskiej z zaprojektowanymi ściśle przez autora środkami ekspresji wizualnej (jak dekoracje, kostiumy, oświetlenie), próbował w rok później z większym wyczuciem stworzyć w *Janie Gabrieli Borkmanie* Ładnowski, zamawiając u Guranowskiego i Klopfera korespondujący z klimatem psychicznym dramatu i stanowiący jego symboliczne tło ruchomy krajobraz zimowy do ostatniego aktu (nowość w WTR).⁸⁶ Przedstawiony przez reżysera w kategoriach czystego realizmu Borkman narzucił jednak otoczeniu (z dwoma wyjątkami) równie niewłaściwą, jak poprzednio, konwencję gry. W opracowanej przez Leszczyńskiego z wielkim nakładem pracy (z udziałem 160 statystów) komedii bohaterskiej Edmonda Rostanda *Cyrano de Bergerac* „reżyseria pod względem wystawy spełniła zadanie należycie, pod względem artystycznym nie dosięgła celu”⁸⁷; mimo sprowadzonych z Berlina dekoracji i kostiumów gra sprawiała wrażenie „komedii współczesnej w historycznych strojach”.⁸⁸

Z perspektywy czterech lat rządów Ładnowskiego „Gazeta Warszawska” odnotowuje „powolny, lecz stały postęp Teatru Rozmaitości”, zaliczając na to konto powiększenie się zespołu, podniesienie staranności „wystawy”, wzbogacenie repertuaru oryginalnego o kilkanaście nowych nazwisk – w tym kilka (jak Zapolska, Rydel, Kisielewski) związanych już wyraźnie z nowym repertuarem.⁸⁹

Po dymisji Szymanowskiego, w połowie października 1900 roku, drugim obok Ładnowskiego reżyserem WTR mianowano Romana Żelazow-

⁸³ Q., loc. cit.

⁸⁴ K. P., „Dzika kaczką” H. Ibsena, NP 1899/18.

⁸⁵ J. Nowiński, GP 1899/94; P., „Słowo” 1899/96.

⁸⁶ W. B. [ogusławski], „Jan Gabriel Borkman” H. Ibsena, KW 1900/88.

⁸⁷ Gama, *Rozpoczęcie sezonu zimowego*, „Kraj” 1899/43.

⁸⁸ B. [ogusławski], „Cyrano de Bergerac” E. Rostanda, GW 1899/281.

⁸⁹ „Otcłani” T. Konczyńskiego, GW 1900/269.

skiego (również aktora wielkiego repertuaru tragicznego), o dwudziestoletniej praktyce w teatrach galicyjskich. Przez cały rok następny stosowano eksperymentalnie – na wiedeńską modłę – nową organizację pracy, zastępując równocześnie działanie dwóch reżyserów ich naprzemienną (co kwartał) odpowiedzialnością za repertuar i zespół. Żelazowski wystawił w tym czasie kilkanaście sztuk, w tym – parę utworów nowoczesnej dramaturgii polskiej i światowej (różnej klasy). Krytykowany bywał za ich dobór, związany np. z eksponowaniem własnych starych ról, za brak planu; imponował natomiast recenzentom jego „smak i energia, umiejętność nadawania odpowiedniego tempa akcji, zachowania stylu i nastraju każdej sceny”.⁹⁰

W przeciwieństwie do Leszczyńskiego, w komedii obyczajowej Kozłowskiego *Diana* przedstawiającej Warszawę z początków ubiegłego wieku, Żelazowski potrafi nie tylko zatroszczyć się o stylowe dekoracje i kostiumy (meble z w stylu *empire*, stroje z okresu Dyrektoriatu i Cesarstwa, szlacheckie kontusze), ale i – dzięki „nieposzlakowanej zgodności, czystości i harmonii wykonania”, do której każdy z artystów wniósł swój indywidualny ton, odtworzyć nastrój tej epoki.⁹¹ Koloryt obrazu napoleońskiej Warszawy będzie z podobną maestrią oddawał w inscenizacjach mniej udanych, lecz nieodmiennie popularnych komedii tego pisarza, sztukując z coraz większym trudem ich braki literackie znakomitą charakterystyką kilku przedstawionych „z portretową ścisłością” postaci historycznych i rozlicznych malowniczych typów, troską o grę zespołową, niezwykle starannością „wystawy” według „wzorów z epoki” (autor: Klopfer)⁹² i zbierając za nią pochwały jako reżyser.

W reprezentujących Młodą Polskę sztukach Bolesława Gorczyńskiego i Wilhelma Feldmana próbuje Żelazowski, z różnym skutkiem, nowych efektów scenicznych i filmowych⁹³. Sukcesem historycznym – na miarę manifestu nowej

⁹⁰ S. Popowski, „*Blagierzy*” M. Bałuckiego, „*Głos*” 1901/27.

⁹¹ Ad. D.[obrowolski], „*Diana*” S. Kozłowskiego, KP 1901/14; zob. też W. Bogusławski, TI 1901/6. (Na marginesie warto sprostować pomyłkę P. Domańskiego – autora *Repertuaru teatrów warszawskich 1901-1906*, op. cit. – który zaliczył na s. 17 *Dianę* do inscenizacji Ładnowskiego i konsekwentnie nie zamieścił jej w swej pracy *Reżyserzy dramatu w Warszawskich Teatrach Rządowych 1901-1915*, op. cit, s. 8, wśród dorobku Żelazowskiego.)

⁹² Krytycy określili ten rodzaj twórczości jako „teatr kostiumowy” – w którym rola reżysera sprowadza się do stworzenia zewnętrznej oprawy akcji, aktorów zaś – portretu zewnętrznego (maska, ubiór, ruchy). Wobec często spotykanej nieumiejętności mówienia wiersza i poruszania się w kostiumach całość przypominała im raczej maskaradę. (zob. J. Łoziński, „*Pod okrętą*” S. Kozłowskiego, KP 16 X 1904; J. Lorentowicz, KC 1904/289.)

⁹³ W pierwszym przypadku chodzi o ucieleśnienie głosu wewnętrznego bohatera studium scenicznego *Sublokator* we wprowadzonej do akcji oddzielnej postaci (zob. Ad. D., „*Sublokator*” B. Gorczyńskiego, KP 1901/118; K. Z. [alewski], „*Wiek*” 1901/118); w drugim – o umieszczenie w głębi sceny ekranu, na którym bohaterce (zrealizowanego nieco później) dramatu Feldmana ukazywał się w kulminacyjnych momentach cień zmarłego kochanka (zob. K. Z. [alewski], „*Cień*” W. Feldmana, KW 1903/332).

sztuki realistyczno-symbolicznej – jest przygotowana pod jego kierunkiem premiera *Złotego runa* Stanisława Przybyszewskiego (1901). Stworzona przez autora (w oparciu o znajomość Schopenhauerowskiej filozofii, koncepcji Ibsena i Augusta Strindberga oraz techniki dramatycznej Maurice'a Maeterlincka) formuła tragedii współczesnej – próba odwzorowania „szamotania się z sobą samą”, rozdartej między popęd seksualny a zmysł moralny, psychiki nowożytnego człowieka – stawiała nowe zadania przed aktorem⁹⁴, domagając się od niego uzewnętrznienia najintymniejszych stanów duchowych (wraz z podświadomością). Reżyser zobligowany został do szczególnego względu na tekst poboczny dramatu, służący wydobyciu wewnętrznego nastroju dzieła. Obeznanym z poetyką sztuki symbolicznej Żelazowski „przeżywał nerwami każdy moment każdej roli”, przekazując miejscowym artystom jej arkana w sposób powściągliwy i dyskretny – za pomocą spojrzeń, dyrygenckich ruchów, przyjacielskiej pogawędki.⁹⁵ Dawno nie pamiętana w Rozmaitościach, „prawdziwie artystyczna całość gry”, wynikająca z doskonałego dostrojenia poszczególnych wykonawców do swych ról i wskazówek autora, „stanowić by mogła i powinna – zdaniem Bogusławskiego – pierwszy poważny krok na drodze prawdziwej, wewnętrznej reformy dramatu i komedii”.⁹⁶

Do ważniejszych zdobyczy Ładnowskiego z pogranicza wieków należy „koń bojowy” europejskich „teatrów niezależnych”, *Woźnica Henszel* Hauptmanna (1901). Recenzent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” kwestionuje wprawdzie motywy wyboru tej pozycji, podejrzewając, iż główną jej atrakcją dla stołecznej krytyki i publiczności stanowił nie autor i nie sztuka, ale artysta w nietypowej dla swego talentu roli.⁹⁷ Reżyser zbiera cięgi za przyjęcie salonowego, „bezbarwno-literackiego” przekładu tej pisanej nieskładnym chłopskim językiem sztuki, który spowodował nie tylko zatrącenie jej lokalnego kolorytu, ale i zamazanie obrazu walki podświadomych potęg duszy ludzkiej – w której zawarło się właśnie całe nowatorstwo dramatu.⁹⁸ Wykonanie jest nierówne, niezupełnie także jednolite w roli tytułowej (po części w stylu realistycznym, po części – romantycznym).⁹⁹ Dialogi momentami rwały się rażąco; pozbawione właściwego tła wystawa, kostiumy, ruchy „mają tak mało barw ludowych, że bynajmniej nie podnoszą w sposób pożądanym złudzenia.”¹⁰⁰ Eksperyment jednakże

⁹⁴ Zob. S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie* [prwdr. KT 1902/1-3], w: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór: I. Sławińska i S. Kruk, W. 1966, s. 59-77.

⁹⁵ A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s. 137.

⁹⁶ W. Bogusławski, „*Złote runo*” S. Przybyszewskiego, KW 1901/339; zob. też: M. Gawalewicz, „Słowo” 1901/282; E. Łubowski, KC 1901/339; A. Dobrowolski, KP 1901/339.

⁹⁷ M. Gawalewicz, „*Woźnica Henszel*” G. Hauptmanna, EMTA 1901/38.

⁹⁸ A. Niemojewski, *Błędy językowe w przekładzie dramatu „Woźnica Henszel”*, „Głos” 1901/40; KW 1901/256.

⁹⁹ P., „Słowo” 1901/212; W. Bogusławski, TI 1901/212.

¹⁰⁰ W. Bukowiński, „*Furman Henszel*”, „Prawda” 1901/38.

zdaje się interesujący jako próba zmierzenia się z nie znanym dotąd na warszawskiej scenie rodzajem tragizmu; dorównania innym scenom Europy.

Po raz trzeci prowadził Ładnowski dział Dramatu i Komедii w burzliwym okresie przed wybuchem rewolucji – od połowy stycznia do połowy października 1905; stanowisko reżysera głównego zostało jednak wówczas chwilowo zniesione. Wobec wielości zadań przypadających na jednego człowieka (Żelazowski właśnie ustąpił) znów postuluje się potrzebę powołania dramaturga; komisja teatralna zdecydowała jednak, że takiego nie będzie¹⁰¹. Ładnowski chciałby utworzyć z *Rozmaitości* wraz z zespołem oczekiwane ognisko sztuki. Obiecuje opracowanie planu repertuaru (w poszukiwaniu wartościowych pozycji jeździ do Krakowa i Lwowa, Wiednia i Paryża), zwiększenie ilości prób z dziesięciu do dwudziestu – przy pięciu próbach generalnych.¹⁰² Celem zerwania z protekcją przy rozdawaniu ról bezskutecznie usiłuje wprowadzić zwyczaj tajnego głosowania wybitniejszych aktorów nad obsadą – po pierwszym czytaniu sztuki przez autora; prawo do obsady ról pozostało nadal wyłącznym przywilejem reżysera. Postanawia zapraszać do przygotowania sztuk na scenę młodszych od siebie, odpowiednio uzdolnionych artystów, poczynając od Józefa Śliwickiego, który wcześniej – za dykcji Tadeusza Pawlikowskiego – sprawdził się jako reżyser wielkiego repertuaru poetyckiego w teatrze krakowskim. W Warszawie zaś zdążył wsławić się kilkoma wybitnymi inscenizacjami sztuk współczesnych (w tym – najlepszym stołecznym Ibsenem), przygotowanymi pod jego kierunkiem przez Zespół Miłośników Sceny. Śliwicki opracował dla Ładnowskiego cztery pozycje; inne cztery spektakle są dziełem Ludwika Wostrowskiego. Całość oferty (część jej stanowi jeszcze spadek po Śliwińskim) nie wzbudza wszakże większego entuzjazmu. Sam kierownik reżyserował już tylko sporadycznie, m.in. *Erosa i Psyche* Jerzego Żuławskiego; krytycy zauważają z tej okazji „przerażające ubóstwo naszego repertuaru w stosunku do bieżącej twórczości rodzimej i zagranicznej.”¹⁰³

W sumie jednak w reżyserskiej tece Ładnowskiego i podporządkowanych mu kolegów znalazło się sporo wartościowych sztuk. W stworzeniu „żelaznego repertuaru” – zwłaszcza narodowego – przeszkodą była mu cenzura; barierę wewnętrzną wyznaczały kształtowane poniekąd przez nią gusta publiczności i rutyna aktorów. Niemniej, to właśnie za jego rządów uczyniony został pierwszy krok ku nowym czasom, a wyraźnej promocji doczekała się dramaturgia polska. To dzięki niemu utrzymywał się też (choć z rzadka) na afiszu wielki repertuar poetycki; Shakespeare i Schiller. Spektakle jego stanowiły zwykle harmonijną całość (mimo iż – jak widzieliśmy – zdarzały się odstępstwa od tej reguły). Pod względem nowoczesności metod niewątpliwie przewyższał go Żelazowski.

¹⁰¹ „Słowo” 1905/5 (W tymże numerze spekuluje się, że prawdopodobnie reżyserami Dramatu będą kolejno: Ładnowski, Szymanowski, Żelazowski).

¹⁰² A. Dobrowolski, [*Kierownictwo Teatru Rozmaitości*], „Bluszcz” 1905/11.

¹⁰³ Zob. J. Łoz. [iński], KP 2 VII 1905.

Ludwik Śliwiński działał na stanowisku reżysera Dramatu i Komедii od 1 I 1902 do 14 I 1905.; kadencja jego przypadła na nieszczęsny okres rządów Herschelmana. W przeciwieństwie do swych poprzedników, były kierownik Farsy i Operetki (o trzynastoletnim stażu reżyserskim) od paru dobrych lat sam nie występował już na scenie, ograniczając działalność do zdobywania repertuaru (m.in. drogą tłumaczenia i opracowywania dramaturgicznego sztuk teatralnych i operetek – zabiegów raczej nie praktykowanych wówczas w Warszawie), czynności organizacyjnych, przede wszystkim zaś tworzenia warunków umożliwiających unowocześnienie inscenizacji: odnowy gmachów, kompletowania zespołów. Nie znana dotąd w Operetce troska o antykwaryczną akuratność i estetykę dekoracji i kostiumów, stałe wzmacnianie jej sił za pomocą artystów Opery, a zespołu Farsy – poprzez udział artystów Dramatu, umiejętne wyławianie nowych talentów i podporządkowanie całości pracy na próbach nie znanej w takim stopniu inicjatywie reżysera, doprowadziły teatry Mały i Nowości do stanu rozkwitu, ludząc szansą odrodzenia również pierwszej sceny polskiej.

Kompetencje Śliwińskiego jako reżysera Rozmaitości okazały się jednak niewystarczające. Stanowisko to uzyskał wskutek działań komisji obradującej nad reformą teatru warszawskiego (zob. Część I); rozkaz dzienny Dyrekcji zobligował go zarazem do dalszego prowadzenia kierowanych dotąd zespołów. W ciągu najbliższych trzech lat główny ciężar jego obowiązków w zakresie Dramatu dźwigał właściwie Żelazowski – twórca aż dwudziestu nowych inscenizacji, podczas gdy on sam mógł przypisać sobie ledwie połowę tej ilości.¹⁰⁴ Śliwiński odpowiadał w tym układzie za całość repertuaru, skład zespołu i jego poziom oraz *mise en scène* (obsadę tak nowości jak i wznowień, zgodnie ze świeżo wydanym zarządzeniem Dyrekcji, musiał każdorazowo przedstawiać jej do zatwierdzenia).

Zacznął ostrożnie – od wznowień klasyki polskiej i obcej, przeciwstawiając się jednakże niedobrej warszawskiej tradycji lekceważenia tych odłożonych do lamusa dzieł przez odświeżanie ich niezmiennie od lat obsady (zwłaszcza żeńskiej) i „wystawy”¹⁰⁵, ożywianie scen zbiorowych dzięki pokierowaniu grup statystów przez aktorów zawodowych.¹⁰⁶ Nowości wybierał raczej już sprawdzone, czerpiąc je wprost z Krakowa.¹⁰⁷ Kwestionowano od początku ich „ni to komediowy, ni to farsowy” charakter, niestosowny do rangi „pierwszej sceny polskiej”.¹⁰⁸

Wykonanie tych utworów – zarówno w reżyserii Żelazowskiego, jak samego Śliwińskiego – było wszakże w całości perfekcyjne. Po premierze balansującej na granicy farsy komedii Ottona Ernsta *Dyrektor Flachsman*, która stanowiła

¹⁰⁴ (Parę przedstawień przygotował także Szymanowski, jedno czy dwa – Michał Szobert, który w październiku 1901 roku został pomocnikiem reżysera.)

¹⁰⁵ Wyjątek stanowił tu *Mazepa*, krytykowany z powodu nieodpowiedniego przygotowania ról drugorzędnych oraz dekoracji (Ł. Kościelecki, *Wznowienie „Mazepy”*, KC 1902/200.)

¹⁰⁶ A. Dobrowolski, „Zbójcy” F. Schillera. W 120 rocznicę, KP 1 II 1902.

¹⁰⁷ G. Kempner, „Odrodzenie” F. Schönbhana i F. Koppel-Ellfelda, PT 1902/7.

¹⁰⁸ Tenże, PT 1902/16.

wizytówkę tego ostatniego jako reżysera Dramatu, Władysław Rabski miał prawo mniemać, iż „praca z aktorami widać według wzorów berlińskich i wiedeńskich, bo zespół znakomicie, wzorowo wycieniowany, jakby go żywcem przeniesiono z teatru... Pawlikowskiego.”¹⁰⁹ Każda z postaci miała bowiem swą „typową indywidualność”, do czego poza pomysłowością aktorską w uprawdopodobnianiu przeszarżowanych przez autora typów¹¹⁰ przedstawicieli szkolnictwa niemieckiego przyczyniała się staranna charakteryzacja. Niejednokrotnie podkreślano – jako nowość w porównaniu z panującym tu od dobrych paru lat zwyczajem – wyuczenie pamięciowe ról, a w dialogu zbiorowym – grę we właściwym tempie, „bez omyłek i westchnień do budy suflera.”¹¹¹

Wkrótce zaczyna Śliwiński coraz energiczniej nadrabiać zaległości teatru warszawskiego w prezentacji nowej dramaturgii; razem wprowadzi tu aż sześćdziesiąt nowych sztuk, w większości polskich, po raz pierwszy ugruntowując na nich repertuar Rozmaitości.¹¹² Dla zapewnienia im właściwej interpretacji zatrudnia nowe siły.¹¹³ Rzeczywiste sukcesy, poza już wspomnianym, to jedynie *W sieci* Kisielewskiego – w reżyserii Żelazowskiego i *Ahaswer* Zapolskiej – jego własnej¹¹⁴.

Klasyka schodzi teraz zupełnie na margines, w bilansie Dramatu i Komedii za rok 1902 podkreśla się więc monotonię repertuaru, a co więcej – brak celu artystycznego, planu (poza chęcią zapełnienia kasy)¹¹⁵. W dyrekcyjnym gabinecie dyskutuje się nawet nad potrzebą powołania doradczego komitetu aktorów. Zarzuty te towarzyszyć będą Śliwińskiemu do końca kadencji, nasilając się stopniowo. Jak zauważono w jednym z podsumowań jego trzyletniego dyktowania, dowodem panującego wówczas bezładu w gospodarce administracyjnej teatru była szczególna popularność gościnnych występów (około sześćdziesięciu) i benefisów (dwadzieścia), które dyktowały repertuar, pozbawiony w rezultacie jakiegokolwiek linii.¹¹⁶

Z początkiem roku 1904 wystąpił reżyser z inicjatywą wznowienia poniedziałkowych przedstawień abonamentowych komedii polskiej (od Fredry do

¹⁰⁹ W. Rabski, KW 1902/80.

¹¹⁰ W. Bogusławski, O. Ernst, „*Flachsman, dyrektor szkoły*”, TI 1902/18; M. Gawalewicz, „*Słowo*” 1902/67 (nawet epizodyczne role znalazły się w znakomitych rękach).

¹¹¹ Zob. np. W. Rabski, KW 1902/30, 137.

¹¹² KP 29 XII 1902.

¹¹³ Razem 6 osób, m. in. z Krakowa i Lwowa.

¹¹⁴ E. Lubowski, KC 1902/269; W. Bogusławski, TI 1902/42.

¹¹⁵ *Teatry warszawskie w roku 1902, II Dramat i komedia*, KT 1903/2. Również Zalewski (*Zmiana reżyserii dramatu i komedii*, „*Wiek*” 1905/18), przyznając Śliwińskiemu dbałość o nowości i o twórczość krajową, wyrzuca mu jednakże „zbytnią jednostronność w modernistycznym kierunku i zaniedbywanie dawnego repertuaru. „

¹¹⁶ W obserwacji tej zawierała się pewna słuszność, np. Wyspiański znalazł się tu zupełnie przypadkowo, z okazji benefisu Aleksandry Lüde; letnie występy Kazimierza Kamińskiego, których program wypełniał afisz od maja do września 1904 – niezależnie od pożytku dla rozwoju sztuki aktorskiej – (zdaniem nestora krytyki) „prawie nic nie wniosły do literatury”.

Perzyńskiego), których niepowodzenie – wobec braku łączącego je zamysłu – miało przyczynić się bezpośrednio do pozbawienia go stanowiska.¹¹⁷

Obok kierowanych do Śliwińskiego zarzutów odnośnie nieumiejętności gospodarowania utworami dramatycznymi, kwalifikowania ich na scenę, utworzenia stałego ich zapasu kwestionowano jego decyzje obsadowe w zakresie poważniejszego repertuaru, krytykując go ponadto za nieudzielanie niezbędnych informacji na temat stylu gry. Gabriel Kempner pisał np. po premierze Maeterlincka w WTR (1903): „Wskazówek reżyserskich nie zastąpiły efektowne dekoracje i kostiumy, raczej odpowiednie do opery niż dramatu. Maeterlinck wymaga przede wszystkim prostoty i szczerości, których nie było ani śladu na premierze *Monny Vanny*.”¹¹⁸ Podobnie w inscenizacji jednej z najtrudniejszych sztuk całego współczesnego repertuaru dramatycznego, jaką według zgodnej opinii stanowił *Śnieg* Przybyszewskiego, „Śliwiński, troskliwy o tapicerskie urządzenie sceny, nie zdołał wykonaniu sztuki nadać jej tła mistycznego” i w efekcie „aktorzy nie wiedzieli zgoła, jak radzić sobie z powierzonymi im rolami”.¹¹⁹

Był natomiast sprawnym reżyserem ruchu scenicznego¹²⁰, obeznanym znakomicie z techniką teatralną, ze sztuką wywoływania za jej pomocą iluzji, potęgowania nastroju. Specjalność jego stanowiły „zapadające mroki, wschodzące świty, oświetlenie domów w dalekiej ulicznej perspektywie, mróz na szybach, blask żaru piecowego, gwar miasta, łoskot ulewy deszczowej [...]”¹²¹, gromy burzy na morzu. Rękę jego można było ponadto poznać po efektownych rozwiązaniach scenicznych, gustownych i bogatych kostiumach (niekoniecznie wszakże stosownych do poetyki dramatu). Nieudolność repertuarowa reżysera, a także narastający od momentu objęcia przezeń stanowiska konflikt z aktorami, spowodowały kampanię prasową przeciw niemu, która zmusiła go do dymisji.

Lekcją poglądową umiejętności pogodzenia wymogów zewnętrznej *mise en scène* z wewnętrzną treścią utworu, realistycznego obrazu środowiska dramatu współczesnego z poczuciem stylu wielkiej tragedii historycznej, zespołowości gry mogłyby stać się (w maju 1906 roku) występy gościnne zespołu Konstantina S. Stanisławskiego ze sztukami Antona Czechowa, Aleksieja Tolstoja i Maksima Gorkiego¹²². Świeża pamięć o uzależnieniach politycznych „pierwszej sceny pol-

¹¹⁷ Zob. A. Dobrowolski, *Trzyletnie rządy L. Śliwińskiego*, „Bluszcz” 1905/6-7.

¹¹⁸ G. Kempner, „*Monna Vanna*” M. Maeterlincka, PT 1903/23.

¹¹⁹ B. [ogusławski], GW 1905/50.

¹²⁰ „Grają nie tylko bezpośrednio mówiący, ale istotnie wszyscy” – pisano np. w recenzji ze sztuki H. Sudermanna *Niech żyje życie!*, „Głos” 1903/7. Zob. też A. Rajchman, EMTA 1902/40.

¹²¹ A. Szpadkowski, *Ahasver* G. Zapolskiej, KT 1902/10. (Bogusławski zauważył wszakże na premierze, iż „deszcz w ostatnim akcie zbyt jednostajnie i zbyt głośno uderza o szyby”, przy czym iluzję psuje widok ręki uderzającego w okno za sceną inspicjenta – zob. B. [ogusławski], GW 1902/258).

¹²² Były to: *Wujaszek Wania*, *Car Fiodor Joannowicz* i *Na dnie*.

skiej”, okolicznościach organizowania uprzednich występów Rosjan w Teatrze Wielkim, niszczeniu przez nich instytucji polskiej kultury narodowej powstrzymywała jednak gospodarzy od udziału w tych przedstawieniach. „Trupa Stanisławskiego gościła między nami, niestety jeszcze nie dla nas” – podsumował tę paradoksalną sytuację recenzent „Gazety Polskiej”.¹²³ Krytyk „Nowej Gazety” w *Liście otwartym* do jej dyrektora wyrażał wiarę w możliwość bliższego zajęcia się dokonaniem czołowego światowego zespołu w przyszłej autonomicznej Polsce.¹²⁴

Następcą Ładnowskiego w przełomowej dla warszawskiej sceny chwili walki o jej unarodowienie został – na niespełna półtora roku, od połowy października 1905 do końca marca 1907 – Józef Śliwicki. W ciągu pierwszych dziesięciu miesięcy pomocnikiem jego był Ludwik Wostrowski. Przez cały czas zajmował się też reżyserią Szymanowski (najpierw podlegając Śliwickiemu, po jego zaś dymisji przygotowując do końca sezonu przedstawienia na zmianę z Leszczyńskim i Rapackim¹²⁵). Z chwilą, gdy – po niefortunnym eksperymencie powierzenia odpowiedzialnego stanowiska człowiekowi z drugiej strony rampy¹²⁶ – w połowie lipca 1908 reżyserem głównym zostaje na jeden sezon Kazimierz Kamiński, Śliwicki rozpoczyna z nim współpracę jako drugi reżyser (powrócił na fotel reżyserski przed kwartałem, by pozostać na nim do połowy stycznia 1915).¹²⁷ Dyrekcja uznała jednak wówczas potrzebę radykalnych reform wewnętrznego ustroju teatrów: w 1909 roku utworzono stanowisko kierownika literackiego, który zyskał wolną rękę pod względem doboru repertuaru, odciążając zarazem reżysera z wielu czynności organizacyjno-biurokratycznych (w kwestiach spornych głos decydujący przysługiwał, oczywiście, prezesowi).

Zelzenie cenzury, jakie nastąpiło wkrótce po nominacji Śliwickiego, zdawało się – przy pewnych jego dyspozycjach osobistych – predestynować go do wytyczenia z dawna oczekiwanego programu artystycznego na miarę sceny narodowej; z drugiej strony, sprzyjający zmianie kursu politycznego krach rządowej gospodarki, jaki w drastyczny sposób objawił się jesienią 1905 roku, postawił reżysera Dramatu w roli głównego przedsiębiorcy, utrzymującego zespoły i administrację teatralną. Szukając kompromisu między tymi dwoma zadaniami, tworzył Śliwicki podczas swych półtorarocznych rządów fundamenty tzw. repertuaru żelaznego – z Fredrą i Słowackim na poczesnym miejscu – przeplatając premiery utajnionego dotąd na afiszu warszawskim twórcy *Mazepy*, bądź nowe inscenizacje autora *Ślubów panińskich* – kasowymi sztukami patriotycznymi

¹²³ S. Kozłowski, *Trupa Stanisławskiego*, GP 1906/132.

¹²⁴ J. Lorentowicz, *List otwarty do p. Stanisławskiego, dyrektora trupy rosyjskiej*, NG 1906/213.

¹²⁵ Na znak solidarności ze zmagającym się z carską biurokracją kolegą żaden z tej trójki nie chciał przejąć jego obowiązków.

¹²⁶ Był nim popularny pisarz i krytyk teatralny, Kazimierz Zalewski.

¹²⁷ Dorywczo przygotowuje też spektakle Wostrowski.

o wątpliwych wartościach literackich. Już w pierwszym kwartale udało mu się uczynić swój dział najbardziej dochodowym ze wszystkich.

Wobec braku etatowego malarza-scenografa Śliwicki sam czuwał nad projektowaniem wnętrza. W przygotowanej przezeń „gościnie” przed paru miesiącami (skądinąd bardzo ciekawej¹²⁸) inscenizacji *Demona ziemi* Franka Wedekinda wytykano reżyserii stare grzechy: brak w pracowni malarza odpowiedniego sufitu z górnym oświetleniem, zastąpiony odwiecznymi paludamentami.¹²⁹ Na tym tle realistyczna zabudowa sceny w inauguracyjnym spektaklu Fredrowskich *Przyjaciół*: tzw. pokój francuski z sufitem i pełnymi ścianami z boków (z widokiem na dalsze pomieszczenia) – zamiast prospektów malowanych; drzwi zaopatrzone w klamki itp. uderzała nowością.¹³⁰ Ze zmodernizowanym wnętrzem, mimo stylowych dekoracji i kostiumów, nawiązujących do początku ubiegłego wieku, harmonizowała utrzymana w tymże tonie, bardziej powściągliwa i dyskretna niż zazwyczaj, całość gry (w tym Zdzisława, którego szablonowy nieco charakter uszlachetnił Śliwicki-aktor „prostotą i piękną rzeźbą słowa”).¹³¹

Otwarcie Rozmaitości, po kilkutygodniowej przerwie spowodowanej przez wydarzenia rewolucji, zapoczątkowało nowy rozdział w dziejach scen rządowych. Cała prasa powitała je jako uwerturę Teatru Narodowego po z górą stuletnim okresie niewoli, stawiającą przed reżyserem nowe zadania. Śliwicki próbował na nie odpowiadać, zmieniając scenę to w panopticum narodowe, to w wiecową trybunę – poprzez wprowadzanie na nią utworów zawierających pewne zakazane dotąd obrazy i postaci z kręgu polskiej historii i kultury, bądź nurtujące wszystkich aktualne zagadnienia polityczne. Uczcił np. (z pewnym opóźnieniem) pięćdziesięciolecie śmierci Adama Mickiewicza, urządzając w dniu Wigilii na wielkiej scenie poranek poetycko-muzyczny z korowodem „zakazanych” dotąd bohaterów *Balad i romansów*, *Widm* czy *Pana Tadeusza*, połączonym z własną recytacją fragmentów *Ody do młodości*, śpiewem chóralnym sonetów oraz częścią koncertową (*Gau-de mater Polonia*, utwory Stanisława Moniuszki i Fryderyka Chopina).¹³² Na scenie Rozmaitości zaroilo się od szlacheckich kontuszy – dotąd uznawanych za symbole nieprawomyślności, pojawili się polscy królowie (Stanisław August i Kazimierz Wielki). Podczas prób *Powrotu posła* Niemcewicza, odczytanego jako jedyna w swym rodzaju satyra dialektyczna epoki wielkiej naprawy Rzeczypospolitej, roztoczył reżyser niezwykle czujną opiekę nad odtwórcami poszczególnych ról, tłumacząc precyzyjnie tok myślowy sztuki, pomagając odpowiednio rozłożyć akcenty. Jeden z protagonistów, Mieczysław Frenkiel, „przez cały ciąg roli tak świet-

¹²⁸ P. Domański, *Reżyserzy Dramatu...*, op. cit., s. 22-23.

¹²⁹ KP 10 III 1905.

¹³⁰ T. Jaroszyński, „Przyjaciele” A. Fredry, KC 1905/238. (Przypomnijmy wszakże, iż po raz pierwszy odnotowano podobne praktyki już przed sześciu laty – w spektaklu *Karykatur* wystawionych przez Szymanowskiego.)

¹³¹ W. Rabski, „Przyjaciele” A. Fredry, KW 1905/293.

¹³² KW 28 XII 1905.



Bogusławski i jego scena W. Rapackiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Rozmaitości 1906.

Scena z III aktu (Lüde – p. Kakowska, Michał Szobert – Ksiądz biskup Naruszewicz, król Stanisław August – Roman Żelazowski, szambelan Trembecki – Uszyński, Józef Śliwicki w roli tytułowej, Bolesław Ładnowski – Ryx, Bolesław Leszczyński – wojewoda Trocki)



Obrona Częstochowy E. Bośniackiej, reż. J. Śliwicki, Teatr Rozmaitości 1906, fot. Dobrzański. Scena końcowa VIII obrazu, w refektarzu klasztornym



Seweryn Nowicki jako Piotr Czarniecki i Teodor Roland jako młody Müller
w *Obronie Częstochowy* E. Bośniackiej, fot. Dobrzański

nie rozdzielił w niej plany, tak umiejętnie pokazywał, czego chce Niemcewicz i jego epoka, a czym jest właściwie taki typ jak Gadulski, że od razu całą sztukę postawił na właściwych pozycjach, wytłumaczył ją widzom”.¹³³ Niezależnie od talentu komika, była tu niewątpliwie i zasługa reżysera; to dzięki jego wskazówkom również doskonale dobrany zespół „odczuł, grając, całą ożywczą moc wywołanej przez logikę dziejów aktualności”.¹³⁴

Obok wzorowego wykonania (z udziałem „najpierwszych” artystów w drobnych rolach, wpadających wprawdzie czasem pod wpływem nadzwyczajnych emocji w nadmierny patos) Śliwicki starał się zapewnić zwolnionym przez cenzurę utworom możliwie najlepszą – na miarę skromnych ówczesnych możliwości finansowych – „wystawę”. Do przekomponowanej ze staroświeckiego melodramatu, stosownie do dziejowej chwili, *Obrony Częstochowy* Elizy Bośniackiej skopiowano ją na miejscu z dawnych rycin¹³⁵, osiągając dzięki znakomicie wyreżyserowanej na tle jasnogórskiego krajobrazu grze zespołowej efekt łudzącej ży-

¹³³ J. Lorentowicz, „Powrót posła” J. U. Niemcewicza, GP 1905/323.

¹³⁴ W. Bogusławski, *Unarodowienie teatrów warszawskich*, BW 1906/t. I, z. 1.

¹³⁵ Twórcami dekoracji byli: Kozłowski, Guranowski i Klopfer. Opis przedstawienia – M. Prussak, *Puls życia bieżącego?*, w: *O teatrze i dramacie*. op.cit., s. 148-157.



Seria zdjęć z *Lilli Wenedy* J. Słowackiego w reż. J. Śliwickiego, Teatr Wielki 1906. Pierwsze od lewej: Tekla Trapszo w roli tytułowej, Aleksandra Lüde jako Gwionna i Antoni Różański – Lech; w centrum Helena Marcello jako Rosa Weneda, z prawej Bolesław Ładnowski w roli Derwida i Tekla Trapszo – Lilli Wenedy

ciowej prawdy i głębokiego dramatyzmu; kulminacyjny moment stanowiło odśpiewanie przez rozmodlony tłum hymnu *Święty Boże* w pałacej się kaplicy.¹³⁶

Wykorzystując tę pomyslną dla Dyrekcji ze względów finansowych okoliczność¹³⁷, reżyser równocześnie narażał się na zarzut lekceważenia niezbędnych przy budowie stałego repertuaru kryteriów estetycznych. „Mamy w naszym repertuarze dramatycznym dość sztuk pięknych, które siłą swego nastroju nie kłóciłyby się z hasłami «chwili przełomowej», a odpowiadają wysokim wymaganiom artystycznym” – przypominał Lorentowicz w związku z wystawieniem pozbawionej wyraźnego konfliktu i pełnokrwistych postaci komedii Rapackiego *Bogusławski i jego scena*, aktualnej wszakże w trakcie zabiegów o przywrócenie teatru narodowego i owacyjnie odbieranej również ze względu na piękne brzmienie staropolskiej mowy.¹³⁸

Historyczną zasługą Śliwickiego, jako reżysera głównego Dramatu i Komedii, było włączenie do repertuaru WTR w okresie rozluźnienia więzów cenzury dramatów Juliusza Słowackiego. Pozostając na tym stanowisku, zdążył przygotować trzy utwory poety, mimo niezwykle trudnych warunków: niechęci ze strony Dyrekcji i braku odpowiedniej przestrzeni oraz wyposażenia techniczne-

¹³⁶ „Jeżeli całość nie stoi na wysokości wielkiej chwili dziejowej, którą odtwarza – pisał Jan Lorentowicz (NG 1906/57) – to scena w kaplicy bohaterstwo tej chwili podkreśla doskonale. Mniejsza z tym, że te wszystkie wzruszenia nic nie mają wspólnego ze „sztuką”. „

¹³⁷ *Obrona Częstochowy* osiągnęła niebywałą w dziejach teatru warszawskiego frekwencję, stając się dla rządowej Dyrekcji w kryzysowej chwili „złotą żyłą”.

¹³⁸ J. Lorentowicz, „*Bogusławski i jego scena*” W. Rapackiego, GP 1906/2.

go sceny, zaniku wśród aktorów umiejętności mówienia wiersza; w sumie wystawi ich aż sześć. Cechą wspólną wszystkich tych inscenizacji jest przesadny nawet pietyzm wobec tekstu, który udzielał się także aktorom.

W pierwszej z nich – *Nowej Dejanirze* (1906) – nie poczynił reżyser, zdaniem recenzentów, niezbędnych nawet skrótów, nadużywając cierpliwości widzów (spektakl premierowy trwał pięć godzin). „Nędzne środki dekoracyjne, jakimi rozporządzają Rozmaitości, wykorzystano umiejętnie. Sceny zbiorowe ułożono zręcznie i czujnie – relacjonował Lorentowicz. – Ogólny rozkład efektów odpowiadał dobrze tekstowi dramatu.”¹³⁹ Sam Śliwicki wystąpił w swej roli Fantazego z historycznej inscenizacji Pawlikowskiego, wczuwając się w poetyckie piękno postaci. W otwierającej nowy sezon 1906/1907 *Lilli Wenedzie* posłużył się krakowskim scenariuszem Kotarbińskiego, co pozwoliło uniknąć nadmiernych dłużyzn i niekonsekwencji. Chwalono pomysły układ obrazów, z wyjątkiem ostatniego (całość zamknęła się w dwunastu odsłonach). Bogusławski akcentował w swej recenzji wielką prostotę naszkicowanych przez Słowackiego dekoracji.¹⁴⁰ Niezależnie od zatrudnionych od roku 1901 w WTR w systemie akordowym dekoratorów tradycyjnych w rodzaju Kozłowskiego czy Guranowskiego, reżyser zaangażował do współpracy artystę-malarza i archeologa Mariana Wawrzenieckiego (na afiszu warszawskim po raz pierwszy pojawiło się wówczas słowo „scenografia”). Zdaje się, że efekty malownicze przewyższyły intencje poety.¹⁴¹ Kompozycję muzyki powierzył Władysławowi Żeleńskiemu. Na siebie wziął przede wszystkim trudy pracy z aktorami, którzy – wskutek ciągłego obcowania z repertuarem realistyczno-naturalistycznym – zatracili już w części poczucie stylu tragedii bohaterskiej. Podobała się obsada (zwłaszcza ról żeńskich) i harmonijny na ogół ton tragedii, szczególnie czysto brzmiący w chórze harfarzy pod przewodem Derwida-Śliwickiego, w pojedynczych rolach zakłócany wprowadzie akcentami patosu deklamacyjnego bądź „poziomego realizmu”.¹⁴² Nie przeszkodziło to wszak scenicznemu wcieleniu wizji autora „z całym czarem prawdziwej, wielkiej poezji”.¹⁴³

W zaprezentowanej tuż po rezygnacji reżysera *Balladynie* (1907) „różnorodnej orkiestrze talentów i zdolności” zabrakło jednak w ogóle, wedle określenia Bogusławskiego, kapelmistrza; krytyk określił te nie zestrojone tony jako

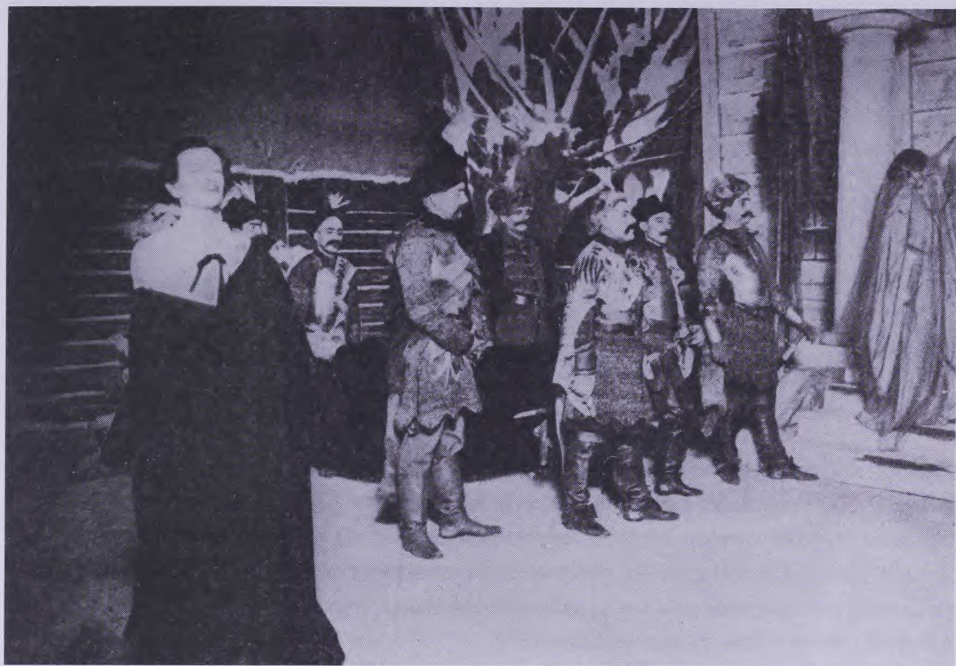
¹³⁹ Tenże, *Kilka uwag o Słowackim. Z powodu wystawienia „Nowej Dejaniry”*, NG 1906/200.

¹⁴⁰ „Kiedy komnata w „rzymskiej wieży” Lechona – to twardo, z grubych bierwion związana, kiedy las dziewiczy – to mroczny, posępny nieprzebytą swoją ciemnią; kiedy grota z wylotem na daleki krajobraz – to przez otwór widać tylko krwawe łuny zachodzącego słońca.” (*Przyszłość teatru polskiego w Warszawie*, BW 1907/t. I, z. 1.)

¹⁴¹ Znajdujemy np. w recenzji („Przegląd Poranny” 8 X 1906) opis „bogatego widoku roztaczającego się na Gopło” ze świetlicy Lechitów. Do walorów plastycznych przedstawienia zaliczono zgodnie piękne (historyczne, a zarazem fantastyczne) kostiumy.

¹⁴² Zob. S. Kozłowski, „*Lilla Weneda*” J. Słowackiego, GP 1906/273; W. Rabski, KW 1906/278.

¹⁴³ W. Bogusławski, loc. cit.



Złota Czaszka J. Słowackiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Letni 1909.
Epilog i obraz końcowy

„improwizacje solo na tematy Słowackiego.”¹⁴⁴ „Tych strzępów różnorodnych, tej mozaiki stylów ani do królestwa baśni, ani koturnu, ani realizmu odesłać nie sposób” – wtórował mu Rabski¹⁴⁵, w dwóch zaledwie scenach odnajdujący właściwy tragedii ton. Wiele recenzentów zgadzało się w tej mierze, że generalnym błędem interpretacji aktorskiej było zacieranie muzyki wiersza, manieryczne „łezki” w sztucznie brzmiącym głosie, nerwowe, realistyczne ruchy.¹⁴⁶ Śliwicki zbierał tu pokłosie wieloletniej polityki repertuarowej władz (cenzura!), oszczędności czynionych przez Dyрекcję na Dramacie (ograniczanie do minimum niezbędnego czasu na próby na wielkiej scenie – np. maszynię próbowano dopiero na premierze; nie uwzględnianie postępu sztuki teatralnej, skąpienie na dekoracje, które powyciągano z operowego lamusa i poskładano w taki sposób, że autor projektów, Wawrzeniecki, nie mógł ich rozpoznać itp.). Na znak protestu wobec traktowania przez rosyjską biurokrację arcydzieł polskiego dramatu złożył zresztą rezygnację. Tym bardziej jednak godna jest uznania odwaga, z jaką mierzył się reżyser z przekraczającymi ówczesne możliwości teatru warszawskiego zadaniami, chcąc przywrócić mu nieobecną od lat wielką poezję; staranie, by

¹⁴⁴ Tenże, *Tragedia naszego teatru*, BW 1907/t. II, z. 1.

¹⁴⁵ W. Rabski, „*Balladyna*” J. Słowackiego, KW 1907/77.

¹⁴⁶ Zob. J. Kleczyński, *Wystawienie „Balladyny”*, TI 1907/13; Tt[rzciński], „Słowo” 1907/77; PP 1907/78.



Sędziowie S. Wyspiańskiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Letni 1909.

zapewnić dramatom Słowackiego stosowny do ich rangi kształt sceniczny. (Za rządów Kamińskiego – przy większych kredytach i swobodzie korzystania z dużej sceny – owocowało ono cennymi innowacjami.) Jego osobisty wkład w tej mierze polegał zwłaszcza na wpajaniu aktorom głębokiego szacunku wobec tekstu, widocznego nawet wtedy, gdy interpretacja jego rozmiękała się – częściowo lub całkowicie – ze stylem poety.

„Symfonią bez wielkich solistów” nazwał Rabski dokonaną przez Śliwickiego i prezentowaną wraz z przygotowaną na stulecie urodzin Słowackiego *Złotą Czaszką* inscenizację *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego (1909)¹⁴⁷. Osnuty na tle autentycznego wypadku z kroniki sądowej pozorny melodramat – z duszą tragedii greckiej – zamknął reżyser w kategoriach realizmu („dyskretniejszego w momentach anegdoty kryminalnej, wyraźniejszego w dialogach”¹⁴⁸), zatracając podwójny wymiar kary. Wzorami przedstawienia były wszakże siła, szczerość i prostota środków wyrazu, uzyskane dzięki eksperymentowi powierzenia większości ról aktorom młodym, którzy poddali się bez zastrzeżeń jego woli; konsekwencja w utrzymaniu nastroju. Jednolitość wykonania, w połączeniu z doskonałą „wystawą”¹⁴⁹, zadecydowała o tym, że po raz pierwszy w Warszawie mówiono o udanej interpretacji autora *Wesela*.

Respekt dla tekstu dramatycznego, subtelne wyczucie baśniowego stylu objawione przez Śliwickiego w warszawskiej premierze *Hanusi* Hauptmanna (1909) poprzez umiejętne rozłożenie efektów barwnych i muzycznych, zyskały mu szczytne miano „jedyne go na scenie warszawskiej mistrza wewnętrznej reżyserii”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ W. Rabski, KW 1909/247. Wzorową harmonię całości poświadczili: Cz. Jankowski (TI 1909/38), J. M. Muszkowski („Społeczeństwo” 1909/36), W. Bukowiński („Sfinks” 1909/4) i in.

¹⁴⁸ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. I, W. 1929, s. 400.

¹⁴⁹ Na temat „wystawy” nie da się, niestety, powiedzieć nic konkretnego; była natomiast jednomyślnie chwalona (zob. W. Bukowiński „Sfinks” 1909/4, z. 22; Cz. Jankowski, TI 1909/38; (?), „Słowo” 1909/206).

¹⁵⁰ W. Rabski, KW 1909/281.



Beatryks Cenci J. Słowackiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Wielki 1909.
Rodzina Cencich prowadzona na stracenie

Chcąc ułatwić widzom odbiór zarówno nieobecnej dotąd na warszawskiej scenie klasyki, jak i pozycji najnowszych, poprzedzał on kilkakrotnie premiery tych utworów prelekcjami wybitnych krytyków i pisarzy (Jana Lorentowicza na temat *Nowej Dejaniry*, Adolfa Nowaczyńskiego – *Młodej Anglii*). Zwyczaj ten stanowił tutaj nowość, wkrótce stanie się zwykłą praktyką kierownika literackiego. Jako ostatni reżyser główny WTR, obarczony w trakcie całej swej kadencji obowiązkami „dramaturga”, Śliwicki zabiegał konsekwentnie (poczynając od gorących październikowych dni walki artystów o należne im prawa) o uznanie prawa do obsady ról i określenia minimalnego czasu pracy nad wystawianą sztuką za wyłączny przywilej reżysera. Wobec oczywistego lekceważenia go przez władze podał się demonstracyjnie do dymisji.

Łącznie w trakcie swej dziesięcioletniej (z przerwami) pracy reżyserskiej w WTR przygotował na scenę bez mała sto utworów, wiążąc swe imię z wielkością wartościowych dzieł wystawionych w tym okresie (choć z chwilą rezygnacji ze stanowiska przestał odpowiadać za repertuar). Z początkiem roku 1909 – dzięki utworzonej posadzie kierownika działu artystycznego – został też zwolniony z wielu czynności tzw. reżyserii dekoracyjnej, za które dotąd bywał krytykowany (np. w *Beatryks Cenci* Słowackiego uzyskał pomoc ze strony Stanisława Jasieńskiego, który po raz pierwszy w Warszawie zastosował tu ruchome proscenium, umożliwiające zmniejszanie lub powiększanie rozmiarów sceny w miarę potrzeb akcji, oraz ramę stałą pierwszego planu sceny – à la Craig – zasłaniającą sufit i kulisy; wprowadzenie ruchomej zasłony draperiowej usprawniło zmianę dekoracji w międzyaktach¹⁵¹). Nadal celował w reżyserii scen zbiorowych, niejednokrotnie korzystając z udziału statystów operowych, bądź uczniów utworzonej w roku 1908 Szkoły Aplikacyjnej.

Podobnie jak Ładnowskiemu, zarzucano Śliwickiemu, jako reżyserowi, częste naginanie repertuaru do wybranych artystów oraz do samego siebie (z pięć-

¹⁵¹ KW 1909/116.



Hanusia G. Hauptmanna, reż. J. Śliwicki, Teatr Wielki 1909.

Scena ostatnia – Raj

dziesięciu granych wówczas przezeń ról znaczny procent stanowiły role główne). Mimo wszelkich posiadanych atutów, wśród których nie na ostatnim miejscu liczyła się postawa obywatelska, nie udało mu się spełnić pokładanych w nim nadziei. Pozostawił jednak jako reżyser najtrwalsze znamię na obliczu warszawskiej sceny dramatycznej okresu Młodej Polski. Jako kierownikowi zespołu natomiast przypadła mu zasługa uchronienia go od rozbicia w najtrudniejszych, rewolucyjnych czasach.¹⁵²

Podczas jednosezonowej, niefortunnej dyrekcji artystycznej Kazimierza Zalewskiego (1907/1908), przy całej swej zażyłości z literaturą dramatyczną i aktorami pozbawionego kwalifikacji do prowadzenia sceny, reżyserami Dramatu i Komедii byli: dawny członek zespołu Kotarbiński oraz Żelazowski; funkcję pomocnika reżysera, a zarazem sekretarza osobistego dyrektora, pełnił Piotr Hryniewicz. Inscenizacje sztuk przygotowywali ponadto: Szymanowski, Rapacki, Antoni Bednarczyk i Seweryn Nowicki.

Kazimierz Kamiński (1908/1909) – aktor i reżyser u Pawlikowskiego i Kotarbińskiego, o dwudziestoletnim stażu – powołany został na stanowisko

¹⁵² S. K.[rzywoszewski], *Kazimierz Kamiński kierownikiem Teatru Rozmaitości*, „Świat” 1908/30.

kierownika artystycznego Rozmaitości przez nowego prezesa, Małyszewa, w połowie lipca podpisując kontrakt na jeden rok.¹⁵³ Wkrótce zyskuje pomoc w osobie Śliwickiego jako „reżysera trupy dramatycznej” (Nowicki odmówił bowiem dalszej współpracy¹⁵⁴). Zapowiedź mianowania obok niego „dwóch lektorów”¹⁵⁵ spełni się w pół roku później, i to tylko w połowie; prywatnym lektorem-doradcą Kamińskiego będzie przez pierwsze pół roku pisarz Wacław Grubiński.

Dobór repertuaru okaże się, do chwili powołania kierownika literackiego, najsłabszą stroną nowych rządów, które natomiast zapiszą się w dziejach teatru warszawskiego bezprecedensowym bodaj staraniem o fachową i utrzymaną w stylu „wystawę”, bezbłędną logiką i pomysłowością w aranżowaniu sytuacji scenicznych, troską o zbieżność i wykończenie szczegółów.

Pomyślną w tym kierunku okoliczność stanowiło niezwykle zainteresowanie teatrem ze strony Małyszewa, objawiające się ogłoszonymi wkrótce zmianami w organizacji pracy. Nowy szef Dyrekcji WTR zażądał mianowicie, aby przygotowywane dotąd na ostatnią chwilę dekoracje i kostiumy były gotowe na trzy dni przed premierą, domagając się zarazem od aktorów, by znajdowali się w swych garderobach co najmniej na godzinę przed spektaklem.¹⁵⁶ Poczynając od dnia 10 VII 1908 wszystkie próby generalne odbywać się miały (tak jak niegdyś) wobec zaproszonych dziennikarzy, przy kompletnych dekoracjach i sprawnie działającej maszynarii, w kostiumach oraz charakteryzacji.¹⁵⁷ Z początkiem nowego sezonu 1908/1909 Małyszew złożył generał-gubernatorowi memoriał w sprawie stałych konkursów dramatycznych¹⁵⁸; celem skupienia przy teatrze najwybitniejszych pisarzy zapowiedziano podniesienie tantiem autorskich (z 5 na 12%).¹⁵⁹ Prezes czynnie uczestniczy w wytyczaniu planu repertuaru scen warszawskich, przewodząc cotygodniowym sesjom z udziałem wszystkich reżyserów i zapraszanych przez siebie gości – wybitniejszych artystów oraz innych znawców sztuki dramatycznej. Pod jego okiem programuje się też repertuar na najbliższy sezon¹⁶⁰; wydawać by się mogło, że „dramaturg” jest tu niepotrzebny.

Tymczasem od początku kadencji Kamińskiego – zainaugurowanej modnym w Wiedniu, Pessce i Berlinie „figlem teatralnym” Ferenca Molnára *Diabeł*, z jedną popisową rolą – pojawiają się zastrzeżenia do poziomu literackiego wy-

¹⁵³ KW 1908/194.

¹⁵⁴ „Scena i Sztuka” 1908/31.

¹⁵⁵ „Słowo” 1908/194.

¹⁵⁶ „Scena i Sztuka” 1908/27.

¹⁵⁷ KW 1908/89.

¹⁵⁸ *Konkurs dramatyczny*, PP [„Kurier Poranny”] 1908/275.

¹⁵⁹ S. K.[rzywoszewski], *Teatr Rozmaitości i nasza twórczość dramatyczna*, „Świat” 1908/31. (Były one niewiarygodnie niskie: podczas gdy artyści stali teatrów warszawskich pobierali w ostatnim sześcioleciu średnio 55 000 rb. mies., honoraria autorskie w tymże okresie pochłaniały jedynie 100 rb. „Nie można się wobec tego dziwić, że dramat znajduje się w tak opłakanym stanie” – komentował te dane statystyczne autor artykułu *Honoraria w teatrze warszawskim*, KW 1907/191).

¹⁶⁰ „Scena i Sztuka” 1908/37.

stawianych sztuk, które ratują jedynie doskonała gra i reżyseria (często wspólnego autorstwa). Zamykającą „wielki sezon” jego rządów komedię Georga Thurnera *Wielki dziennik* Bogusławski komentuje z przekąsem w swym pośmiertnie już wydanym sprawozdaniu: „Kamiński tak świetnie grał, że się nawet nie bardzo zastanawiano nad tym, co grał”¹⁶¹.

Uwagę recenzentów zwróciła natomiast od razu zaprezentowana przez artystę umiejętność precyzyjnej analizy komedii, naturalnego łączenia jej ogniw, urozmaicenia sytuacji – przy niepotrzebnej skłonności do obniżania ogólnego tonu do poziomu farsy.¹⁶² Dbłość reżysera o funkcjonalne („uwydatniające plastycznie intencje autora”), drobiazgowo wykończone dekoracje uznano za rzecz niepowседневną na warszawskiej scenie. Większy jeszcze podziw wzbudziło w roku 1908 urządzenie z jego inicjatywy wnętrza pokoju do komedii Eugène Brioux *Chrzyszczce*: z sufitem, drzwiami i oknami, wyposażone w autentyczne sprzęty.¹⁶³ W czołowych teatrach europejskich było to już przeżytkiem; w stolicy nadwiślańskiej wciąż nie weszło jeszcze do codziennej praktyki. Parę miesięcy później, na jubileuszowym przedstawieniu *Ślubów panińskich*, podziwiano więc urządzone na nową modłę empirowy salon: „Teraz i drzwi mają klamki, i okna mają szyby, i na ścianach wiszą obrazy”.¹⁶⁴

W przeciwieństwie do Śliwickiego, dbającego w trakcie prób o bezwzględne przestrzeganie litery scenariusza, Kamiński układa sytuacje na scenie, wielokrotnie je zmieniając.¹⁶⁵ Przy obsadzie sztuki kieruje się intuicją, w razie potrzeby gotów przezwyciężyć wewnętrzny opór ze strony wybranych przez siebie odtwórców ról i zainspirować ich do pracy.¹⁶⁶ „Umiał wydobywać talenty i opiekować się nimi” – wspominają go aktorzy, dodając dla sprawiedliwości, iż gwoli osiągnięcia pożądanego efektu potrafił być przykry, a nawet okrutny. Od chwili swej nominacji zabiegał o wzmocnienie zespołu i wdrożenie go do odpowiedniego stylu pracy.

Misja Kamińskiego w kryzysowej dla warszawskiego Dramatu i Komedii chwili polegała na narzuceniu niesforemnie zespołowi autorytatywnej woli reżysera, z całym respektem dla ludzi talentu wprowadzającego nie znaną im dotąd dyscyplinę: punktualność, absolutną ciszę i skupienie podczas pracy, obowiązek opanowania pamięciowego roli przed rozpoczęciem prób na scenie, harmonijnego dostrojenia się każdego z uczestników przedstawienia do ogólnego tonu gry. W trosce o odpowiednią atmosferę artystyczną wkrótce ogłosił zakaz oddzielnego kłaniania się aktorów po każdym akcie i owacji kwiatowych.¹⁶⁷ Zwalczał po-

¹⁶¹ W. Bogusławski, *Teatr pogłębiony*, BW 1909/t. III, z. 1.

¹⁶² W. Rabski, „*Chrzyszczce*” E. Brioux, KW 1908/248.

¹⁶³ K. Ł.[aganowski], GWiecz. 1908/ 412.

¹⁶⁴ J. Lorentowicz, *Pożegnanie artystki*, NG 1909/68.

¹⁶⁵ P. Owerflo, op. cit., s. 264.

¹⁶⁶ Por. fragment pamiętników artysty, dotyczący wciągnięcia przezeń Frenkla do wspólpracy w *Koledze Cramptonie*, cyt. w: Z. Jasińska, *Zywoť Kazimierza Kamińskiego*, W. 1976, s. 252.

¹⁶⁷ PP 1908/18.



Chrzyszcz E. Brieux, reż. K. Kamiński, Teatr Letni 1908. Scena końcowa III aktu



Aspazja A. Świętochowskiego, reż. K. Kamiński, Teatr Letni 1908.
Scena końcowa; na pierwszym planie Helena Marcello w roli tytułowej
i Stanisław Knake-Zawadzki jako Perykles

nadto obyczaj monopolizowania przez starych aktorów przypisanych im niegdyś efektownych ról, zamierzając stopniowe, ostrożne ukrócenie ich dominacji w repertuarze i zastępowanie nowymi siłami.¹⁶⁸

Perfekcjonizm reżysera najpełniej objawił się w *Aspazji* Aleksandra Świętochowskiego. Z czterdziestoosobowego tłumu pseudohelleńczyków stworzył przy zwykle panoszącej się na warszawskiej scenie mieszaninie stylów pełną

¹⁶⁸ Zob. list E. Weycherta do matki, cyt. w: Z. Jasińska, *ibid.*, s. 240.



Wesele Figara P. de Beaumarchais, reż. K. Kamiński, Teatr Wielki 1908; na zdjęciu z lewej – Teodor Roland jako Figaro i Felicja Pichorówna jako Zuzanna; z prawej – Stanisława Lubicz-Sarnowska jako Cherubin i Helena Larys-Pawńska jako Hrabina

prawdy życiowej, a zarazem smaku i miary (zbliżoną do klasycznej) całość.¹⁶⁹ Reżyserię sceny sądu na Agorze, w której niesforny tłum udało mu się uczynić postacią dramatu, przyrównywano do realizacji André Antoine'a w Odeonie.¹⁷⁰

Wobec braku klasyki światowej w repertuarze sam fakt umieszczenia w nim *Wesela Figara* Pierre'a Beaumarchais uznano za wydarzenie.¹⁷¹ Stylowej „wystawie” nie odpowiadała wszakże równie wykwintna, w tonie osiemnastowiecznej „komedii wysokiej”, całość interpretacji aktorskiej. „Rzecz ta powinna być grana, jak menuet tańczony za gazą” – przypominał poniewczasie Kempner wskazówki autora z przedmowy do jednego z pierwszych wydań sztuki, których zlekceważenie przez reżysera widoczne było we wszystkich scenach głównie w braku niezbędnego cieniowania dykcji.¹⁷² „Nie było to z pewnością takie wido-

¹⁶⁹ B. Gorkczyński, „*Aspazja*” A. Świętochowskiego, NG 1908/472.

¹⁷⁰ T. Jaroszyński, „*Goniec Wieczorny*” 1908/472 (wcześniej opracowane przez Śliwickiego w *Gorączce złota* Émile'a Fabre'a sceny paniki giełdowej budziły skrajnego zburzenia z Burgtheater i Deutsches Theater – zob. W. Rabski, KW 1906/52).

¹⁷¹ G. Kempner, NG 1908/516.

¹⁷² Cz. Jankowski, *Wieczory teatralne i muzyczne*, TI 1908/46.

wisko, jakie daje «komedia francuska» – godził się Rabski, przyznając dla sprawiedliwości: Ale przynajmniej nie sfalszowano brutalnie fizjonomii czasu”.¹⁷³

Pojedyncze pozycje nie mogły zresztą obronić polityki repertuarowej nowego reżysera głównego Dramatu, po upływie czterech pierwszych miesięcy określonej coraz częściej mianem „dorywczej”, „bezładnej” czy wręcz „rabunkowej”.¹⁷⁴

Mimo wszelkich wprowadzonych reform kadencja Kamińskiego stanowiła bowiem w gruncie rzeczy dalszy ciąg rządów aktorskich w teatrze. Artysta celował w role charakterystycznych, zwłaszcza nowoczesnego repertuaru, który znalazł się na pierwszym planie, niezależnie od wartości literackich. Sam przygotował na scenę w tym sezonie zaledwie dziesięć sztuk¹⁷⁵, dzieląc mniej więcej po połowie obowiązki reżyserskie ze Śliwickim. Prędko jednak zauważono, że sztuki przezeń wystawione nosiły zawsze piętno prawdziwego artyzmu.¹⁷⁶ Jeżeli nawet – jak zarzuca się Kamińskiemu już po paru miesiącach sprawowania przezeń funkcji kierowniczych – uczynił z teatru „przedsiębiorstwo własnej chwały i własnych honorariów”, to i tak przyczynił się do „wszechstronnego podniesienia się poziomu” warszawskiej sceny.

Jeśli wierzyć zaangażowanemu wreszcie od lutego 1909 roku Kotarbińskiemu, współpraca w gronie kierowniczym układała się przez najbliższe pół roku na zasadzie wzajemnej nieingerencji¹⁷⁷ (zakończyła się konfliktem ze Śliwickim). W dalszym ciągu odbywano w dyrekcji sesje repertuarowe – choć zgodnie z wolą Małyszewa decydujący głos przypadł wreszcie pierwszemu w teatrze warszawskim oficjalnie uznanemu „literatowi” – i dyskusje nad obsadą.

Reżyser główny, nie atakowany już bezpośrednio za repertuar, zbierał teraz rezultaty wieloletniego ograniczania obecności klasyki w teatrze warszawskim, powolnego, lecz stałego obniżania się poziomu jej wykonania. Spektakl pożegnalny jednej z ostatnich mistrzyń starej szkoły, Walerii Niewiarowskiej (w reżyserii Kamińskiego) – z Fredrą i Korzeniowskim na poczesnym miejscu – odznaczał się „ogólnym niechlujstwem, które zniszczyło zupełnie styl utworów”, niezbornością stylu¹⁷⁸. W nowszym repertuarze artysta chwalony jest natomiast, jak poprzednio, za „wzorowy mechanizm, świetne tempo i estetykę ruchu scenicznego”, wyrównaną grę we wszystkich rolach. Za jedno z najlepszych przedstawień sezonu uznano Hauptmannowskiego *Kolegę Cramptona* z „prawdziwie arcydzielnym flamandzkim portretem” tytułowego bohatera stworzonym przez Frenkla wedle „ojcowskich wskazówek” Kamińskiego¹⁷⁹.

¹⁷³ W. Rabski, KW 1908/309.

¹⁷⁴ S. K.[rzywoszewski], „Kraj” 1908/50; J. Lorentowicz, NG1908/566; S. Gacki, „Prawda” 1908/50.

¹⁷⁵ Drugie dziesięć rozciągnęło się na cztery dalsze lata współpracy dorywczej.

¹⁷⁶ P. Owerłło, op. cit., s. 264-265.

¹⁷⁷ „Każdy sobie rzepkę skrobie” – zob. *Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i oprac. Z. Jasińska, W. 1978, s. 93.

¹⁷⁸ J. Lorentowicz, *Pożegnanie artystki*, NG 1908/68; I. Grabowski, *Maski*, „Dzień” 1908/46.

¹⁷⁹ J. J., „*Kolega Crampton*” G. Hauptmanna, „Świat” 1909/15.

Koronnym przykładem pietyzmu „wystawy” i dowodem na to, że wielkość indywidualnych talentów nie klóci się z koncertową grą zespołową, stała się opracowana przez artystę na otwarcie sezonu 1911/1912 inscenizacja *Grubych ryb*.

Dokładnie w tym czasie, 10 XI 1911, rozporządzenie prezesa WTR¹⁸⁰ precyzowało obowiązki kierownika literackiego Dramatu i Komедии: winien on opracować repertuar na pół roku z góry, posiadając na bieżąco trzy sztuki w każdej chwili gotowe do wystawienia; należy doń ponadto dobór obsady (w uzgodnieniu z autorem), przy podwójnej obsadzie głównych ról, i wreszcie – odpowiedzialność za zrozumienie epoki oraz styl spektaklu (w tym – poprawność przekładów). Uwolniony praktycznie już przed trzema prawie laty z części swych tradycyjnych zobowiązań, reżyser utracił teraz zazdrośnie strzeżoną autonomię w zakresie przydziału ról. Literą tegoż zarządzenia pozbawiono go zarazem prawa do grania w przygotowywanych przez niego na scenę sztukach, z klauzulą, że zakaz ten nie dotyczy Kamińskiego, który – zgodnie z oddzielną umową – wystawia jedynie sztuki, w jakich sam grywa.

Od lipca 1910 na trzecim – obok niego oraz Śliwickiego – etacie reżysera zatrudniono (po dwuletniej przerwie) Ludwika Wostrowskiego. Stanowisko reżysera głównego, po długim okresie faktycznego *interregnum* (sierpień 1909 – lipiec 1913)¹⁸¹ przejmie dopiero Solski, po czym za sprawą wojennych zawirowań powróci ono na parę miesięcy do rąk Śliwickiego, by zimą 1915 ulec likwidacji. Podjęta przez nowego szefa Dramatu próba anulowania osobistych przywilejów Kamińskiego spowodowała zaniechanie przezeń w roku 1913 dalszej reżyserii.

Ludwik Solski (1913/14) – kolega i rywal Kamińskiego w rolach charakterystycznych nowszego repertuaru jeszcze z jego czasów krakowsko-lwowskich – przy równej znajomości arkanów teatru i trosce o stronę plastyczną inscenizacji – zdawał się przewyższać go pod względem świadomości misji powierzonej mu sceny dramatycznej i związanych z nią własnych zobowiązań. Posiadał niewątpliwie najdłuższe ze wszystkich – bo aż trzydziestosiedmioletnie – sceniczne doświadczenie, wśród wielu rozmaitych funkcji pełnionych za kulisami chlubiąc się w ostatnim sześcioleciu stanowiskiem dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, które harmonijnie łączył z reżyserią, szkoleniem młodych sił aktorskich i własną sztuką na najwyższym poziomie.¹⁸² Otwierająca oficjalnie sezon 1913/1914 pod jego kierunkiem w świeżo przerobionych i zmodernizowanych warszawskich Rozmaitościach „nowa inscenizacja” *Zemsty* – wspólne dzieło Solskiego i zaangażowanego tu w charakterze kierownika literackiego Adama Grzymały-Siedleckiego – stanowić miała nawiązanie do tradycji sceny narodowej

¹⁸⁰ NG 1911/517.

¹⁸¹ Formalnie reżyserem głównym był Śliwicki; w lipcu 1912 powołano na to stanowisko również Wostrowskiego.

¹⁸²... wski, *Ludwik Solski*, TI 1911/4.

i zapewnienie o poczuciu świadomości nałożonych przez nią obowiązków.¹⁸³ Szczególne prerogatywy każdego z nich z osobna (w Sol skim widziano tu „pierwszego od dawna fachowego dyrektora, jednoczącego władzę co do repertuaru, personelu artystycznego i reżyserii”, pamiętając również, że to on pierwszy w Polsce dopuścił malarzy do inscenizacji sztuk¹⁸⁴; Grzymała był wytrawnym krytykiem literackim i teatralnym oraz początkującym dramaturgim), a zwłaszcza współpraca ich w teatrze krakowskim – na tej samej co obecnie stopie – stwarzały, zdaniem wielu, gwarancję wypełnienia misji.

Łączono też nadzieje z większymi możliwościami technicznymi pogłębionej, poszerzonej i unowocześnionej sceny. „Teatr, z którym związane są najpiękniejsze nasze tradycje, wchodzi w nową fazę rozwoju – entuzjazmował się Lorentowicz, dodając: Od nowej reżyserii chcemy się spodziewać przede wszystkim doskonałej interpretacji naszych klasyków. To jedno z zasadniczych przeznaczeń Teatru Rozmaitości.”

Zauważono jednak rażącą dysproporcję zamierzeń i wykonania: przedstawienie inauguracyjne okazało się widowiskiem miernym pod względem aktorskim (któryż to raz pisano o zatraceniu stylu fredrowskiego i braku jakiegokolwiek stylu, z wyjątkiem dwóch-trzech aktorów – a nawet nieopanowaniu pamięciowym ról, bełkocie?¹⁸⁵), pozbawionym humoru, z niepotrzebnie podniesionymi w tonie, operowymi dekoracjami; „jednym wielkim nieporozumieniem”.¹⁸⁶

Niezależnie od nadziei wiązanych z osobami nowego kierownictwa, nieomal od początku pojawiły się zastrzeżenia do wyboru repertuaru. Preludium letnie nazwano „sezonem martwym”, jesienną uwerturę – dalszym ciągiem występów gościnnych Sol skiego prezentującego Warszawie szereg swoich ról już znanych bądź związanych z graniem tu niedawno repertuarem¹⁸⁷, a po chwilowych uniesieniach, jakie przyniosło uroczyste otwarcie przebudowanej sceny stałej i okazjonalne deklaracje, wiara w szlachetne intencje reżysera naczelnego poważnie podupadła.

Inicjatywie jego przypisywano wszak większą niż dotychczas troskę o efekty inscenizacyjne: gustowną „wystawę”, autentyczne rekwizyty, stylową

¹⁸³ Słowo *inscenizacja* po raz pierwszy znalazło się wówczas na warszawskim afiszu. Terminu tego użył również Grzymała w swej prelekcji (zob. Prelekcja inauguracyjna A. Grzymały-Siedleckiego, w: J. Lorentowicz, *Otwarcie Teatru Rozmaitości*. „Zemsta za mur graniczny” A. Fredry, NG 1913/595), co recenzent skomentował: „Po raz pierwszy bodaj padł głośno wypowiedziany wyraz: inscenizacja, po raz pierwszy stwierdzono jego istnienie w sensie dodatnim.” (K. Wroczyński, *Z poza kurtyny*, „Prawda” 1914/1.)

¹⁸⁴ I. Baliński, TI 1913/13; Stef. Krzyw. [oszewski], *Zmiana w kierownictwie rządowej sceny dramatycznej w Warszawie*, „Świat” 1913/45.

¹⁸⁵ W. Popławski, „Zemsta za mur graniczny”, „Gazeta Poranna 2 Grosze” 1913/353.

¹⁸⁶ Cz. Jankowski, *Otwarcie przebudowanych Rozmaitości*, „Kłosa” 1914/1.

¹⁸⁷ „Nie o artyzm, nie o poezję, lecz o wirtuozostwo aktorskie mu chodzi” – pisał np. Sygietyński, rozczarowany niestosownym dla „sceny mającej swe zadania artystyczne i kulturalne” wyborem Molnarowskiej „Bajki o wilku” („Dzień” 1914/6); stanowisko to podzielał Lorentowicz (NG 1914/10) i Jankowski („Kłosa” 1914/2).



Królewski jedynak L. Rydla, reż. L. Solski, Teatr Rozmaitości 1914.

Scena z aktu V: Antoni Bednarczyk – Maciejowski, Henryk Kawalski – Pożgajło,
Helena Larys-Pawińska – Aurowa, Juliusz Osterwa – Zygmunt August,
Teodor Roland – Stańczyk, Józef Kotarbiński – Zygmunt Stary,
Aleksandra Lüde – Bona, Ludwik Solski – Gamrat

charakteryzację, reżyserię tłumy. Najpełniej uwydatniła się ona w komedii historycznej Lucjana Rydla *Królewski jedynak* (w opracowaniu i dekoracjach przeniesionych z Krakowa), wywołując – anachroniczne zresztą w owej chwili – skojarzenia z meiningeńczykami.¹⁸⁸ Zastosowano tu po raz pierwszy takie nowe urządzenia sceniczne jak zapadnie czy system oświetlenia dający efekt „prawdziwego światła słonecznego”, jakim rozporządzał dotąd tylko Teatr Polski; zwiększona głębia sceny nadała dekoracjom odpowiednią perspektywę.

„Europejskiego” ducha reżyserii Solskiego, przejawiającego się w dawno tu nie spotykanej staranności wykonania, dostrzeżono wcześniej w znanej z jego gościnnych występów *Terakoi* Takedo Izumy. „Umiejętna ręka ujęła ster teatralny – pisał Rabski. – Dialogi nie rwały się i nie plątały. Strona dekoracyjna odznaczała się starannością i smakiem. Właściwy był ton, właściwe tempo i bardzo dobra obsada.”¹⁸⁹

Już podczas pierwszej wizyty Solskiego w WTR ujawniła się specyfika jego sposobu prowadzenia prób, widoczna w niespotykanej intensywności i tempa pracy, wymaganiach od artystów. „Orałem sobą i kolegami po kilkanaście go-

¹⁸⁸ Cz. Jankowski, „*Jedynak królewski*” L. Rydla, „Kłosa” 1914/3.

¹⁸⁹ W. Rabski, „*Terakoj*” T. Izumy, KW 1913/315.



Car Samozwaniec A. Nowaczyńskiego, reż. L. Solski, Teatr Wielki 1910.
Scena z aktu V – Pokłon Szujskich przed Dymitrem

dzin – wspomni później reżyser i odtwórca tytułowej roli *Cara Samozwańca*, nie licząc całonocnej pracy przed premierą, by zauważyć: takich prób w Warszawie nie znano.”¹⁹⁰ „Dzięki reżyserii Solskiego i jego grze mieni się *Car* walorami dawno nie widzianymi na scenie Rozmaitości: zespołem, tempem i żyjącymi tłumami statystów” – chwalił Kazimierz Wroczyński nowego reżysera głównego Dramatu i Komедii.¹⁹¹

Stosowanie podobnych metod pracy na stałe, a w dodatku nieprzestrzeganie obowiązującej tu hierarchii artystycznej, równe wymagania od każdego – wszystko to stwarzało trudności i wywoływało opór. On sam określi swój pierwszy (i jedyny ostatecznie) przedwojenny sezon jako okres wstępny – konsolidacji zespołu, werbowania nowych sił, przekształcania stylu gry. Nie było czasu na zapowiadane stworzenie podstaw stałego repertuaru, a zwłaszcza wskrzeszenie stylu gry dawnej komedii polskiej. Jak pisał w swych *Wspomnieniach*, przeszkodami były z pewnością w jakiejś mierze warunki pracy: ciężka urzędnicza atmosfera i panujące zwyczaje, oporność materiału aktorskiego i niedomogi technicz-

¹⁹⁰ L. Solski, *Wspomnienia*, t. II: 1893-1954. Na podstawie rozmów napisał A. Woycicki, Kraków 1956, s. 263.

¹⁹¹ K. Wroczyński, „*Car Samozwaniec*” A. Nowaczyńskiego, „Prawda” 1913/49.

no-organizacyjne, powracające po paru latach pomyślniejszej sytuacji finansowej widmo deficytu. Gdyby nie wojna, Solski miałby przed sobą jeszcze dwa sezony, by stawić czoło tym trudnościom i zająć się realizacją wytyczonych celów. Wybuch jej przeciął plany dziewiątego już z kolei kierownika Dramatu i Komедии WTR na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza ich dziejów, pozostawiając nieziszczoną ideę przywrócenia im utraconej rangi sceny narodowej.

Na stanowisku reżyserów pozostawali nadal pod jego przewodnictwem Śliwicki i Wostrowski; dorywczo zapraszano do pomocy Marcelę Trapszę, Antoniego Bednarczyka i Śliwińskiego.

W sezonie 1914/15 dział ten przechodzi jeszcze szybciej z rąk do rąk, przy nie zmienionym kierownictwie literackim. W obliczu rychłej dymisji Śliwickiego pełniący obowiązki prezesa Hulewicz powołuje w listopadzie stały komitet repertuarowy, do którego obok niego samego wraz z Grzymałą oraz tymczasowego reżysera naczelnego wchodzi: Bednarczyk, Ludwik Wilczyński, Jan Janusz, Marian Tatarkiewicz, Władysław Staszkowski i Juliusz Osterwa.¹⁹² Wszyscy oni zajmują się też kolejno wystawianiem sztuk; po zmarłym w grudniu Wostrowskim etat reżysera – w uznaniu dwudziestoletniej pracy scenicznej – otrzymuje Tatarkiewicz. Spodziewane wkroczenie Niemców do Warszawy w sierpniu 1915 kładzie definitywny kres wciąż ponawianym próbom formowania repertuaru, który składałby się wyłącznie ze sztuk polskich.

Na przestrzeni interesującego nas ćwierćwiecza byliśmy świadkami procesu zawężania się zakresu wymaganych kompetencji reżysera teatru dramatycznego, przy równoczesnym wzroście stopnia jego ingerencji w tekst oraz grę aktorską. Wzmiankowany w uwagach wstępnych brak egzemplarzy reżyserskich¹⁹³ uniemożliwia wnikliwe prześledzenie kolejnych stadiów tej ewolucji. Zbierzmy wszak ogólne spostrzeżenia. Reżyser Dramatu i Komедии warszawskich scen rządowych to do końca XIX wieku postać anonimowa, z reguły nie ujawniana na afiszu¹⁹⁴ (choć w wielu przypadkach tożsama z postacią aktualnego kierownika sceny). Z zadaniami związanymi z *sensu stricto* wystawianiem utworów dramatycznych łączy obowiązki kierownika literackiego, decyzje obsadowe i odpowiedzialność za urządzenie sceny (wedle dzisiejszej terminologii, scenografię), administrację Rozmaitości, a ponadto przygotowanie własnej roli. „Stałowe trzeba było mieć barki, by znieść taki ciężar zobowiązań” – suponował Grzymała-Siedlecki.¹⁹⁵ Przede wszystkim jednak człowiek obdarzony tym tytułem czuwał nad harmonią obrazu i czystością ogólnego tonu gry, za punkt ho-

¹⁹² NG 22 XI 1914.

¹⁹³ Z XIX stulecia, poza paru wspomnianymi egzemplarzami reżyserskimi tragedii Shakespeare'a, nie zachował się bodaj żaden z nich; z pięciu scenariuszy dwudziestowiecznych odnotowanych przez Domańskiego aż trzy dotyczą sztuk Zapolskiej; zob. *Reżyserzy...*, op. cit.

¹⁹⁴ Pierwszy bodaj raz podano jego nazwisko w przypadku Ładnowskiego, w dniu premiery *Taborytów* Kozłowskiego (20 X 1898).

¹⁹⁵ A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s. 398.

noru poczytując sobie podtrzymywanie tradycji domu komedii polskiej i francuskiej (czasem w odwrotnej kolejności).

Reżyserem WTR się bywa, nieraz dłużej lub wracając parokrotnie na to stanowisko, niemniej nie jest to wyłączna profesja żadnego ze stołecznych artystów¹⁹⁶. Wszyscy oni mają, jak to często podkreślano, status urzędników, zależnych od ogólnego trybu funkcjonowania WTR; próby uzyskania względnej autonomii nie powodzą się, co dowodnie zaświadcza – wynikły już w aurze wydarzeń rewolucji 1905 roku – *casus* Śliwickiego. Poza dyrektywami administracyjnymi oraz własnymi ambicjami aktorskimi znosić muszą, w stopniu wyższym niż gdziekolwiek na scenach polskich, kaprysy ze strony swych kolegów z gwiazdorskimi pretensjami, co potwierdza np. popularny zwyczaj odrzucania ról, przy równoczesnych zakusach na prawo do ich wyłączności. Są stróżami doskonalenia rzemiosła raczej niż inspiratorami koncepcji ról, które rodzą się na scenie drogą ścierania się i dopasowywania aktorskich indywidualności. Oryginalna koncepcja całości przedstawienia wynikająca z osobistej lektury tekstu niekoniecznie stanowi ich ambicję, czego dowodem – rozpowszechniona wówczas na szeroką skalę (jak zresztą i w innych teatrach) praktyka wypożyczania gotowych scenariuszy.

Podjęmowane od początku lat dziewięćdziesiątych próby rozdziału obowiązków kierownika sceny na dwie lub trzy osoby z rozmaitych względów nie udają się. W roli „literata” wyręczają go poniekąd regularnie organizowane (zwłaszcza przez redakcję „Kuriera Warszawskiego”) konkursy dramatyczne, gdy z kolei funkcję – jak by to dziś powiedzieć – menedżera zespołu ułatwia stały dopływ do stolicy aktorów z prowincji. Teatr warszawski to jednakowoż olbrzym nieruchawy, nieskłonny zarówno do nowalii repertuarowych, jak i do eksperymentów personalnych. Kroki w kierunku promowania młodych autorów, przede wszystkim polskich, a zarazem odświeżenia leciwego zespołu Rozmaitości czyni miłośnik Fredry i Shakespeare’a – Ładnowski, w czym u progu nowego wieku z różnym skutkiem pomagają mu Leszczyński i Rapacki. Reformę repertuaru utrudnia przywiązanie do starej szkoły gry.

Poczet reżyserów bliższych stylistycznie modernizmowi otwiera Żelazowski, demonstrując i dyskretnie sugerując otoczeniu stosowny sposób interpretacji (w czym hamuje go równoczesna potrzeba pokazywania własnych starzych ról). Zachowane przypadkiem egzemplarze reżyserskie aż trzech premier pozwoliły odtworzyć metodę jego pracy; otóż próby na scenie poprzedzały zespołowa analiza tekstu sztuki oraz szczegółowe studia pojedynczych ról.¹⁹⁷ Opracowanie dramaturgiczne tekstu – zabieg na swe czasy nowatorski – stosował ponoć na polu farsy i operetki Śliwiński. Jako kierownik Rozmaitości artystów – zdecydowany rzecznik nowego repertuaru i sprawny reżyser ruchu scenicznego – nie posiadał wszakże głębszej kultury literackiej, a co za tym idzie,

¹⁹⁶ Jedyńy wówczas w Polsce przypadek wyłącznego zajmowania się reżyserią prezentuje Pawlikowski.

¹⁹⁷ Zob. *ibid.*, s. 11-13.

zarówno umiejętności kwalifikowania utworów poważniejszych na scenę, jak ich obsadzania, nie mówiąc już o objaśnianiu aktorom zawilości symbolistycznej dramaturgii. (Złośliwi określili styl jego pracy jako „tapicersko-dekoracyjny”.)

Umiejętnością wydobywania walorów intelektualnych i poetyckich tekstu, a także jego możliwości inscenizacyjnych, wyróżniał się natomiast ostatni reżyser główny WTR obarczony odpowiedzialnością „dramaturga” i dekoratora – Śliwicki; „mistrz wewnętrznej reżyserii.” Niezależnie od osiągnięć na polu klasyki polskiej i światowej, przypadła mu w udziale śmiała próba przyswojenia domowi Fredry, Bałuckiego i Sardou pierwszej pokazowej partii bliskiego stylistycznie nowej sztuce polskiego dramatu romantycznego – sygnowanego wreszcie pełnym imieniem i nazwiskiem Juliusza Słowackiego¹⁹⁸ – oraz pierwszego ambitnego zmierzenia się z jej koryfeuszem, Wyspiańskim. W trosce o wydobywanie maximum ekspresji dramatycznej wszystkich składników teatralnej wizji zaprosił bodaj po raz pierwszy równocześnie do współpracy na warszawskiej scenie artystę-malarza i kompozytora. Niestety, wiele pozostawiały jeszcze do życzenia warunki realizacji tych projektów oraz sama reżyseria gry aktorskiej. „Jeżeli Stanisławski rozumiał już, że nawet jego głęboki, na prostocie i bogactwie środków oparty realizm nie wystarcza dla Maeterlincka i Ibsena [...], jeżeli w Europie również budzi się reakcja przeciw realizmowi, a zaczyna się poszukiwanie stylu i gestu (Künstlertheater w Monachium, teatr Craiga) – zauważył Jan Kleczyński – to u nas – u nas nic się o tych kwestiach nie myśli – wszystko idzie samo-pas.” Brakowi respektu dla *metrum* wiersza Słowackiego ze strony czołowych artystów i stosownej do poetyckiego tekstu stylizacji gry towarzyszą jego zdaniem to deklamacyjny patos, krzyki, zawodzenie, wydobywanie na jaw tego, co winno być jedynie zaznaczone pełnym prostoty akcentem; to znów – naturalistyczne jaskrawości, ton codziennej mowy. „W Warszawie koniecznie trzeba artystycznego kierownika, który czuwałby nad jednolitością gry aktorskiej” – zamknął krytyk bilans przedstawień czterech dramatów Słowackiego na rządowych scenach.¹⁹⁹

Niewątpliwie najnowocześniejszymi reżyserami byli Kamiński i Solski, przy czym pierwszemu udało się lepiej to zademonstrować. Objął stanowisko reżysera głównego Dramatu, dziedzicząc równocześnie po swym poprzedniku (Zalewskim) plenipotentę kierownika artystycznego. Mniej zatroskany o stronę literacką w porównaniu ze Śliwickim, traktującym swą profesję jako wierną służbę autorowi²⁰⁰, potrafił narazić się krytyce „sfalszowaniem jego intencji”, zmianą tekstu.²⁰¹ Aktorzy zapamiętali wszakże, iż kontrolował zgodność sytuacji scenicz-

¹⁹⁸ („wypuszczonego z więzienia na deski teatralne pod eskortą... Majora” – nawiązuje Bogusławski do postaci z uwolnionej przez cenzurę w pierwszej kolejności *Nowej Dejaniry* (Fantazego).

¹⁹⁹ J. Kleczyński, *Słowacki w teatrach Warszawy*, „Krytyka” 1906/6.

²⁰⁰ J. Lorentowicz, *Józef Śliwicki*, W. 1938.

²⁰¹ W. Rabski, „*Diabeł i karczmarka*” S. Krzywoszewskiego, KW 1912/313, 315.

nych z autorskimi zamysłami, każdemu utworowi gwarantując ponadto największą obsadę.²⁰² Respekt dla integralnego charakteru dzieła scenicznego kazał mu wprowadzić radykalne zmiany sposobu odbywania prób i przyjętych obyczajów. Wedle wiarygodnych świadectw, nikt przed Kamińskim nie potrafił w równym stopniu poskromić wirtuozerii stołecznych aktorów-solistów, wykorzystując równocześnie wszelkie jej walory na rzecz wystawianego dzieła (co przyniosło owoce już po opuszczeniu stanowiska reżysera głównego). Nikt też nie posiadał równych mu umiejętności plastycznych i odwagi w przełamywaniu konwencji dziewiętnastowiecznej inscenizacji, z czym wiązała się zasługa nadrobienia najbardziej jaskrawych zaległości scen warszawskich w porównaniu z teatrami europejskimi. W recenzjach, obok spotykanych wcześniej sporadycznych skojarzeń z meiningeńczykami i Konstantinem Stanisławskim²⁰³, pojawiały się nie bez racji odwołania do Antoine'a i Maxa Reinhardta. Premierę *Kupca weneckiego* Shakespeare'a, wykorzystującą twórczo, bez niewolniczego kopiowania, wzory ostatniego z tych reżyserów, tak podsumowano: „Wszystko: pejzaż, kompozycja i cały nerw życia scenicznego były jakieś inne, wyzwolone z więzów szablonu”, zastrzegając: „We wszystkich szczegółach widać było jasno wolę reżysera”.²⁰⁴ I tu właśnie zapełniała się bodaj istota nowatorstwa Kamińskiego, niezależnie od repertuaru najpełniej realizującego jądro meiningeńskiej reformy teatralnej.

Solski zmierzał, jak wiemy, w podobnym kierunku, jako jedyny z rządowych reżyserów wspomagany przez osobiście wybranego kierownika literackiego i zaopatrzony dzięki niemu w długoterminowy plan tworzenia stałego repertuaru oraz przekształcania stylu gry aktorskiej i metod reżyserii WTR. To za jego dyktando na afisz tych teatrów, pół roku przed wybuchem wojny, wprowadzono pojęcie *inscenizacji*, w Krakowie obecne wprawdzie literalnie już od lat dwudziestu²⁰⁵, lecz w dzisiejszym znaczeniu realizowane dokładnie od przełomu wieków przez Wyspiańskiego i Pawlikowskiego. Kto wie, czy nie urzeczywistniłoby się i tutaj, gdyby nie konieczność nagłego opuszczenia przez Solskiego ziem byłego zaboru rosyjskiego.

²⁰² Prawo do wyboru obsady w reżyserowanych przez siebie sztukach zastrzegł sobie Kamiński i po wprowadzeniu stanowiska kierownika literackiego.

²⁰³ Wzbudziło je np. „fenomenalne wprost złudzenie rzeczywistości w ruchu scenicznym i wystawie” *Przywódcy* S. Krzywoszewskiego w reż. Śliwickiego – zob. W. Rabski, KW 1908/314.

²⁰⁴ Pierwszy cyt. – W. Rabski, KW 1911/80; drugi – J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. II, s. 43.

²⁰⁵ Zob. *Dzieje teatru w Krakowie*, t. 5, cz. I, wol. 2: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Teatr Miejski*, Kraków 1985, s. 249.

ROZDZIAŁ II

REPERTUAR I ZESPOŁY

„**L**osy dramatu w Teatrze Wielkim historycznie stanowią równorzędny odpowiednik losów opery, a chociaż dziś niezgrabnie może o tym mówić, sprawiedliwość każe przyznać, że [...] miały bez porównania większe znaczenie kulturalne i społeczne” – pisał w stulecie otwarcia teatru Ludwik Simon²⁰⁶. Pogląd swój uzasadniał szczególną rolą tej placówki w okresie niewoli jako przybytku polskiego słowa o największych spośród scen rządowych aspiracjach literackich. Fakt, że tu najczęściej gościła klasyka światowa, tu odbywały się spóźnione premiery polskiego dramatu romantycznego i prezentowali się warszawskiej publiczności przedstawiciele europejskiej moderny – od Ibsena po Hugona Hofmannstahla – był może nie tyle kwestią aspiracji dużej sceny, ile jej rozmiarów i wyposażenia technicznego. Przedstawienia dramatyczne odgrywano dwa razy w tygodniu – w dni wolne od przedstawień operowych.²⁰⁷ Nie przesądzając, które z tych widowisk pełniły ważniejszą rolę w życiu „zahipnotyzowanego miasta”, do którego – zwłaszcza zimą – zjeżdżały rodziny polskie z trzech zaborów, nie sposób przecenić wagi Teatru Wielkiego w świadomości kulturalnej Polaków i przeżycia emocjonalnego, jakie stanowiła dla nich każda w nim wizyta.

Za najważniejszy i jedyny praktycznie aż do roku 1906 teatr dramatyczny w Warszawie uchodziły jednak – korzystające tylko okazjonalnie ze sceny Teatru Wielkiego – małe i staroświecko urządzone Rozmaitości, opierające w znacznej mierze swój repertuar na programie składanym z jedno- i dwuaktówek o niewielkiej obsadzie. Teatr ten przez pół wieku cieszył się renomą „pierwszej sceny polskiej”, podtrzymującej narodowego ducha poprzez uporczywą walkę o obecność w swoim repertuarze sztuk rodzimych i staranie o zgodność ich kształtu scenicznego z tradycją. „Słowo polskie bywało tam wymowniejsze, piękniejsze, zrozumialsze”²⁰⁸

²⁰⁶ L. Simon, *Tradycje dramatu w Teatrze Wielkim*, w: *Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie, 1833-1933*, wyd. zbior. pod red. E. Świerczewskiego, W. 1933, s.25.

²⁰⁷ W poniedziałki i piątki; oczywiście, stosowano odstępstwa od tej zasady.

²⁰⁸ E. Krasieński, *Gawędy o przedwojennej Warszawie*, W. 1936, s.103.

– wyznawał niejedną ze stałych widzów Rozmaitości, pomny szczególnej siły rodzących się tam zbiorowych wzruszeń. Obok magii miejsca decydował o niej pierwszorzędny kunszt aktorski.

Teatr Letni był na przełomie wieków świadkiem wielu ważnych premier autorów polskich i obcych, głównie komediowych; ale i pierwszej udanej w Warszawie tragedii Wyspiańskiego, dramatu Słowackiego. Z tłumaczeń – wśród powodzi sztuk francuskich – mógł pochwalić się nazwiskami Ibsena, Maeterlincka. W zasadzie pełnił jednak, jak wiadomo, funkcję zastępczą wobec obu scen całorocznych i aż do roku 1909, gdy oddano go na użytek Farsy, nie miał właściwie swego odrębnego przeznaczenia.

Potrzebę posiadania przez stolicę kilku odpowiednio wyspecjalizowanych scen odczuwano już w okresie Księstwa Warszawskiego. Wojciech Bogusławski – wobec narzekań ze strony krytyków na repertuar narodowej sceny i bezskuteczności własnego tłumaczenia, iż „Warszawa, jeden tylko mając teatr, wszelkiego także rodzaju widowiska na nim mieć musi”²⁰⁹ – projektował w roku 1811 rozdział widowisk w mieście pomiędzy trzy teatry. Pierwszy – zwany Teatrem Narodowym (na Krakowskim Przedmieściu tuż obok Wizytek) – byłby ekskluzywnym domem tragedii i komedii wyższego rzędu, przeznaczonym dla wąskiego grona znawców klasycyzmu. Drugi – Teatr Opery Polskiej, obejmujący jednak także dzieła kompozytorów obcych i balety (w czynnym od dawna gmachu na pl. Krasińskich) – mieściłby w oddzielnych budynkach również sale reductowe i koncerty. Trzeci wreszcie – Teatr Komiczny (u zbiegu Nowego Świata z dzisiejszymi Al. Jerozolimskimi), przeznaczony na użytek „ludu niższej klasy”, więc największy i najtańszy – dawałby mu ulubione melodramy, komedioopery i krotchwile, służąc także jako próbne pole sił uczniom szkół dramatycznej, muzycznej i baletowej. Wszystkie te trzy teatry, wystawione przez rząd lub miasto, pozostawałyby w rękach jednego przedsiębiorcy, grając na przemian – poza wspólną niedzielą – w określone dwa dni tygodnia każdy.²¹⁰ Wobec rychłej wojny projekt nie ziścił się.

Częściowe tylko urzeczywistnienie idei Bogusławskiego stanowił otwarty w roku jego śmierci w gmachu Towarzystwa Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu²¹¹, związany organizacyjnie z Teatrem Narodowym, drugi stały teatr Warszawy, zwany Rozmaitościami (1829-1833). Grane na jego małej scenie²¹² – z udziałem „aktorów narodowych” oraz aplikantów Szkoły Dramatycznej i wychowanków scen prowincjonalnych – jednoaktowe komedijki, komedioopery i krotchwile, a także nowe sztuki – tragedie i dramaty – były, z racji o połowę niższych cen biletów²¹³, ulubioną rozrywką mniej zamożnych widzów, w ostatnim

²⁰⁹ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, W. 1820 [reprint], s.225-231.

²¹⁰ Jeden w poniedziałki i czwartki, drugi we wtorki i piątki, trzeci w środy i soboty.

²¹¹ Do dziś widnieje na nim napis: Res Sacra Miser.

²¹² Rozmiary: 28x8x6 m (pojemność widowni: ponad 400 osób.); proj. A. Corazzi. Zob. B. Król- Kaczorowska, *Teatry Warszawy*, op. cit., s.74.

²¹³ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatry w Warszawie*, w: *Dzieje teatru polskiego* pod red. T. Siverta, t. II – *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863*, vol. I (lata 1773-1830), W. 1993, s.272.

roku istnienia teatryku przysparzając konkurencji świeżo otwartemu Teatrowi Wielkiemu. Tradycję tych to właśnie starych, popularnych variétés przeniesiono do szacownych murów przy pl. Marywilskim, ciągłość jej zaznaczając w nazwie, którą przejmowały kolejno: scena prowizoryczna w Salach Redutowych oraz znana nam już scena stała. Funkcja tej ostatniej sceny w polskim życiu teatralnym wykraczała wszak dalece poza jej nazwę.

Projekt uruchomienia trzeciego teatru (również pod egidą WTR) znalazł się w roku 1861 w pierwszej linii szeroko zakrojonych reform, przedsięwziętych z inspiracji ówczesnego dyrektora Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Aleksandra Wielopolskiego, przy udziale dramatopisarza Józefa Korzeniowskiego²¹⁴. Celem odwrócenia umysłów nieprawomyślnych mieszkańców od idei powstańczych ku polityce lojalizmu planowano mianowicie (równoległe z reformą oświaty) przyciągnięcie szerokiej publiczności do specjalnie utworzonego – taniego i dysponującego odpowiednim repertuarem – teatru ludowego, który służyłby ponadto kształceniu młodych kadr; a jeszcze przedtem – przeobrażenie repertuaru „pierwszej sceny polskiej”: zastąpienie popularnych fars i melodramatów przez „komedię wysoką”, tragedię i rodzimy dramat historyczny oraz sztuki współczesne, zwłaszcza polskie. Postulowano także – choć nie bez lęku o konkurencję dla scen rządowych – otwarcie teatru prywatnego (o prowadzenie takiej antrepryzy ubiegał się bezskutecznie Adam Miłaszewski). Projekt – ze względu na zbyt czytelną intencję podporządkowania teatrów interesom rządu – nie powiódł się; miast przyciągnąć do nich publiczność, wywoływał długotrwały bojkot.

Wraz z wielkomiejskim rozwojem Warszawy coraz bardziej widoczna stała się niewystarczalność jednego przybytku Dramatu i Komedii wobec różnicujących się stopniowo potrzeb widowni. „Gdy [...] na każde wielkie miasto przypada po kilka lub kilkanaście teatrów, specjalizujących upodobania tłumów [...] – skarżył się w roku 1879 Bogusławski – my posiadamy jeden, do którego, z braku wszelkich innych rozrywek publicznych, jeden i ten sam kontyngens widzów uczęszczać musi.” Pomyślność sceny uzależniał krytyk od trzech głównych czynników: dobrego repertuaru, dobrych aktorów i od publiczności, rozwój repertuaru z kolei warunkując „jasnym określeniem jego zadań i granic”. Pierwszych oznak artystycznego przesilenia w Rozmaitościach dopatrywał się w ich ówczesnym apogeum, obserwując w repertuarze – miast „harmonijnej kombinacji różnorodnych form twórczości dramatycznej”, odpowiadającej różnorodakim oczekiwaniom widowni – dominację jednej formy: dostosowanej do możliwości przeciętnego widza „komedii społecznej”. „Przeciętny repertuar, jako wyraz wymagań przeciętnego widza, musi w końcu wytworzyć przeciętnego aktora” – konkludował²¹⁵.

²¹⁴ J. Korzeniowski, *O reformie teatrów*, „Dziennik Powszechny” 1861/6. Program ten omawiają H. Eile, *Teatr warszawski między wojnami*, op. cit., oraz W. Zwinogrodzka, *Zagadnienie bojkotu politycznego w teatrze polskim (1774-1914)*, praca magisterska na Wydziale WOT Akademii Teatralnej w Warszawie (nr 292).

²¹⁵ W. Bogusławski, *Sily i środki naszej sceny*, op. cit., s. 66.

Komedia społeczna – uładowany obraz życia klasy średniej, stworzony przez autorów okresu II Cesarstwa we Francji (1851 – 1869), jak Émile Augier, Alexandre Dumas-syn czy Victorien Sardou – trafiła w Warszawie na stosowny grunt. „Dziwna rzecz, że w naszym tragicznym tu mianowicie położeniu i autorowie, i aktorowie usposobieniami talentu i temperamentami wciąż mają się ku komedii” – relacjonował u progu lat osiemdziesiątych Michałowi Bałuckiemu zasłużony sprawozdawca „Niwy”, Kazimierz Kaszewski²¹⁶. Gatunek ten, uprawiany z powodzeniem w czasach postycyzniowych przez Józefa Narzymskiego, Zygmunta Sarneckiego, Edwarda Lubowskiego i Kazimierza Zalewskiego²¹⁷, potwierdził niezwykłą swą żywotność w WTR, utrzymując się w nich (z pewnymi modyfikacjami) aż do końca pierwszego dziesięciolecia wieku XX. Najlepsze ze sztuk dwóch ostatnich zwłaszcza autorów: *Nietoperze*, *Przed ślubem* czy *Małżeństwo Apfel* – gdzie uniwersalne problemy trójkąta małżeńskiego łączą się w zgrabnym kształcie *pièce bien-faite* z nowymi, ściśle lokalnymi zagadnieniami dokonujących się w Królestwie przemian społeczno-obyczajowych, a konflikty są właściwie konfliktami wewnętrznymi ludzi z „towarzystwa”, o optymistycznym rozwiązaniu²¹⁸ – miały nie tylko wiele wznowień we wstępnej fazie Młodej Polski, ale i parę premier po rewolucji 1905 roku²¹⁹.

Zalety i ograniczenia zarazem komedii społecznej: trafność obserwacji szczegółów, śmiałość w stawianiu drażliwych kwestii (np. polsko-żydowskiej), przy koncentracji uwagi na przypadłościach poszczególnych klas i ludziach jako ich przedstawicielach, uosabiał Zalewski. „Ma dowcipy – nie dowcip, morały – nie pogląd na świat, cały katalog figur [...] ani jednej duszy ludzkiej” – oceniał go z przekąsem, wbrew werdyktowi widzów, autor *Piśmiennictwa polskiego ostatnich lat dwudziestu*²²⁰. Ulubieńcem Warszawy przez cały ten czas (aż do śmierci w roku 1901) pozostał Bałucki²²¹ – twórca komedii mieszczańskiej (i komedio-farsy), której zmodernizowaną wersję „sarmacką” reprezentowały popularne tutaj również, w prostej linii wywodzące się od Fredry, komedie Blizińskiego.

²¹⁶ List K. Kaszewskiego do M. Bałuckiego z 4 XII 1881, Zb. Spec. IS PAN, cyt. za: M. Sawicka, *Bałucki na scenach warszawskich do I wojny światowej*, praca magisterska na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego z 1965, Zb. Spec. IS PAN (M.360).

²¹⁷ Zob. *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego...*, wybrał i przypisami opatrzył T. Sivert, W. 1953; H. Markiewicz, *Pozytywizm*, W. 2002.

²¹⁸ J. Maciejewski (*Dramat*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s.178) podkreśla ich salonowy punkt widzenia.

²¹⁹ Była to także i kwestia cenzury – przykładem spóźniona o 20 lat w por. z teatrami galicjskimi premiera komedii Zalewskiego *Górką nasi* (z bohaterem powstania styczniowego w głównej roli); za ostatni, wyraźnie już anachroniczny przejaw tego gatunku uznać można premierę *Dla rubla* tegoż autora w 1909.

²²⁰ W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, Lwów 1902, s.117.

²²¹ Wg M. Sawickiej (op. cit.), „złoty okres” Bałuckiego na scenie warszawskiej otworzyły *Krewniaki* w TW w 1880, zamknął zaś *Klub kawalerów* w TR w 1891; w naszym roboczym wykazie najpopularniejszych autorów lat 1890-1901 figuruje on natomiast wciąż na pierwszej pozycji.

Upodobania publiczności w tym zakresie wspierała polityka kulturalna władz. „W systemie rządowym leży [...] niedopuszczanie na scenę sztuk głębokich, nastrojonych na nutę tragiczną” – zauważył w roku 1902 Wilhelm Feldman²²², jako nieodparty dowód takiej strategii przytaczając nieobecność na warszawskiej scenie uznanych za najbardziej reprezentatywne dla epoki dramatów współczesnych Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Maeterlincka, z repertuaru zaś polskiego – utworów Wyspiańskiego.

Istotnie, pierwsi trzej autorzy prezentację swą w Warszawie zawdzięczali gościnnym występom, teatrom ogródkowym bądź zespołom amatorskim²²³.

Premiery sztuk Ibsena, zrealizowane siłami scen rządowych, pojawiały się tu średnio raz na osiem-dziewięć lat. Wiadomo że planowanego przez Dyрекcję z początkiem sezonu 1890/91 *Wroga ludu* cenzura rosyjska odrzuciła „ze względu na tendencję mocno liberalną (z punktu widzenia socjalnego i religijnego)”²²⁴, kolejna zaś propozycja – zapowiadana na jesień 1892, a w pięć sezonów później znajdująca się już nawet we wstępnym stadium przygotowań scenicznych *Dzika kaczka* – była dwukrotnie zawieszana „ze względu na pomówienia krytyków o jej niemoralność”; wreszcie planowane równocześnie z nią *Upiory* obejmował aż do roku 1904 obowiązujący także w Rosji zakaz grania²²⁵. Do wybuchu wojny pozostawali na liście prohibitów Hauptmannowscy *Tkacze* – programowa pozycja teatrów niezależnych, a nazwisko pisarza pojawiło się na afiszu WTR w roku 1899 (w cztery lata po Krakowie). O miejsce należne Maeterlinckowi upominano się w roku 1902 w związku z rozpisaną przez „Kurier Teatralny” ankietą *W sprawie repertuaru pesymistyczno-zmyślowego*, traktując jego sztuki jako pożądane antidotum. Choć nie zabroniony tutaj przez cenzurę, pisarz belgijski stanowił jednak na tle dominującego w Rozmaitościach repertuaru (podobnie jak autor norweski) zjawisko całkowicie obce pod względem stylistycznym. Wreszcie Wyspiański, wraz z premierą *Wesela* (1901) pasowany w Krakowie na narodowego wieszczą, w Warszawie pozostawał ciągle – jak określił Feldman – „bladym cieniem”; dramat ten mógł być bowiem wystawiony przed 1905 rokiem jedynie w konspiracji, w czym mieli zresztą swój udział

²²² W. Feldman, op. cit., s.256.

²²³ *Nora* – warszawska premiera Ibsena – pojawiła się w WTR z okazji występów Modrzejewskiej (1882), *Hanusia* – wizytówka Hauptmanna – była prezentacją zespołu pod kierunkiem Zygmunta Przybylskiego i Lucjana Dobrzańskiego w teatryku Wodewil (1896), zaś *Intruz* Maeterlincka – jednorazowym eksperymentalnym przedstawieniem Towarzystwa Miłośników Sztuki Dramatycznej pod kierunkiem Mariana Gawalewicza (1896).

²²⁴ Wstępne badania ocalałych akt WKC, sprowadzonych z początkiem lat sześćdziesiątych do Polski, zostały wkrótce opublikowane – zob. *Akta cenzury*. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury wybrała H. Secomska, W. 1966 (karta 21). W ćwierć wieku później wydano je w poszerzonym wyborze i bardziej gruntownym oprac. – zob. *Świat pod kontrolą*, op. cit.

²²⁵ Szerzej na ten temat – zob. M. Lewko, *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*, Lublin 1996.

artyści WTR²²⁶. Nie mniej wymowny dowód na poparcie tezy krytyka lwowskiego stanowiło uporczywe niedopuszczanie na scenę na przełomie wieków przez strażników prawomyślności rządowej polskiego dramatu romantycznego, jak choćby przemycana pod rozmaitymi tytułami *Balladyna* Słowackiego – z motywacją, że „chodzi tu tylko o kradzież korony polskiej”²²⁷.

Wszelka krytyka systemu rządów monarchicznych była – w świetle aktualnej aż do rewolucji 1905-1907 *Ustawy o cenzurze i druku* (1857)²²⁸ – wykluczona, podobnie jak szerzenie „złudnej nadziei” na odbudowę państwa polskiego czy radykalnych poglądów społecznych. Tropiono utwory poruszające tak kontrowersyjne kwestie jak położenie ludu, rozruchy, rewolucje. Teatr obowiązywały przepisy surowsze niż literaturę; w przypadku *Fircyka w zalotach* Franciszka Zabłockiego w roku 1890, pomimo braku niecenzuralnej treści, uznano za niebezpieczne ogólne wrażenie, jakie by mogła sprawić na widzach rysująca się tu wizja niepodległej Polski. Zakazane były nie tylko tematy z jej historii, ale nawet polskie stroje narodowe (z tego właśnie powodu nie dopuszczano przez pół wieku na scenę *Grochowego wieńca* Antoniego Małeckiego).

W odpowiedzi na prześladowanie przez Rosjan swej kultury reżyserzy warszawscy stosowali bojkot. Indeks niepisany, lecz przestrzegany przez nich z żelazną konsekwencją i respektowany przez Dyрекcję z obawy przed utratą publiczności, obejmował tak ciekawie się wówczas rozwijający dramat rosyjski. Przekładano go zresztą z niewspółmierną do żywego zainteresowania dramatem zachodnioeuropejskim opieszałością; zjawisko to szło w parze z generalnym ignorowaniem przez mieszkańców stolicy literatury i muzyki rosyjskiej, a także samych Rosjan. W zajmującym nas dwudziestopięcioleciu nie wystawiono siłami scen rządowych ani jednej pozycji z tego repertuaru; ponadto aż do końca XIX wieku prezesi WTR rok po roku – po odbyciu tajnej konsultacji z kierownikami Rozmaitości – skutecznie odmawiali władzom teatru cesarskiego z Petersburga proponowanych przez nie występów na tej scenie w okresie wielkopostnym²²⁹. Pozytywne i negatywne reperkusje takiej postawy dla życia społecznego i poziomu intelektualnego całej generacji Polaków rozważyta cytowana wyżej (zob. przypis 214) praca magisterska Wandy Zwinogrodzkiej, zwracając uwagę na zadziwiający fenomen istnienia wielkiej polskiej instytucji kulturalnej w sercu poddanego dogłębnej rusyfikacji Królestwa.

²²⁶ Zob. R. Taborski, *Warszawskie teatry prywatne w okresie Młodej Polski. 1905-1918*, W. 1980, s.8.

²²⁷ J. Kotarbiński, *Jak cenzura kaleczyła sztuki teatralne*, w: *Ze wspomnień aktora*, Wyd. Lit. Stow. Opieki nad Żołnierzami I Gr. Dywizji PKPR, Edynburg 1947.

²²⁸ Analiza dokumentów prawnych stanowiących podstawę działalności Warszawskiego Komitetu Cenzury – zob. F. Ramotowska, *Sto lat „cenzury rządowej” pod zaborem rosyjskim (1815-1915) – podstawy normatywne, instrumenty wykonawcze*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, red. J. Kostecki i A. Brodzka, t.I, W. 1992.

²²⁹ Przedstawienia w tym okresie liturgicznym były w obu stolicach Cesarstwa zakazane aż do 1907.

Wobec braku uregulowania w WTR kwestii honorariów autorskich, które były kilkakrotnie wyższe w przeżywających na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych złotą erę teatrzykach ogródkowych²³⁰, wiele warszawskich premier współczesnych komedii odbyło się pod gołym niebem. Zdarzały się tu nawet prapremiery ogólnopolskie, jak *Pan Damazy* Blizińskiego²³¹ w Belle-Vue (w wykonaniu poznańskiej trupy Karola Doroszyńskiego, 1887) czy *Krewniaki* i *Grube ryby* Bałuckiego – w Eldorado (1879) i Belle-Vue (1881, również Doroszyński). Z repertuaru obcego nowatorską pozycją było pokazane w roku 1876 w Tivoli przez tenże zespół *Bankructwo* Björnstjerne Björnsona (wkrótce po premierze polskiej autora w teatrze Skarbkowskim).²³² Sprawdzone w ogródkach sztuki kupowano z reguły w najbliższym sezonie do mniej operatywnych od nich (a zwłaszcza mniej płacących) teatrów rządowych.

Osobną zasługą ogródków było wprowadzenie na scenę polską paryskiej nowości – naturalizmu w postaci adaptacji powieści Émile’a Zoli *W matni* pt. *Pod maczugą*. Tekst prawodawcy tego kierunku zabrzmiał u nas po raz pierwszy w warszawskim Belle-Vue w roku 1882²³³; rodzimą zaś jego odmianę – stylizowany melodramat – prezentowała w Alhambrze *Małazska* Gabrieli Zapolskiej (1886).

Pojawienie się w latach siedemdziesiątych w sezonowych teatrzykach szeregu interesujących sztuk ludowych – w tym niebywały sukces w Tivoli niedostępnej ze względów cenzuralnych dla scen stałych za kordonem *Emigracji chłopskiej* Władysława Ludwika Anczyca (1876)²³⁴ – sprawiło, że (w ślad za sugestiami krytyki konserwatywnej) pozytywiści zaczęli przypisywać im misję nie zrealizowanego wciąż w Warszawie teatru ludowego o umoralniającym wpływie na niewykształconych widzów. Wobec niespełnienia przez nie tego mirażu prezes Wsiewołod Wsiewołodzki powołał w roku 1880 do istnienia (w obrębie scen rządowych) Teatr Mały. Łączyło się to z szerszymi planami: przeniesienia Opery i Baletu do specjalnie wybudowanego gmachu na pl. Saskim (obok Hotelu Europejskiego), przeznaczenia Teatru Wielkiego na wyłączny użytek Dramatu i Komedii, którego scena macierzysta – Rozmaitości – miała dostać się z kolei

²³⁰ Istnienie ich umożliwiało rozporządzenie z 1834, zakazujące jedynie urządzania w Warszawie prywatnych widowisk w pomieszczeniach zamkniętych. Honoraria sięgały tu tysiąca rubli, gdy na scenach rządowych – maximum stu pięćdziesięciu. (Zob. Z. Szwejkowski, *Teatrzyki ogródkowe w Warszawie. Z historii nieporozumień*, „Pamiętnik Teatralny” 1958/3.)

²³¹ Zdaniem samego Bałuckiego (*Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i opr. D. Szczęśna, W. 1981, s.86), komedią tą – z jej nieszablonowymi postaciami i żywym dialogiem – Bliziński zakasował wszystkich rówieśników, stając tuż przy Fredrze. Równocześnie nastrój i konstrukcja epizodów zbliżają ją do dramatu modernistycznego (J. Maciejewski, *passim*). Sztuka grana była 19 razy.

²³² M. Lewko, *op. cit.*, s.652.

²³³ Zob. D. Buchwald, *Teatrzyk ogródkowy Belle-Vue w Warszawie*, praca magisterska na Wydziale WOT Akademii Teatralnej w Warszawie z 1985, nr 318.

²³⁴ 30 spektakli; rzecz bez precedensu. Zob. R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, W. 1969.

zespółowi Farsy. Tymczasem „zamiast opery stanął w najbliższym sąsiedztwie wyznaczonego dla niej miejsca mały teatrzyk drewniany [...] Teatr Nowy [...] równie niedogodny, jak i Teatr Mały” – pisał Rulikowski²³⁵. Dokonało się zarazem odłączenie od Opery Operetki, która z innymi popularnymi gatunkami zawierającymi element wokalny (jak wodewil) oraz farsą stała się domeną obu nowo powstałych scen. W ciągu najbliższych trzech-czterech lat sceny te przejęły sporą część repertuaru scen ogródkowych oraz ich bywalców, przyczyniając się do ich zmierzchu – a zarazem oczyszczając pole konkurującym z nimi Rozmaitościom, których właściwą specjalność stanowił Dramat. Wobec coraz wyraźniejszego z czasem odchodzenia teatrów Małego i Nowego od założonej funkcji teatru popularnego – kwestia powołania teatru ludowego zaktualizowała się na nowo z początkiem lat dziewięćdziesiątych, by wreszcie znaleźć rozwiązanie przy samym końcu wieku.

Analizę szczegółową repertuaru sceny dramatycznej WTR w latach 1890-1915 zamierzamy przeprowadzić z uwzględnieniem zasadniczej cezury historycznej – rewolucji 1905-1907 roku, która, wobec zelżenia cenzury i zmiany przepisów, umożliwiła powstanie w Warszawie pierwszych stałych teatrów prywatnych, wpływając równocześnie na zmianę znaczenia Rozmaitości. W obrębie pierwszego podokresu (1890-1907) – dojrzałej fazy twórców postyczniowych, a zarazem fazy wstępnej twórców-modernistów – za ważną datę graniczną uznajemy rok 1901 (śmierć Bałuckiego – „nie tylko kalendarzowy, ale i symboliczny finał polskiej dramaturgii XIX wieku”²³⁶; premiera *Złotego runa* Stanisława Przybyszewskiego i początek dyskusji nad nowym repertuarem), jako wyraźną już zapowiedź pokoleniowej „zmiany warty”.

26 V 1890 roku w Teatrze Wielkim zasunięto kurtynę po ostatnim przedstawieniu przed remontem kapitalnym, zamykając pierwszy, pięćdziesięciosiedmioletni okres jego dziejów; historyczny ten moment utrwaliła pamiątkowa fotografia.

Dziesięć dni wcześniej, zgodnie ze zwyczajem, otworzył podwoje Teatr Letni – w ciągu najbliższych czterech miesięcy jedyna w Warszawie siedziba sztuki dramatycznej wraz z Teatrem Nowym – przybytkiem farsy i operetki.

W rytmie mniej więcej dwu-trzytygodniowym mieszkańcy oglądali wówczas osiem premier: od istotnej nowości, jaką była importowana wprost z ubiegłorocznej Wystawy Powszechnej w Paryżu *Tęściowa* Sardou i Raymonda Deslandes po utwory II Cesarstwa w rodzaju *Testamentu Cezara* Girodot – Adolphe’a Bellota i E. Villeforta lub nieomal półwiekowy *Cień* Paula Lindaua. Z graniczącymi z farsą komediami w eleganckiej formie bądź przebrzmiałymi nieco „sztukami z tezą” kierunku realistyczno-naturalistycznego, obcej proveniencji (np. *Walka o byt* Alphonse’a Daudet), rywalizowała w pojedynkę współczesna

²³⁵ M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osieńskiego*, op. cit., s.43.

²³⁶ J. Maciejewski, *passim*.

krotochwila Zalewskiego *Oj mężczyźni, mężczyźni*, spekulującego na tych samych instynktach, co „rzemieślnicy znad Sekwany”, a ponadto za pomocą tychże środków dawnej szkoły francuskiej (żywa akcja, oparta na zręcznie wyzyskanych *qui pro quo*; cięty dowcip słowny i przerysowane, karykaturalne nieco postaci). Rodzimą tradycję gatunku przywoływała jednoaktówka Fredry-syna *Consilium facultatis*.

Przewagę marnych sztuk tłumaczonych nad dobrymi oryginalnymi, brak planowej nimi gospodarki z końcem sezonu letniego skrytykował Bogusławski²³⁷, pisząc: „Komedia stanowi praktycznie miazgę naszego repertuaru [...] komedia obca, prawie wyłącznie francuska [...] efemerydy nie tylko bez wartości, ale nawet bez repertuarowego jutra.”²³⁸

17 IX 1890 Komedia wróciła na zimowe „leże” do Rozmaitości; wobec zamknięcia wielkiej sceny czynny był jednak równocześnie przez cały najbliższy sezon (1890/1891) Teatr Letni. W sezonie tym w repertuarze WTR na pierwszym miejscu pozostała komedia francuska nienajnowszej daty; razem około czterdziestu pięciu sztuk trzydziestu pięciu autorów. Najczęściej grani, to: Sardou, Dumas-syn i Octave Feuillet. Długą serię popularnych ról gościnnych pióra wszystkich trzech autorów (z *Odettą* Sardou i benefisową *Damą kameliową* Dumasa) zaprezentowała w trakcie swych ostatnich występów w Warszawie²³⁹ Helena Modrzejewska.

Przedstawiciele nowej, formującej się w Paryżu szkoły naturalistycznej torują sobie wprawdzie już z początkiem lat dziewięćdziesiątych drogę do Rozmaitości. Istotnym wydarzeniem w życiu teatralnym Warszawy staje się (spóźniona o sześć lat, w porównaniu z pierwszym jej ukazaniem się w Théâtre de la Renaissance), polska premiera jej przywódcy – *Paryżanka* Henry Becque’a (7 III 1891)²⁴⁰, zajmująca nie intrygą, lecz pogłębionym studium „jednego z najprzewrotniejszych typów kobiecych”; zastępująca arsenał niezawodnych efektów teatralnych bogactwem ściśle zaobserwowanych w życiu szczegółów, wprowadzająca nowy – brutalnie szczyry, zwięzły i niezwykle cięty typ dialogu.

Warto też odnotować rychłą premierę *Honoru* Hermanna Sudermanna (4 IV 1891; w półtora roku po Berlinie) – jako moment wejścia na warszawską

²³⁷ W. Bogusławski, *Przesilenie teatralne I*. GP 1890/194. W dłuższej perspektywie przewaga ta nie była przytłaczająca; wedle bilansu Kaszewskiego za ostatnie dwa sezony (*Po dwunaleciu teatralnym*, „Kłosy” 1890/282), w 1888 na dwadzieścia jeden odegranych w TW i TR nowości – polskich było dziewięć, w 1889 na dwadzieścia – równa połowa. Proporcje popsuł w pierwszym roku TM, podczas gdy w drugim sztuki rodzime nawet górowały.

²³⁸ W. Bogusławski, *Przesilenie teatralne II*, GP 1890/195.

²³⁹ Razem było to dwadzieścia jeden występów (w lutym i marcu 1891) w dziewięciu rolach, z których jedną powtórzyła w maju – dla uświetnienia benefisu Tatarkiewiczza.

²⁴⁰ R. Taborski, który prapremierę *Paryżanki* Becque’a zlokalizował o pięć lat za późno, przesunął z kolei warszawską (a bodaj i polską) premierę Arthura Schnitzlera o cały rok naprzód, biorąc *Bajkę* napisaną i wyrecytowaną przez Frenkla za sztukę austriackiego pisarza. Zob. *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, Kielce 1991, s. 68 i 71; *Walka o nowy repertuar w teatrach młodopolskiej Warszawy*, W. 1995, s. 16 i 19.

scenę najbardziej tu popularnego przedstawiciela naturalizmu niemieckiego – oraz dramatu ludowego Giovanniego Vergi *Rycerskość wieśniacza* (14 VI 1891), stanowiącego skromną wprawdzie i spóźnioną również o sześć lat, lecz znaczącą wizytówkę włoskiego weryzmu. Na warszawskim afiszu po raz pierwszy pojawiło się ponadto nazwisko głośnego czeskiego modernisty Jaroslava Vrchlický'ego (jednoaktówka *Do życia*). Jaskółki te nie czynią jednak wiosny; wśród większości sztuk niemieckich (takich autorów jak Richard Voss, Franz Schöthan czy Lindau) i trzech włoskich oraz niezliczonych fars francuskich (pióra Albina Valabrègue'a, Alexandre'a Bissona czy Antony'ego Marsa) góruje sztampa.

Współczesny polski repertuar komediowy (około czterdziestu sztuk dwudziestu pięciu pisarzy – w tym wiele jednoaktówek) również zdominowało trzech twórców starszego raczej pokolenia: Bałucki, Zygmunt Przybylski i Lubowski oraz jedna spółka. Czwarta część wieczorów przypadła autorowi sprawdzonej już w ogródkach i spopularyzowanej dzięki sukcesowi na scenach galicyjskich komediofarsy *Klub kawalerów*; ósma – twórcy również już ogranego, lecz dającego wdzięczne role aktorom *Dworu we Właskowicach*. Swojskość tła, bezpretensjonalny humor i walory czysto teatralne zadecydowały o niezwykłym powodzeniu farsy Adolfa Abrahamowicza i Ryszarda Ruszkowskiego *Teść* (jej frekwencja dorównała czterem sztukom Lubowskiego, wraz z wystawioną w poprzednim sezonie komedią w ciemnych tonach, na nową francuską modłę – *Przyjaciółka żon*).

Najnowszy polski dramat ludowy reprezentowały nagrodzone na tego-rocznym konkursie „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” *Ciarachy* Jana Kantego Galasiewicza (6 XII 1890), jedyny autentyczny nabytek w zakresie sztuk oryginalnych, chociaż z drugiej ręki.²⁴¹

Wątpliwe nowości przeplatały się z licznymi wznowieniami, będącymi w pewnej mierze odpowiedzią na apele o wprowadzenie repertuaru dramatycznego opartego na utworach swojskich, w nowej obsadzie i odpowiedniej „wystawie”. Kontynuowano zarazem zainaugurowany w ubiegłym sezonie program poniedziałków klasycznych: większość wieczorów wypełniło nazwisko Fredrów²⁴². Z podsumowania półwiekowej obecności Aleksandra na warszawskiej scenie (od premiery w 1821 do roku 1870) wynikało, że z piętnastu grywanych tu komedii tylko cztery przekroczyły sto przedstawień; jeśli nawet wszystkie złożyłyby się na podstawę stałego repertuaru, dla wypełnienia pięćdziesięciu dwóch poniedziałków w roku należałoby wzbogacić go utworami Korzeniowskiego, Blizińskiego czy Molière'a²⁴³. Pewną rękojmię powodzenia tych sztuk – przy odpowiedniej obsadzie i doskonałej grze – zdawało się stanowić doskonałe przyjęcie komedii starej romantycznej szkoły – *Konkurent i mąż* pierwszego z tych autorów oraz gościnne występy Władysława Wojdałowicza w *Panu Damazym*, dostarcza-

²⁴¹ Premiera odbyła się latem w Wodewilu.

²⁴² Trzy sztuki pełnospektaklowe ojca znajdujące się w repertuarze oraz nowość dla ówczesnego pokolenia – jednoaktówka *List*, po czym wspólny spektakl ojca i syna.

²⁴³ J. Kenig, *Komedie Fredry*, KW 1890/251.

jąc dwukrotnie doskonałej zabawy pięciuset kilkudziesięciu zgromadzonym w Rozmaitościach widzom²⁴⁴.

Liczbą wieczorów klasyka polska (z ośmioma sztukami Fredry, dwiema – Korzeniowskiego i *Mazepą* Słowackiego) dwukrotnie przewyższała obcą (dwa tytuły Williama Shakespeare’a, dwa – Friedricha Schillera; na uwagę zasługuje *Makbet* z rolą Lady Makbet, przywiezioną przez Modrzejewską zza oceanu).

W efekcie wspomnianych debiutów wypróbowany na scenach galicyjskich aktor charakterystyczny Wojdałowicz, odtwórca typów szlacheckich i mieszczańskich w rodzimym repertuarze komediowym, został z początkiem roku 1891 zaangażowany do stołecznego zespołu Dramatu, stając obok przyjętego tu przed rokiem kolegi Mieczysława Frenkla, który zastąpił zmarłego wówczas Alojzego Żółkowskiego – artystę, dźwigającego przez pół wieku na barkach całego niemal repertuaru komediowy pierwszorzędnej sceny²⁴⁵. Z udziałem obu przybyszy ze Lwowa, a do tego paru wybitniejszych sił miejscowych (z Wincentym Rapackim, Bolesławem Leszczyńskim i Adolfem Ostrowskim) reżyseria będzie usiłowała zapełniać, choćby w części, poważne luki powstałe w jego zasobach wraz z odejściem Żółkowskiego. (Jednoaktówki, w których grał artysta, wypadły z obiegu.) Angażowanie nowych aktorów oddziaływała nagła strata (latem 1890) ulubionej amantki ze współczesnych komedii i dramatów mieszczańskich, Marii Wisnowskiej.

W czterdziestoparosobowym zespole Rozmaitości²⁴⁶ (pod kierunkiem Jana Tatarkiewicza) średnia wieku była stosunkowo wysoka – z nawiązką przekraczała czterdzieści lat. Znakomita większość pracowała tu, stale lub z małymi przerwami, od dłuższego czasu. Najliczniejsza, dwudziestoosobowa niemal grupa posiadała staż dziesięcio-dwudziestopięcioletni na stołecznej scenie (srebrny jubileusz obchodzili właśnie Tatarkiewicz i Józef Grzywiński), kolejną, o połowę

²⁴⁴ J. Kenig, *Poprawa repertuaru. Następstwa kasowe*, „Słowo” 1890/241; w relacji na gorąco tenże krytyk szacuje widownię na blisko 700 osób (zob. J. Kenig, *Polepszenie. Pan Damazy – wznowienie*, „Słowo” 1890/235). Niewspółmiernie skromniej przedstawiał się na tym tle polski dramat romantyczny, reprezentowany wyłącznie przez *Mazepę* Słowackiego.

²⁴⁵ W ciągu 56 lat grał w 230 rolach, doskonały w komedii wyższej – polskiej i francuskiej, farsie, wodewilu; mistrz w zakresie sztuk Fredrów (11 tyt.), Korzeniowskiego (12), Eugène Scribe’a (16). W ciągu ostatnich trzech lat, obok słynnej tytułowej roli we Fredrowskim *Panu Geldhabie*, występował m.in. w *Matżeństwie Apfel* i *Naszych zięciach* Zalewskiego, *Zydach* Korzeniowskiego, *Marcowym kawalerze* Blizińskiego oraz farsach Jordana, Stanisława Dobrzańskiego, nie zaniedbując francuskiej *Sztuki przypodobania się*, z *Przebudzeniem się lwa* Jeana Bayarda, *Synem Giboyera* – pióra Émile’a Augier, *Falszywymi pocztuwcami* Théodore’a Barrière i Ernesta Capendu oraz nie schodzącymi od ćwierć wieku z afisza *Safandulami* Sardou.

²⁴⁶ Ścisłe: 48 osób, w tym 27 kobiet i 21 mężczyzn (K. Zalewski, [Personel dramatyczny teatru warszawskiego], KW 1890/35. Rejestr z Arch. Rulikowskiego (*Lista osób, znajdujących się w Teatrach Rządowych Warszawskich w roku 1890*, Zb. Spec. IS PAN) zawiera tylko 44 nazwiska artystów Dramatu.

mniejszą, stanowili artyści grający na niej od dwudziestu pięciu do czterdziestu pięciu lat (para seniorów: Józefa Mazurowska i Marceli Boczkowski zbliżała się do złotego jubileuszu); młodzież natomiast można było policzyć na palcach jednej ręki. Zdaniem krytyka, siłą wspólnego obcowania wytwarzała się zażyłość, w której efekcie stanowili na scenie raczej instynktowną niż świadomie zamierzoną harmonijną całość.²⁴⁷

Przestrzegano zasady specjalizacji ról, tzw. *emploi*. Przy siódemce aktorów do tragedii i dramatu w wielkim stylu oraz sztuk mieszanych (Bolesław Leszczyński, Bolesław Ładnowski, Józef Kotarbiński; Helena Marcello, Aleksandra Rakiewiczowa, Zofia Noiret i Wanda Barszczewska), przeważali aktorzy charakterystyczni (z Wincentym Rapackim, „pierwszym aktorem, który na scenie warszawskiej przyznawał się do realizmu”; obecnie – jej filarem) i charakterystyczno-komiczni (z dwiema parami małżeńskimi: Ostrowskich i Szymanowskich, Mazurowską, Honoratą Leszczyńską i Edwardem Wolskim). Jedyne w swym rodzaju stanowisko „wielkiej kokietki” zajmowała mistrzyni na europejską skalę, Aleksandra Lüde; odtwórczynią ról tzw. naiwnych była Jadwiga Czaki, podczas gdy najmłodsza w całym zespole Irena Trapszo zdawała się dysponować szerszym diapazonem kobiecych uczuć i bogatszym warsztatem rzemiosła aktorskiego.

Do kompletu artystów dramatycznych, obsługujących na dwóch scenach osiem-dziewięć widowisk tygodniowo, brakowało zdaniem krytyków – poza ojcem dramatycznym – zwłaszcza męskich odtwórców tzw. kochanków: bohater-skiego, lirycznego (czołowy amant salonowy serio, Tatarkiewicz, miał pięćdziesiąt lat!) i lekkiego (w istocie był nim Wolski), a ponadto kilku komików oraz tzw. aktorów użytecznych, decydujących o wyrównanym charakterze przedstawienia. Dobrą tradycję sceny warszawskiej w tym zakresie, zapoczątkowaną przez Ludwika Panczykowskiego, przygasał zaś skutek systemu gwiazd, przywoływali w owej chwili Józef Grzywiński, Władysław Krogulski, Marian Prażmowski, z kobiet zaś – Aleksandra Gilska, Władysława Przedpełska i Alojza Żółkowska. W razie potrzeby „dopożyczano” dodatkowo aktorów z Farsy i Operetki²⁴⁸.

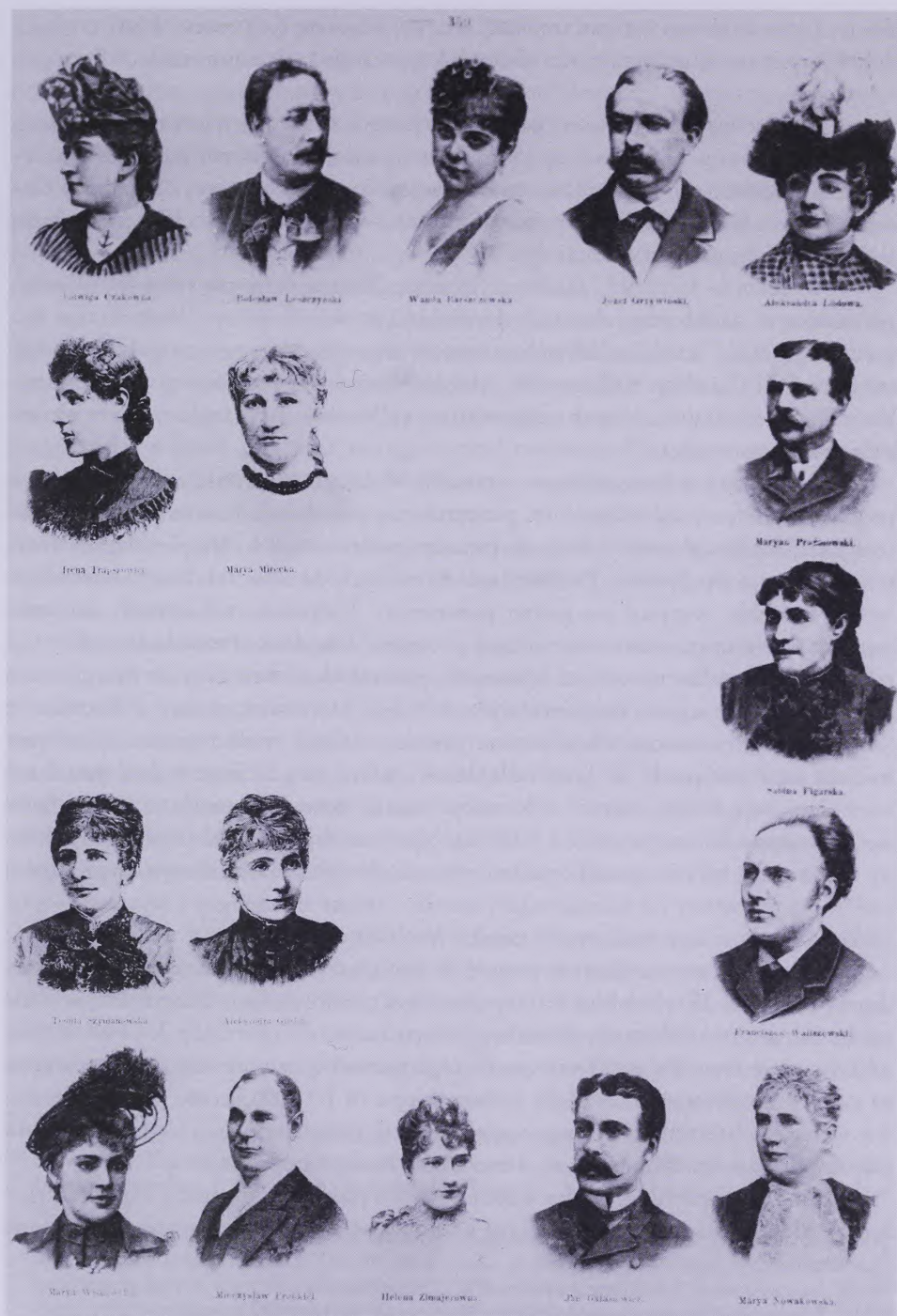
Zdaniem autora *Sił i środków...*, zespół ten – mimo ubytku wielkich talentów – dysponował wystarczająco uzdolnionymi aktorami do utrzymania teatru na pewnym poziomie artystycznym; przy braku kierunku w repertuarze i niezbędnych „informacji” nie byli oni wszakże należycie wykorzystani, skutkiem czego (wedle bezpardonowego osądu krytyka) „na wielki repertuar [...] publiczność patrzeć nie chce; dramat mieszczański [...] nie działa na widza; kome-

²⁴⁷ „Indywidualności były duże, lecz przylegały do siebie” – pisał A. Grzymała-Siedlecki w *Świecie aktorskim...*, op. cit., s. 391.

²⁴⁸ Nr specjalny TI (z okazji zakończenia przebudowy gmachu TW, 1890/35) podaje ich nazwiska; są tu m. in. Henryk Grubiński, „amant” Seweryn Nowicki, znakomity aktor charakterystyczny i fredrysta Laurenty Sikorski; małżeństwo Eleonora i Władysław Holtzmanowie (wkrótce też Helena Zimajer).



Artyści zespołu Dramatu i Komедii w 1890



Artyści zespołu Dramatu i Komedii w 1890

dia [...] razi brakiem temperamentu, werwy, humoru [...] trupa, bądź co bądź dobra, – nie umie przerazić, nie chce płakać, a śmiać się zapomniała.”²⁴⁹

Otwarcie we wrześniu przebudowanego i zmodernizowanego Teatru Wielkiego stwarza realną szansę zmierzenia się z ambitniejszym repertuarem; recenzenci zapewniają, że „wyjdzie tu odpowiednio i Shakespeare, i Schiller, i Goethe, Fredro, Korzeniowski, wyjdzie i Słowacki – stan twórczości bieżącej ocenianą krótko: tymczasem dramat śpi.”²⁵⁰

W sezonie 1891/92, zakłóconym niespodzianą śmiercią reżysera głównego działu, w nadal zdecydowanie dominującym współczesnym repertuarze komediowym ilość sztuk rodzimych zrównuje się z obcymi; uderza jednak w dalszym ciągu całkowity brak nowości polskich (siedmiu premierom pełnospektaklowych sztuk zagranicznych odpowiadają tylko dwie oryginalne, bez większego zresztą znaczenia).

Tłumaczeń z francuskiego – mimo powolnego zanikania monopolu – jest trzykrotnie więcej niż wszystkich pozostałych; wśród dwudziestu nazwisk autorów galijskich większość należy do pisarzy renomowanych. Na pierwszym miejscu utrzymują się: Sardou, Feuillet bądź firmy typu Meilhac-Halévy (razem trzynaście tytułów; wszyscy po jednej premierze). Kierunek realistyczno-naturalistyczny reprezentuje samotnie druga premiera Daudeta (*Przeszkoda*, odebrana jako polemika z Ibsenowskimi *Upiorami*); przeróbka noweli Guy de Maupassant – *Musotte*, interesująca jako pierwszy utwór jego pióra wystawiony w Warszawie (2 IV 1892), balansuje właściwie na granicy starego melodramatu. Następne miejsce po Francuzach, w dużej odległości (zwłaszcza gdy idzie o ilość przedstawień), zajmują Włosi, trzecie – Niemcy. Istotną nowość prezentuje *Koniec Sodomy* Hermanna Sudermanna (31 I 1892), bijący w najbliższych miesiącach rekordy frekwencji; będzie to najpopularniejsza sztuka obca najbliższego dwunastolecia²⁵¹. Po raz wtóry na warszawskiej scenie – mimo dobrej gry i wystawy – porażkę ponosi uznany modernista czeski, Vrchlický.

Zdecydowanie większym powodzeniem cieszy się polska twórczość komediowa – sztuki Przybylskiego (trzy premiery), Bałuckiego, Lubowskiego i innych; razem czterdzieści tytułów dwudziestu autorów, figurujących na afiszu ponad dwieście razy. Za najlepszy utwór tego gatunku uznane zostaje powtarzane aż czterdziestokrotnie *Bawidelko* Lubowskiego (6 I 1892), które podejmuje nową w naszej literaturze dramatycznej kwestię dziedziczności; forma pośrednia między dramatem ibsenowskim a francuską komedią obyczajową.

Dotkliwy problem braku współczesnego polskiego dramatu i tragedii tłumaczy Kotarbiński zacieśnioną przez warunki polityczne sferą wyboru tematów,

²⁴⁹ W. Bogusławski, *Przesilenie teatralne III*, GP 1890/197.

²⁵⁰ K. Z. [alewski], *Po przebudowie Teatru Wielkiego*, KW 1891/271.

²⁵¹ Sztuką tą kilkanaście miesięcy wcześniej (13 XI 1890, we Lwowie) wkroczył autor do teatru polskiego. Frekwencja w Warszawie – zob.: S., *Miesiąc teatralny*, KW 1892/39, 66.

przypominając wszakże o pozostałych możliwościach w zakresie dramatu rodzinnego, obyczajowego, etycznego, satyry społeczno-obyczajowej, dramatu filozoficznego. Celem ożywienia twórczości proponuje wznowić konkursy (organizowane w latach osiemdziesiątych z różnym powodzeniem przez redakcje „Gazety Polskiej” oraz „Echa”)²⁵². Wyzwaniem dla młodych autorów jest ogłoszony we wrześniu 1891 przez redakcję „Kuriera Warszawskiego” – z okazji dokonanej przebudowy Teatru Wielkiego – konkurs na polską współczesną sztukę obyczajową; dramat lub komedię (termin do 15 VI 1892).²⁵³ Plony tego konkursu będzie zbierał następny kierownik Dramatu.

Jeśli chodzi o klasykę obcą, Shakespeare’a – jak uprzednio – wprowadzają na warszawską scenę głównie goście; tym razem Włoch, Andrea Maggi, który z własnym zespołem przywozi trzy tragedie. Wracają za to dzięki Ładnowskiemu do stałego repertuaru wznowieni w ubiegłym sezonie Schillerowscy *Zbójcy*; przypadł im właśnie jubileusz setnego przedstawienia. Pozycja ta stanowi jedyny wówczas utwór w repertuarze WTR o tak ostrej wymowie politycznej. Ambitnym (może nawet ponad siły) przedsięwzięciem jest realizacja „poematu dramatycznego” George’a Byrona *Manfred*, dokonana z inicjatywy Kotarbińskiego (widzów starczyło na sześć spektakli). Honor klasyki polskiej podtrzymuje nadal samotnie *Mazepa* Słowackiego.

Ewenementem jest wystawienie w tym sezonie własnymi siłami scen rządowych pierwszej sztuki Shakespeare’a w przebudowanym teatrze: warszawska premiera *Jak wam się podoba* (16 X 1891). Wielki triumf całego zespołu pod batutą Ładnowskiego, który bodaj tu dopiero objawił pełnię swoich możliwości²⁵⁴; dwanaście przedstawień, przy pełnej niemal widowni. W dniu jubileuszu Rapackiego przemknął ponadto przez warszawską scenę (w postaci fragmentu *Świętoszka*) błądy duch Molière’a. Klasyczną komedię polską reprezentowali, jak poprzednio, w sposób nieco bardziej okazały Fredro z Korzeniowskim.

„Obecnie scena warszawska potrzebuje: 1. *premier sujet* – kochanka do ważnych ról komicznych i kochanków dramatycznych; 2. amantki w rodzaju pośrednim między Marcello a Lüde; 3. komika do ról salonowych” – pisał u progu sezonu 1892/93 Zalewski²⁵⁵, wyrażając żal z powodu niewielkiej liczby debiutów zamierzonych z intencją wypełnienia luk w zespole. Władysław Szymanowski

²⁵² J. Kotarbiński, *Repertuar oryginalny*, „Wędrowiec” 1891/37.

²⁵³ Skład jury: Piotr Chmielowski, Czesław Jankowski, Kazimierz Kamiński, Józef Kotarbiński, Stanisław Krzeziński, Bolesław Ładnowski, Ignacy Matuszewski i Bronisław Zawadzki.

²⁵⁴ „Wykazano nam bowiem, jak działać mogą najfantastyczniejsze nawet rzeczy Szekspira, jakie w nich zawsze, po 300 latach, życie i jaka świeżość nawet wśród tych *concelli* wyszukanych, gdy je ujmą w swe ręce artyści, którzy w poetę wnikną, zrozumieją go, a posiadają ów wyjątkowy i odrębny talent uplastyczniania nam jego myśli.” (J. Kg.[Kenig], „Słowo” 1891/230.)

²⁵⁵ KW 1892/279.

rozpoczął pracę na stanowisku reżysera Dramatu i Komедii od próby odnowienia jego sił (zwłaszcza żeńskich), angażując po debiutach troje absolwentów Klasy Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym: Wiktorię Szymanowską (swoją córkę; talent raczej komiczny niż liryczny), Julię Tarnowską i Pawła Owerllę (rzadko spotykane warunki na „kochanka”; kwalifikacja: amant drugorzędny). Wszyscy pozostaną w zespole co najmniej przez najbliższych dziesięć lat. Z aktorek występujących na prowincji doszła tu już nieco wcześniej Antonina Junosza-Gostomska, zdobywając sobie opinię aktorki coraz bardziej użytecznej. Z nowym kierownikiem podpisuje kontrakt Irena Horwath.

Latem 1893 sprawozdawca „Kuriera Codziennego” donosi o zacieraniu się z czasem – dzięki dążności do bardziej wyrównanej gry zespołowej – wspomnienia strat związanych z odejściem wirtuozów; sygnalizuje olbrzymie postępy nowego amanta liryczno-dramatycznego, Seweryna Nowickiego, przeniesionego tu na miejsce Tatarkiewicza z zespołu Farsy i Operetki i przejmującego jego rolę²⁵⁶. Debiuty następnego roku przyniosły kolejne odświeżenie ansamblu „pierwszej sceny polskiej”, do którego dołączył Szymanowski prawnuczkę Wojciecha Bogusławskiego – Anielę, a ponadto Helenę Szymborską (poźniej Rolandową) i Marię Federowicz. Poważny upust sił wiązał się znów z otwarciem w październiku nowego gmachu Teatru Miejskiego w Krakowie; do formującego się tam zespołu odszedł bowiem na czas dłuższy odtwórca wielkiego repertuaru poetyckiego Józef Kotarbiński, a na jeden sezon także pierwszorzędną siłą charakterystyczno-komediową, Honorata Leszczyńska. Reżyser zatrudnił niemal jednocześnie dwóch tamtejszych aktorów (swoich byłych uczniów): Józefa Zejdowskiego i „amanta lekkiego czystej krwi”, Teodora Rolanda. W połowie jego kadencji – latem 1894 – opuściła z kolei zespół WTR uzdolniona do ról dramatycznych Zofia Noiret; jesienią następnego roku zmarł jeden z nestorów, współtwórca jednego z największych sukcesów aktorskich stulecia, łączący starą szkołę gry z nową, Adolf Ostrowski. Czułe ucho krytyka „Biblioteki Warszawskiej” już wcześniej wychwyciło obniżenie się poziomu gry aktorskiej (zwłaszcza dykcji) w rezultacie usunięcia się ze sceny „wielkich talentów i wybitnych zdolności”.²⁵⁷

Z dokonanego u progu sezonu 1893/94 przeglądu wynikało, że 20% pięćdziesięciosobowego zespołu artystów dramatycznych WTR (złożonego z dwudziestu ośmiu kobiet i dwudziestu dwóch mężczyzn) co najmniej przez trzy sezony związane było niegdyś z grodem podwawelskim²⁵⁸; z tego trzech aktorów dodatkowo przez dłuższy czas ze Lwowem.

²⁵⁶ Zob. A. Mieszkowski, *Koniec sezonu*, KC 1893/192.

²⁵⁷ W. Bogusławski, *Przegląd teatralny*, BW 1894/t.III, z.2 (szerzej na ten temat – w rozdziale III).

²⁵⁸ Byli to: Wanda Barszczewska, Marcelina Borkowska, Jadwiga Czaki, Aleksandra Lüde, Aleksandra Rakiewiczowa oraz Mieczysław Frenkiel, Bolesław Ładnowski, Teodor Roland i Władysław Wojdałowicz – zob. *Teatra warszawskie. I Trupa dramatyczna*, EMTA 1893/526.

Od początku rządów Szymanowskiego recenzenci zauważają zmniejszanie się ilości sztuk oryginalnych na rzecz wątpliwych nowości paryskich bulwarów; lekceważenie „nowych żywiołów” wniesionych do teatru przez autorów francuskich, skandynawskich i niemieckich, zwracanie się zaś do form przeżytych.

W okresie piastowania stanowiska (1892-1896) z dramaturgii polskiej wystawił reżyser łącznie około stu sztuk stu czterdziestu autorów, z czego prawie jedną trzecią jednoaktówek. Wszystkie te utwory reprezentowały wiek XIX. Romantyzm – głównie *Mazepa* Słowackiego (średnio trzy spektakle w sezonie) oraz dziewięć komedii Fredry (sześć pełnospektaklowych; zajęły sześćdziesiąt pięć wieczorów), co okazało się jednak niewystarczające do godnego podtrzymywania tradycji warszawskiej sceny. Zachował też swe miejsce w repertuarze Korzeniowski. Z utworów pozytywistycznych grano stale, acz z rzadka, komedię Kraszewskiego *Miód kasztelański*, a ponadto w trzecim sezonie przeróbkę jego *Chaty za wsią* pióra Galasiewicza i Mellerowej; młodzieńczy, słaby dramat Henryka Sienkiewicza *Czyja wina*. „Gwoździem sezonu” letniego 1895 – obok wodewilowej *Madame Sans-Gêne* Sardou i Eugène Moreau w królewskiej oprawie, ponad pięćdziesiąt spektakli – okazały się znakomicie wyreżyserowane *Harde du-sze* Sarneckiego (na podstawie *Bene nati* Orzeszkowej).

Bezspornie pierwszą pozycję zajmowali autorzy żyjący, starszego pokolenia. Pod względem ilości granych sztuk na wiodącym miejscu utrzymał się Przybylski (pośród sześciu premier – cztery prapremiery; jedna pełnospektaklowa: *Wejście w świat*, 1 I 1893). Na drugim *ex aequo* znaleźli się stali rywale – Bałucki i Lubowski (po trzy premiery; z czego pierwszemu trafiły się dwa przypadki prawykonania: wyróżnionego na konkursie *Flirtu*, 24 X 1892, oraz *Bajek*, 13 I 1894; drugiemu wprowadzie tylko jeden, za to większy rangą: *Królewicz*, 22 II 1896). Pod względem częstotliwości grania niekwestionowane pierwszeństwo przypadło natomiast Bałuckiemu; jego nazwisko figurowało na afiszu ponad dwieście razy, a najchętniej oglądano *Flirt*. Sukces tej reprezentującej starą szkołę, lecz znakomicie obsadzonej komedii (sześćdziesiąt spektakli z rzędu) dwukrotnie przewyższał ówczesne maximum ilości przedstawień, w opinii Bogusławskiego potwierdzając szczególną popularność na warszawskiej scenie farsy i melodramatu.²⁵⁹ W każdym razie była to najbardziej lubiana i najlepiej grana sztuka w stolicy.²⁶⁰ W statystyce polskich utworów dramatycznych pierwszego dwunastolecia znalazła się na pierwszej pozycji, w bilansie całej epoki – na drugiej.

Następne miejsca zdobyli Zalewski wraz z nie żyjącym już od 1893 roku Blizińskim (pierwszy z czterema, drugi z dwiema premierami, z których jedną stanowił pośmiertny *Chwast*) oraz Stanisław Graybner (autor dwóch widowisk prapremierowych: *Ireny*, 11 III 1894, i *Odstępcy*, 20 IV 1896).

²⁵⁹ W. Bogusławski, *Przegląd teatralny*, BW 1893/t.III, z.8.

²⁶⁰ KP 1893/293.

Nie jest to repertuar zbyt ambitny. Na ogół balansuje na coraz mniej uchwytnej granicy między komedią a farsą. W pierwszym sezonie za pewną nowość w pisarstwie Zalewskiego (w przededniu srebrnego jubileuszu) uchodzą *Prawa serca*, w drugim – komedia fantastyczna *Jak myślicie*. Śmiałość w stawianiu kwestii obyczajowo-etycznych idzie tu w parze z większą swobodą wobec powielanego dotąd wzorca *pièce bien-faite*. Żadna z tych sztuk nie dorównuje jednak zdaniem krytyków *Matżeństwu Apfel* – aż do wystawionego w czwartym sezonie *Syna* (18 XII 1895), gdzie z kolei przenikliwość obserwacji psychologicznych osłabia ponoć zbyt widoczna teza. Głębokością analizy psychologicznej nowego na warszawskiej scenie typu „dekadenta” odznacza się w tymże sezonie *Królewicz* Lubowskiego – studium współczesnego braku woli, poprzedzony dwa sezony wcześniej przez *Irenę* Graybnera – studium współczesnej neurozy, o nastroju przypominającym klimat sztuk Sudermanna i Ibsena. Utwory tego typu stanowią jednak rzadkość.

Wśród autorów popularnych fars starszego pokolenia – jak Abrahamowicz i Ruszkowski, Dobrzański czy Jordan (Julian Wieniawski) – obecny jest trzema tytułami Fredro-syn.

Najmłodsze pokolenie dramatopisarzy reprezentują zwycięzcy konkursów: im. W. Bogusławskiego z 1886 roku – Marian Jasieńczyk (pseudonim Wacława Karczewskiego, autora *Leny*) oraz rozpisanego ostatnio przez „Kurier” – Władysław Koziebrodzki (*Nauczycielka*, 21 XI 1892), Wacław Gąsiorowski (*Szare życie*, 7 XI 1892) i Daniel Zgliński (pseudonim Daniela Freudensona, autora *Jakuba Warki*, 15 XI 1893). Konkurs ten nie odkrył nowych talentów; korespondent „Kraju” wyraził nawet przekonanie, iż podobne eksperymenty winny odbywać się poza scenami rządowymi. Wielkim wzięciem (ponad pięćdziesiąt spektakli) cieszyła się wszakże prezentująca polską odmianę naturalizmu *Nauczycielka*; czwarta pozycja całego dwunastolecia. Jako nieporozumienie potraktowano natomiast warszawski debiut Andrzeja Maksymiliana Fredry (wnuka) w ostatnim sezonie.

W porównaniu z polskim repertuarem obcy wydaje się bogatszy i nieco bardziej śmiały. Klasyka wprawdzie nadal stanowi tu zjawisko rzadkie i zupełnie przypadkowe. Prym wiedzie Shakespeare – siedmioma dramata, z których dwa (*Ryszard III* i *Koriolan*, na razie we fragmentach) znalazły się po raz pierwszy na afiszach WTR. Autora elżbietańskiego grano średnio dziesięć razy w roku, więc jednak nieco częściej niż uprzednio. Dwie znane już tragedie Schillera (do stałego repertuaru należeli tylko *Zbójcy*) wypełniły razem dziesięć wieczorów. W repertuarze tym zachował również swoje miejsce jeden z głównych przedstawicieli niegdysiejszych „Młodych Niemiec”, Karl Gutzkow; w drugim sezonie pokazano właśnie po raz pięćdziesiąty jego mocno podstarzały dramat *Uriel Akosta*. W tradycyjny quodlibet – z okazji jubileuszu Ładnowskiego – wkomponowano fragment *Lekarza swego honoru* Pedro Calderóna de la Barca. Razem z nim (7 V 1893) wystawiono po raz pierwszy *Doktora z musu* – farsę nie częściej grywanego tu Molière’a.

W zakresie dramaturgii współczesnej proporcje pozostały w zasadzie nie zmienione. Wyrażają się w dwukrotnej przewadze Francuzów nad pozostałymi nacjami. Wśród autorów II Cesarstwa niekwestionowane pierwszeństwo utrzymuje Sardou (sto pięćdziesiąt spektakli kilkunastu sztuk, w tym sześć premier – od półwiekowej już *Motylomanii* przez wspomnianą *Madame Sans-Gêne* do dwóch najnowszych, przywiezionych przez Sarę Bernhardt). Kolejnych pięćdziesiąt wieczorów wypełniają cztery sztuki Dumas-syna, tyleż samo – Ohnetowski *Właściciel kuźnic* z *Walką kobiet* Scribe'a-Legouvé. Grany jest Feuillet, Augier, Edouard Pailleron, Meilhac-Halévy; na prawach nowości pojawia się po wielu latach klasyczny melodramat Adolphe Philippe Dennery'ego i Eugène Cormona *Dwie sieroty* (26 VIII 1894).

Zarazem w dalszym ciągu (choć w odpowiednio skromniejszych proporcjach) poszerza się reprezentacja szkoły Becque'a. Tworzą ją dwie premiery Pierre'a Wolffa: *Tę, które się szanuje* (2 III 1892) i *Mężowie ich córek*; *Flipota* Julesa Lemaitre (18 X 1893), *Boubouroche* Georges Courteline (6 XII 1893) oraz *Lep* Jeana Richepin (wszystkie nazwiska i oba ostatnie tytuły – z Théâtre Libre; *Lep* – przywieziony właśnie prosto stamtąd przez Zapolską). „Sztuki, których wysłuchanie bardziej rozdrażnia niż bawi, bardziej gniewa niż zachwyca, ale w których znać rękę doskonałego... chirurga, sondującego do dna najgłębsze rany społeczne.”²⁶¹ Wraz z przeróbką Daudeta (*Safo*) spektakle te zajmują prawie pięćdziesiąt wieczorów.

Z dramaturgii skandynawskiej za kadencji Szymanowskiego udaje się wprowadzić znów do repertuaru scen rządowych (po dziesięcioletniej przerwie) „kapłana nowej sztuki”, za którego na Zachodzie uważany jest Ibsen. Fiasko *Heddy Gabler* – jednego z najtrudniejszych jego dramatów, odstręczającego publiczność zagadkową wymową po raz pierwszy pokazanego tu symbolu (10 XII 1892; druga z kolei premiera polska) – odstraszy potencjalnych realizatorów na kolejne osiem lat.

Wyraźny ten mankament maskuje wciąż duża popularność Sudermanna, którego sztuki (w tym dwie premiery, z *Gniazdem rodzinnym*, 30 VI 1892) dorównują liczbą wieczorów wszystkim spektaklom awangardy francuskiej. Ze sztuk niemieckich starszego pokolenia grana jest m. in. *Lidia* Otto Franza Gensichena (prezentowana wcześniej w Teatrze Wielkim przez meiningeńczyków).

W ślad za Vergą obrazu włoskiego weryzmu dopełniają *Tę pannę* Marco Pragi – warszawska premiera pisarza (5 XII 1892) oraz dwie premiery Girolamo Rovetty, w tym *Nieuczciwi* (23 IV 1893) – sztuka odznaczona przez rząd włoski jako najlepsza nowość sezonu, tu niedoceniona (razem dwadzieścia pięć spektakli). Nowy dramat angielski, w niespełna dwa lata po prapremierze, prezentują dwa tytuły Artura Pinero. Pokazowa kłapa *Drugiej żony pana Tanqueray* (7 III 1894) – głośniejszej sztuki problemowej, doprowadzającej do skrajności wciąż kontrowersyjną

²⁶¹ U.[rbanus], „*Flipota*” J. Lemaitre'a, „Kraj” 1893/45.

sprawę konsekwencji związku z tzw. „kobietą upadłą”, zaświadcza *à rebours* żywotność przedstawionej kwestii.

Dobór repertuaru pozwala określić Szymanowskiego mianem reżysera-tradycjonalisty. Widział on bowiem swe zadanie w utrzymaniu zastanego *status quo*, co wyraża się w zachowaniu niezmienionych proporcji pokoleniowych i gatunkowych repertuaru współczesnego oraz respektie dla inicjatyw poprzednika w zakresie klasyki polskiej. Wprowadzenie na deski WTR nowych premier szepirowskich zawdzięczał Ładnowskiemu; z poszukiwań młodych dramatopisarzy zwalniały go konkursy. Ogólnie oceniono poziom sztuki dramatycznej pod koniec jego rządów jako niepokojąco niski – wychodząc z założenia, że „wszystko, co się w Rozmaitościach udało, udało się bez przyczynienia reżyserii; wszystko, co padło – było z góry na upadek skazane.”²⁶² Winien był temu po części brak wielkich talentów, tak w zakresie literatury dramatycznej, jak aktorstwa; przede wszystkim jednak – brak umiejętnie nimi gospodarującego kierownika artystycznego, czego dowód stanowiła wciąż aktualna potrzeba odbudowania podstawowego repertuaru i odświeżenia zespołu.²⁶³

„Po wspaniałym okresie gwiazd teatr warszawski jest zaściankowy – konstataje słusznie autorka pracy magisterskiej poświęconej analizie jego repertuaru z lat 1863-1895. – Brak mu siły i umiejętności przekonywania, niczego nie chce zmieniać ani o nic walczyć. Proces reform zapoczątkuje dopiero przełom 1905 roku.”²⁶⁴ Jako istotne preludium zmian rysują się już wszakże ostatnie lata XIX wieku.

Ładnowski objął po raz wtóry stanowisko reżysera w sytuacji kryzysowej – wśród powszechnych narzekania na repertuar. Czy udało mu się spełnić pokładane w nim nadzieje na wyprowadzenie WTR ze ślepej uliczki przypadkowości, stworzenie tzw. żelaznego repertuaru i zmodernizowanie go?

Od początku jego rządów stało się widoczne „otwarcie drogi na oścież polskim pisarzom” (czasem nawet z pominięciem kryteriów literackich). Od lipca 1896 do końca 1901 roku wystawiono tu sto piętnaście sztuk pięćdziesięciu pięciu polskich autorów współczesnych (ponad jedną trzecią stanowiły jednoaktówki) i dwadzieścia pięć – pióra czterech klasyków.

Ilość nazwisk, tytułów i wieczorów związanych z klasyką rodzimą wzrosła; nie na tyle jednak, by stała się ona pożądanym trzonem repertuaru. Po raz pierwszy od dawna rejestr utworów wykroczył poza kanon dziewiętnastowieczny; komedią twórcy teatru narodowego (*Spazmy modne*) posłużono się wszakże sporadycznie, dla ozdoby aktorskiego jubileuszu. Z podobnej okazji przemknęła

²⁶² W. Bog.[usławski], *Teatr w roku 1895*, GP 1895/298.

²⁶³ E. Lubowski, *Z dziejów reżyserii ostatnich czasów*, TI 1896/29.

²⁶⁴ I. Libucha, *W kręgu „Damy kameliowej”*. Z problematyki repertuaru warszawskich *Rozmaitości* 1863-1895, praca magisterska pod kierunkiem Z. Raszewskiego, 1982, Wydział WOT Akademii Teatralnej w Warszawie (nr 288).

przez warszawską scenę niegdyś stale tu goszcząca, a od wyjazdu Modrzejewskiej prawie nieobecna *Maria Stuart* Słowackiego. *Mazepa* powracał tu, jak uprzednio, średnio trzy razy w sezonie. Ilość komedii Fredry zwiększyła się nieznacznie, bo o dwie tylko sztuki pełnospektaklowe (z jednoaktówkami jest ich jedenaście, przy nieco innych tytułach – wznowiono np. po dłuższej przerwie *Śluby pańskie* oraz zawieszonego wraz ze śmiercią Żółkowskiego *Pana Geldhaba*.) W trzecim sezonie podjęto wprawdzie próbę stałej – cotygodniowej prezentacji Fredry (przywracając poniedziałki klasyczne w Rozmaitościach); po miesiącu jednak cykl ten się urywa. Na frekwencję *Zemsty* nie ma również najmniejszego wpływu fakt uznania jej przez rzeczzone grono za arcydzieło polskiej komedii stulecia. Autor, grany przeciętnie dwa razy w miesiącu, pozostał bez wątpienia najpopularniejszym z naszych klasyków.

Wiosną 1897 – w związku ze stuleciem urodzin Korzeniowskiego – w repertuarze zespołu Dramatu znalazło się aż osiem sztuk jubilat; wznowiono m.in. bodaj najlepszą jego komedię, *Pannę mężatkę*, a po raz pierwszy w Warszawie (z półwiekowym opóźnieniem, ze względu na cenzurę – 21 III 1897) wystawiono *Karpackich górali*, pt. *Nad Czeremoszem*. W sumie w trakcie trzech pierwszych sezonów nazwisko pisarza figurowało na afiszu aż pięćdziesiąt razy, po czym zniknęło zeń całkowicie. Przez cały czas grano natomiast – jak za poprzedniej kadencji – Kraszewskiego, Sienkiewicza, Sarneckiego, Fredrę-syna (szczególną popularność, jak i w innych zaborach, zyskała dokonana przez Józefa Popławskiego adaptacja I t. *Pana Wołodyjowskiego* Sienkiewicza pt. *Hajduczek*.) Z półwiekowym poślizgiem od prapremiery Warszawa zobaczyła ponadto fragment tragedii Karola Szajnochy *Stasio*, z niewiele mniejszym (wyjawszy widowiska ogródkowe) – *Grochowy wieniec* Małeckiego.

Wśród autorów współczesnych nadal przeważali starsi, w kolejności: Bałucki, Przybylski i Zalewski (pierwszy z pięcioma premierami, dwaj następni – po trzy). Poczesne miejsce utrzymał też Bliźniński (jako autor czterech sztuk; w 1901 roku przypadł srebrny jubileusz *Pana Damazego*). Zdecydowanie spadła tylko popularność Lubowskiego. *Światowe rozrywki* (prapremiera 21 II 1901) – klasyczną *pièce à thèse* – uznano nie tylko za znacznie słabszą w porównaniu z innymi komediami autora, ale wręcz za symptom upadku współczesnej twórczości dramatycznej.

Pojawia się natomiast wiele nowych nazwisk, których część niedwuznacznie anonsuje nowe czasy. Pierwszą premierą większego formatu sztuki polskiej współczesnego autora w reżyserii Ładnowskiego (w niespełna rok po Łodzi) jest dramat historyczny *Turniej* (14 II 1897) nie znanego dotąd w Warszawie Stanisława Kozłowskiego. W całym okresie miasto zobaczy pięć opartych na jego utworach barwnych widowisk kostiumowych, czyli średnio jedno w sezonie; najwięcej, bo aż czterdzieści powtórzeń, uzyska *Diana* (12 I 1901).

Prawdziwą nowość w repertuarze WTR stanowi jednak dopiero *Zabusia* Zapolskiej – rodzaj *comédie rosse* uprawianej w teatrze Antoine'a, a zarazem sztuki

ibsenowskiej; premiera autorki na deskach WTR (11 III 1897). Potraktowana przez krytyków jako obraza ustalonych pojęć etycznych i estetycznych i zignorowana przez widownię, musi – mimo dostrzeżonej oryginalności tytułowej bohaterki i wyrównanej gry – po siedmiu spektaklach zejść ze sceny. Na uwagę zasługuje nowa sztuka Sewera (adaptacja własna jego powieści, wspólnie z Tadeuszem Micińskim), *Marcin Łuba* (16 VI 1897) – jako pierwszy u nas przykład dramatu ludowego w naturalistycznym stylu; w kilka zaś tygodni później – wprowadzenie na warszawski afisz nazwiska Jana Szutkiewicza, autora popularnego *Popychadła*²⁶⁵.

Tak więc dopiero w sezonie 1896/97 na pięć nowych nazwisk trzy (Zapolskiej, Micińskiego i Szutkiewicza) zapowiadają nowe czasy. Odbyna się wówczas aż dwanaście premier nowych sztuk polskich, w tym jedna prapremiera (choćaż nieudana). Sezon ten porównywalny jest z analogicznym – czwartym już sezonem dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie, kiedy to również wkraczają na scenę nasi moderniści. Zwiastunami nowego nurtu byli tu przed rokiem: Lucjan Rydel oraz, podobnie jak w Warszawie, Zapolska i Miciński²⁶⁶; teraz dwa pierwsze nazwiska powracają wśród autorów dwudziestu polskich premier, z których aż osiemnaście stanowią prapremiery. Do trwałych nabytków zalicza się *Żabusia*, wyprzedzająca zaledwie o parę tygodni przedstawienie warszawskie tej komedii; do godnych uwagi młodych dramatopisarzy – nie znany rządowej scenie Maciej Szukiewicz oraz Szutkiewicz, który równocześnie (choć w skromniejszej postaci) prezentowany jest w stolicy.

W następnym sezonie (1897/98) robi jednak Ładnowski krok w tył: żadnych nowych nazwisk; osiem nowych tytułów, związanych głównie z farsą w starym stylu (w tym – słynne *Wesele Fonsia* Ruszkowskiego); krotoczwila ludowa Galasiewicza z tańcami i śpiewami *Maciek Samson* i tragedia Kazimierza Glińskiego na romantyczną modłę, *Almanzor*. W trzecim sezonie pierwszą premierą polskiego autora współczesnego są *Taboryci* Kozłowskiego – niezbyt szczęśliwa próba dramatu historycznego, z której jednak stworzył reżyser spektakl wzorowy jako całość. Wśród laureatek jubileuszowego konkursu „Kuriera Warszawskiego” (ogłoszonego na siedemdziesięciopięciolecie popularnego dziennika, w 1896, rozstrzygniętego zaś z końcem 1898 roku) znalazła się sztuka Jana Augusta Kisielewskiego *W sieci*. Uznana jednak przez kierownictwo zespołu za „niesceniczną”, nie trafiła do teatru, do którego dostały się dwie w następnej kolejności wyróżnione pozycje: *Familia* Andrzeja Niemojewskiego (chybiona pod względem literackim próba dramatu ludowego, za to nie najgorzej odegrana) oraz Edwarda Grabowieckiego *I co teraz?* Jedyną autentyczną nowość tego sezonu stanowiło zamykające go *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla (20 IX 1898), odznaczone I nagrodą na warszawskim konkursie im. Paderewskiego – baśń dramatyczna, przywołująca swą poetyką Hauptmannowski *Dzwon zatopiony* (2 III 1899).

²⁶⁵ Zagrano *Kulę u nogi*.

²⁶⁶ To z Krakowa przywędrował tutaj *Marcin Łuba*.

Gdyby porównać ten sezon z szóstym i ostatnim sezonem Pawlikowskiego (1898/99), spinającym złotą klamrą uporczywie przezeń prowadzoną – na rzecz powiększenia stałych zasobów rodzimej dramaturgii – politykę reperturową, między Warszawą a Krakowem ukazałaby się przepaść. Reżyser Teatru Miejskiego wystąpił bowiem wówczas z polskimi prapremierami Wyspiańskiego (*Warszawianka*, 26 XI 1898), Kisielewskiego (*W sieci*, 31 I 1899), Przybyszewskiego (*Dla szczęścia*, 18 II 1899), Jana Kasprowicza oraz wielu innych sztuk rozmaitych autorów. „Taki sezon nie powtórzył się bodaj już nigdy nie tylko w historii jednej sceny, ale całego teatru polskiego” – komentuje monograf sceny podwawelskiej Jan Michalik ów nadzwyczajny, choć przecież starannie przygotowany pokaz nowych talentów²⁶⁷. Uwzględniając skromniejsze możliwości scen rządowych, Ładnowski starał się wszakże nadrobić stopniowo zaniedbania z ich strony wobec wchodzącej w obieg teatralny nowej polskiej dramaturgii.

W sezonie 1899/1900 jako jedyną z tych nowości wystawił *Karykatury* Kisielewskiego (18 XI 1899; trzecie miejsce na konkursie). W wyborze tematyki, rysunku postaci i nastroju dostrzeżono wpływ Ibsena i Hauptmanna, podnosząc przy tym spostrzegawczość w notowaniu niuansów codziennego życia, miarę w przedstawianiu drażliwych spraw.

Najlepszą polską premierą kolejnego, piątego już sezonu okrzyknięto *Otchłań* Tadeusza Konczyńskiego (6 X 1900) – również przedstawiciela „Młodego Krakowa”. Pojawiło się też na afiszu nazwisko Bolesława Gorczyńskiego oraz „bożyszczka Młodej Polski”, Kazimierza Przerwy-Tetmajera (na razie jako autora wzorowanej na Maeterlincku jednoaktówki *Sfinks*, znanej ze spektaklu Miłośników Sceny).

Ostatni, ułomny sezon drugiej kadencji Ładnowskiego, pod przewodnictwem Żelazowskiego, rozpoczął się pod znakiem polemiki z nową szkołą (prolog Koźłowskiego *Symbolista*), której kolejną pozycję stanowiła rychła premiera „dramatu mózgowego” Tadeusza Konczyńskiego *Kajetan Orug* (4 XI 1901). Za krystalicznie przejrzysty manifest kierunku uznano warszawską premierę *Złotego runa* Przybyszewskiego (6 XII 1901). Znamię najnowszej twórczości dramatycznej, w której rolę antycznego *fatum* zastępuje instynkt, podświadomość, widzi Bogusławski w „powrocie do typowych bohaterów, typowe uosabiających namiętności; do prostoty akcji i jedności miejsca.”²⁶⁸

W sumie moderniści polscy zajęli za kadencji Ładnowskiego około stu pięćdziesięciu wieczorów, zaznaczając już wyraźnie swą obecność w repertuarze Rozmaitości, którego chleb powszedni stanowiły wszelako w dalszym ciągu sztuki ich starszych kolegów (przypomnijmy: grane przeszło ćwierć tysiąca razy). Proporcje te nie odbiegają zbyt daleko od tych, jakie zauważono w teatrze krakowskim podczas dłuższej o pół roku kadencji Pawlikowskiego (1893-1899) –

²⁶⁷ *Dzieje teatru w Krakowie*, t.5, cz. I, vol. 2: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Teatr Miejski*, Kraków 1985, s.37.

²⁶⁸ W. Bogusławski, „Złote runo” S. Przybyszewskiego, KW 1901/338.

gdzie przecież po raz pierwszy oglądała światło kinkietów większość komedii Bałuckiego (czternaście premier, w tym cztery prapremiery), gdzie – jak w Warszawie – zachowywał honorowe miejsce Zalewski (dziesięć sztuk, dwie prapremiery), a Bliziński gościł stale aż siedmioma tytułami; gdzie ratunek dla budżetu stanowiły widowiska popularne i w rezultacie do modernistów należała zaledwie piąta część wieczorów. Oczywiście – z racji kilkakrotnie mniejszej liczby widzów – premiery krakowskie odbywały się znacznie częściej; stąd większa ilość tytułów na afiszu. Osiągniętą przez modernistów polskich pozycję w repertuarze WTR zapisać należy w poczet niewątpliwych zasług Ładnowskiego; pod gwiazdą twórcy *Złotego runa* rozpoczął się wyraźny zwrot teatru warszawskiego w kierunku nowej sztuki.

Reżyser przejął po swym poprzedniku zespół niekompletny, zwłaszcza w części żeńskiej. Brak odtwórczyni repertuaru serio dramatycznego (tzw. bohaterki tragicznej) stał się dojmujący zwłaszcza w pierwszym sezonie jego rządów, wobec długotrwałej choroby „wibrującej w grze wszystkimi nerwami nowożytnego temperamentu” Heleny Marcello. (Zastępowała ją Irena Trapszo – aktorka pierwszorzędna; z miernym wszakże rezultatem, z racji niedostatku siły dramatycznej). Wybitny talent Wandy Barszczewskiej w tym zakresie marnował się aż do 1905 roku w innych rolach; nie wykorzystano też ostatecznie potencjału tragicznego Zofii Noiret, jako artystka zademonstrowała gościnnie w *Zbójcach* po trzyletniej nieobecności na macierzystej scenie. Najświetniejsze tradycje tej sceny (w szlachetnie-koturnowym stylu) uosabiała aż do nagłej śmierci podczas przedstawienia *Taborytów* Aleksandra Rakiewiczowa – wzorowa *matka dramatyczna* nie tylko w wielkim repertuarze dawnej daty, ale i sztukach najnowszych (typu: Kozłowski, Sudermann). Usuwając się z teatru, bezwiednie ustąpiła miejsca pierwszej tragiczce pokolenia Młodej Polski – Wandzie Siemaszkowej. Dawną sławę Rozmaitości podtrzymują: Leszczyński, Lüde, Wolski oraz Frenkiel, Nowicki, Prażmowski, Rapacki i Ładnowski.²⁶⁹ W męskiej części personelu nadal brak lekkiego amanta, aktorów charakterystycznych.

Dotkliwy z dawna niedostatek młodzieży uzupełnia Ładnowski poprzez kolejne zasilenie go artystami teatrów galicyjskich. Byli to przyjęci do Rozmaitości w sezonie 1898/99 wychowankowie Pawlikowskiego: Józef Śliwicki i Tekla Trapszo oraz kierownik artystyczny teatru we Lwowie (adept szkoły Koźmiana), Roman Żelazowski; na samym zaś przełomie wieku – Siemaszkowa. Wobec zauważalnych dysproporcji (przewagi talentów komediowych nad dramatycznymi); zastępowania twórczości przez szablon, nadmiernej jaskrawości gry – nowa kadra stwarza szansę odświeżenia i wyrównania sił, wysubtelnienia środków. Zdaniem krytyków, nie wszyscy ci obcy ze współczesną dramaturgią naturalistyczno-modernistyczną i dysponujący stosownym warsztatem artyści zostali

²⁶⁹ K. Gliński, „Maski”, „Niewierna” R. Bracco, PT 1897/21.

wprawdzie należycie wykorzystani, czego przyczyną był brak dokonanego z planem krytycznego wyboru repertuaru. Żelazowski i Śliwicki zmuszeni byli w efekcie do wskrzeszania bohaterów Schillera, Gutzkowa czy Georgesa Ohneta, zaś odtwórczyni słynnych „szalenic” ze sztuk Kisielewskiego, Rydla i Przybylszewskiego – Siemaszkowa spędziła pierwsze półrocze 1900 roku w WTR nieomal beczynnie²⁷⁰ (po czym opuściła je). W „wegetującej w zaduchu instytucji” powiało wszak nowym.

Klasyka obca, jak i polska, nie stanowi w latach 1896-1901 żelaznego repertuaru. Zawsze pierwszy Shakespeare (czterdzieści spektakli, więc niespełna dziesięć w sezonie) uczestniczy w nim czterema tytułami. 28 V 1899 pokazano wreszcie całego *Ryszarda III* w reżyserii Ładnowskiego. Wśród trzech komedii Molière’a znalazło się premierowe przedstawienie *Chorego z urojenia* (8 X 1898). Z okazji benefisu Heleny Marcello dostała się do WTR (niestety, w niewiele wartej przeróbce Emila Pohla) unikatowa pozycja z tradycyjnego teatru hinduskiego – *Wózek gliniany* króla Sudraki, pt. *Wasantasena* (8 V 1898). Schillera grano częściej niż zwykle; sami *Zbójcy* wypełnili dwadzieścia wieczorów; tuż za nimi znalazł się *Uriel Akosta* Gutzkowa. Ponadto wystawił Ładnowski tragedię romantyczną Casimira Delavigne’a *Ludwik XI*.

W repertuarze II połowy XIX wieku widać coraz wyraźniej zmniejszanie się przytłaczającej przewagi Francuzów starszej daty na rzecz młodszych pokoleń ich rodaków oraz Niemców i Włochów. Sardou figuruje w nim wprawdzie nadal z trzynastoma tytułami, w tym – dwiema premierami z dawnych lat, którym towarzyszą wznowienia po dłuższej przerwie kilku z najlepszych jego sztuk (z *Safandulami* na czele); ilość wieczorów, podobnie jak w przypadku czterech sztuk Dumas-syna, nie osiąga jednak nawet połowy ilości z poprzedniego okresu. Wciąż utrzymująca się popularność Feuilleta (cztery tytuły, w tym mocno spóźniona premiera *Montjoye*), obok premier Paillerona i Théodore’a de Banville, setny spektakl *Właściciela kuźnic* Ohneta, wznowienia Scribe’a, Augiera i Julesa Sandeau – obok pierwszych sukcesów spadkobierców mistrza starej szkoły, jak Georges Feydeau, Alexandre Bisson (trzy tytuły, razem prawie sto spektakli) – wszystko to świadczy o stałej żywotności tego repertuaru.

Zarazem jednak nie ustaje przemarsz przez sceny rządowe autorów francuskiej szkoły naturalistycznej, która właściwie wraz z zamknięciem Théâtre Libre (1896) zdążyła już zakończyć swój najbardziej heroiczny okres. Reprezentują ten kierunek Eugène Brieux (niegdyś debiutant u Antoine’a, w owej chwili członek Académie Française; jego premierą jest *Ucieczka*, 29 XI 1897), Jules Lemaitre i Henri Lavedan (razem sześć utworów). Rodzaj kontrapunktu dla nich stanowią dwa utwory przedstawiciela „nowego romantyzmu” Edmonda Rostanda – *Cyrano de Bergerac* i *Romantyczni* (19 X i 7 XII 1899). Warto nadmienić, że

²⁷⁰ W. Bogusławski, *Teatra warszawskie*, BW 1899/t.IV, z.3.

w grudniu 1896 – gdy w Rozmaitościach święci triumfy farsa Ernesta Bluma i Raoula Toché *Paryż pod koniec wieku* – w Towarzystwie Miłośników Sceny odbywa się wspomniana już warszawska premiera Maeterlincka: *Intruz* w reżyserii Gawalewicza.

Rozwój nowego niemieckiego realizmu pokazują trzy dalsze sztuki Sudermanna („dzieła wszystkie” tego autora, który urósł do rangi warszawskiego klasyka współczesności, wypełniając około osiemdziesięciu pięciu wieczorów, zawsze jednak ustępując popularności Sardou). Do najmłodszych zwolenników tej szkoły należy Georg Hirszfeld. Największym wydarzeniem artystycznym (a zarazem sukcesem frekwencyjnym – czterdzieści pięć spektakli) jest premiera w WTR Hauptmanna: *Dzwon zatopiony* w reżyserii Ładnowskiego (2 III 1899). „Oby ten dzwon [...] zadzwonił nam nową epokę w teatrze, oby stał się kamieniem węgielnym nowego repertuaru” – marzą krytycy.²⁷¹ Pod koniec kadencji równy sukces odniósł reżyser w mniej wprawdzie poetyckim, lecz głęboko ukrytym w podświadomości dramacie *Wóźnicy Henschla* tegoż autora (14 IX 1901).

Równocześnie repertuar niemiecki reprezentowała komedia społeczna Ernsta von Wildenbrucha – a z drugiej strony (jak poprzednio) farsy Schönthana, Blumenthala, Fuldy oraz przestarzały melodramat Alberta Lindnera. Z wiekańskim *fin de siècle*’m zapoznawały widzów dwie sztuki Arthura Schnitzlera: premierowa *Miłość* (21 XII 1896) oraz *Kolacyjka*; mniej szczęśliwym wyborem okazały się komedie: teoretyka i krytyka modernizmu Hermanna Bahra, a zwłaszcza wieloletniego dyrektora Burgtheater, Maxa Burckhardta.

Nową odmianę weryzmu prezentowały aż cztery pozycje Roberta Bracco, przedstawione w Warszawie po raz pierwszy w formie spektaklu złożonego z dramatu *Maski* (sztuka roku 1894 we Włoszech) oraz komedii *Niewierna* (29 V 1897). Pisarz ten stanie się wkrótce jednym z ulubionych autorów obcych scen rządowych, osiągając w ciągu najbliższych pięciu lat sto przedstawień – trzecie miejsce po Sardou i Sudermannie. Kontynuację kierunku stanowiły dwa dalsze utwory Pragi (*Idealna żona z Przyjacielem*) i jeden – Giuseppe Giacosa.

Bez porównania trudniejsza okazała się w dalszym ciągu asymilacja przez warszawskie sceny zawodowe dzieł Ibsena – co demonstrowało fiasko *Dzikiej kaczki* (24 IV 1899, tuż po udanym spektaklu amatorskim), a w rok później – trzeciej polskiej prapremiery autora, jaką był *Jan Gabriel Borkmann* (28 III 1900).

Wysiłki Ładnowskiego w kierunku promowania współczesnej twórczości rodzimej, a zarazem zapoznawania warszawian ze wszystkimi ważniejszymi kierunkami najnowszej sztuki obcej, godne są uznania. Chroniczny problem WTR – braku gromadzonego z pewną myślą i pozostającego w stałej gotowości zbioru wartościowych pozycji dramaturgii krajowej i zagranicznej – pozostawał wszakże wciąż otwarty. W ostatnim numerze „Biblioteki Warszawskiej” z roku 1901 Bogusławski pisze o „dwudziestu pięciu latach rządów aktorskich, które

²⁷¹ A. N.[iemiejewski], G. Hauptmann, „Dzwon zatopiony”, „Prawda” 1899/10.

nie potrafiły stworzyć repertuaru, zarówno klasycznego, jak i współczesnego”²⁷². Czy sąd ten odpowiada rzeczywistości?

Z bilansu ostatniego dwunastolecia (1 I 1890 – 31 XII 1901) wynika, że na afiszach WTR figurowało wówczas około stu siedemdziesięciu sztuk sześćdziesięciu pięciu autorów polskich II połowy XIX wieku (w tym – sześćdziesiąt w 1 akcie) oraz około dwudziestu – pióra czterech klasyków (z pięcioma jednoaktówkami). Najczęściej powtarzały się nazwiska Bałuckiego, Fredry oraz Przybylskiego. Utworami Bałuckiego bez trudu można by wypełnić program Rozmaitości w ciągu roku²⁷³; dziesięć spośród nich znalazło się na liście siedemdziesięciu najchętniej oglądanych pozycji rodzimego repertuaru, z czego połowę pokazywano co najmniej przez trzy kolejne sezony (były to: *Flirt*, *Dom otwarty*, *Grube ryby*, *Klub kawalerów* i *Kuzynek*). Dziesiątek komedii Fredry, granych ponad ćwierć tysiąca razy, stworzył fundament – niebogatych skądinąd – stałych zasobów polskiej klasyki. Nie było sezonu bez *Dam i huzarów*; niemalże co roku grano także (najczęściej powtarzaną) *Zemstę za mur graniczny*, a popularnością równą *Damom i huzarom* cieszyły się (wystawiane wprawdzie nie tak regularnie jak one) *Śluby panińskie*. W ciągłym obiegu znajdowały się niefrasobliwe utwory ulubionego przez Warszawę autora *Wicka i Wacka* (razem trzynaście), przy czym obrazki sceniczne w 1 akcie wracały na afisz nie mniej często niż najgłośniejsze sztuki pełnospektaklowe Przybylskiego, którego nazwisko można tu było spotkać dwięście piętnaście razy.

Ponad sto pięćdziesiąt przedstawień osiągnęli ciesząc się jednakową estymą w całym tym okresie Lubowski oraz Zalewski, autorzy dwudziestu aktualnych sztuk problemowych i komedii o tematyce rozrywkowej, z czego połowa weszła do stałego repertuaru WTR (są to: *Bawidelko*, *Przyjaciółka żon*, *Przez wdzięczność*, *Królewicz* i *Światowe rozrywki* – pierwszego, drugiego zaś: *Matężństwo Apfel*, *Prawa serca*, *Oj mężczyźni, mężczyźni*, *Przed ślubem* i *Jak myślicie*).

Na pozycje klasyka współczesności przesuwiał się z wolna Bliziński, którego utwory (w liczbie ośmiu) nie wypadły z cyklu bieżącej produkcji teatralnej, służąc nadal – z *Panem Damazym* na czele – jako pewien wzorzec etyczny oraz probierz sztuki aktorskiej. W jednej grupie z nimi (powyżej stu spektakli) znalazły się farsy Fredry-syna oraz komediofarsy popularnej spółki Abrahamowicz i Ruszkowski, podczas gdy podtrzymujące tradycję Blizińskiego krotowile Jordana pozostawały jednak nieco w tyle.

Jordan, Przybylski i Lubowski – te trzy nazwiska autorów polskich obok jednego niemieckiego – Sudermanna – wyznaczały zdaniem Grzymały-Siedleckiego podstawowy kanon ówczesnego repertuaru warszawskiego zespołu Dramatu, który w sensie negatywnym określało unikanie Shakespeare’a, Słowackiego i Ibsena²⁷⁴. Warto uwzględnić ów nie pozbawiony ironii skrót myślowy dla

²⁷² W. Bogusławski, *Reforma teatrów warszawskich*, BW 1901/t. IV, z.3.

²⁷³ Piętnaście jego sztuk grano łącznie trzysta siedemdziesiąt pięć razy.

²⁷⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *O idealnym i nieidealnym teatrze*, „Głos” 1900/40.

uzyskania większej ostrości obrazu. Równocześnie odchodziła w przeszłość epoka popularności Korzeniowskiego; z wyjątkiem *Żydów* i *Pani kasztelanowej* żadna z licznie w tym okresie wystawianych sztuk pisarza (ponad dziewięćdziesiąt spektakli) nie utrzymała się w repertuarze przez kolejne trzy sezony.

Równie często jak Jordan (po osiemdziesięciokroć) gościli na afiszu Rozmaitości Sienkiewicz i Kozłowski. Niepozorny obrazek w 1 akcie *Czyja wina?* zaznaczył nawet trwałej swą obecność w stałych zasobach WTR niż odnoszące jednosezonowe sukcesy adaptacje sceniczne *Trylogii*. Z trzech pełnospektaklowych utworów Kozłowskiego trzy sezony z rzędu grano *Taborytów*.

Sześćdziesiąt wieczorów zajęły uscenizowane powieści Kraszewskiego (do stałego repertuaru weszły adaptowana przez Galasiewicza i Mellerową *Chata za wsią* oraz *Miód kasztelański*); czterdzieści – proza Orzeszkowej w przeróbce Sarneckiego. Na tymże poziomie co Kraszewski utrzymywał się Koziembrodzki – autor jednej z najbardziej ulubionych przez widownię pozycji całego dwunastolecia, jaką stanowiła *Nauczycielka*; z repertuaru retrospektywnego równą konkursowej sztuce popularnością cieszył się *Grochowy wieniec* Małeckiego. Ponad pięćdziesiąt spektakli osiągnęli również Graybner oraz Gawalewicz, czterdzieści – Kinderfreund.

Poza obrębem żelaznego repertuaru dramaturgii narodowej znajdowała się w istocie cała twórczość Słowackiego, reprezentowanego niemal wyłącznie (z wyjątkiem jednorazowego przedstawienia *Marii Stuart*) przez *Mazepę*; utwór ten, wciąż ponawiany, miał wszakże prawie czterdzieści spektakli – dokładnie tyle, co konkursowa *Lena* Jasieńczyka. Na Fredrze wraz z fragmentem Słowackiego kończyła się właściwie cała klasyka polska w WTR.

Wśród przedstawicieli twórczości najnowszej nieobecny, naturalnie, był Wyspiański; trzydziestu przedstawień doczekali się natomiast: Kisielewski, Konczyński i Rydel, a trwale jej zasoby powiększyło *Zaczarowane koło*. Wprowadzenie tego utworu do WTR – obok *Karykatur* Kisielewskiego, z tłumaczeń zaś – Ibsenowskiej *Dzikiej kaczki* i Hauptmannowskiego *Dzwonu zatopionego* – było również niewątpliwą zasługą ówczesnego „inspektora repertuaru”, Rapackiego.

W zakresie dramaturgii obcej przewaga szeroko rozumianego repertuaru współczesnego nad klasycznym była jeszcze wyraźniejsza: z dwustu piętnastu sztuk (w tym – czterdziestu pięciu w 1 akcie) pióra stu trzydziestu autorów – niespełna dwa dziesiątki stanowiły dzieła pięciu klasyków. Większość twórców reprezentowana była tylko jedną pozycją. Szczegółowa kalkulacja wykazała, że – choć najliczniej wystawiano sztuki Sardou (siedem z nich weszło do stałego repertuaru) – nieznacznie lepszą frekwencję osiągnął Sudermann (sześć sztuk stale granych), co potraktować można jako symptom przesilania się „starego” i zastępowania go przez „nowe”. Obaj pisarze znaleźli się na poziomie dwustu dwudziestu pięciu przedstawień. Druga para nazwisk – po około stu spektakli – to Shakespeare i Bracco (najczęściej powtarzane utwory: *Poskromienie złoŹnicy*, *Jak wam się podoba* i *Otello* oraz: *Niewierna*, *Pietro Caruso* i *Maski*). Komedia autora

elżbietańskiego stanowiły podporę klasyki obcej na warszawskiej scenie, tak jak komedie Fredry – klasyki rodzimej; fakt ten zaprzecza przytoczonej wyżej opinii Grzymały-Siedleckiego. Na tej samej pozycji znalazł się w zasadzie Dumas-syn, a chociaż w znacznej odległości za autorem *Półświatka*, *Cudzoziemki* i *Sprawy Clémenceau*, nadal zachowywali również trwale miejsce w repertuarze WTR jego rówieśnicy: Feuillet (siedem sztuk, granych siedemdziesiąt razy), Ohnet (autor popularnego *Właściciela kuźnic*), Pailleron (*Komedianci*). Po wielu latach wznowiono Scribe'a.

Równocześnie stanowisko Sudermanna wspierał sześcioma dziesiątkami przedstawień dwóch dramatów Hauptmann, wyraźnie obecny był też na scenach WTR Schnitzler. Najnowszy dramat włoski Bracca zasilali do spółki równą Hauptmannowi liczbą wieczorów Praga i Rovetta, a dodatkowo wzmacniał go Giacosa. Zdecydowanie niewspółmierną pozycję do swej roli w teatrze europejskim zajmowali natomiast Ibsen i Molière (odpowiednio trzy i cztery utwory, trzydzieści i czterdzieści pięć wieczorów w całym dwunastoleciu). Klasykę niemiecką reprezentował w pojedynkę, lecz systematycznie, Schiller (czterdziestokrotnie ponawiani *Zbójcy*).

Z młodszych autorów francuskich najczęściej grany był Rostand, z którym szli o lepsze Lemaître i Wolff (łącznie dostarczyli do stałego repertuaru pięciu pozycji, a całość ich produkcji zajęła sto piętnaście wieczorów); spora grupa utworów służyła czystej rozrywce (reprezentowali ją np. Bisson czy Valabrègue).

W sumie repertuar dramatyczny WTR na przełomie wieków można uznać za ułomny i nie dość urozmaicony, zbyt słabo wsparty na tradycji, a z drugiej strony nie dość wychylony w przyszłość; opinia Bogusławskiego o jego „nieistnieniu” wydaje się wszak przesadzona.

Odbudowanie zasobów repertuaru Dramatu i Komedii oraz uporządkowanie trybu jego prezentacji obradująca w roku 1901 przy WTR komisja do spraw reformy uznała za konieczny warunek wszelkich radykalnych zmian, zalecając: 1. zasilenie go sztukami Kochanowskiego, Zabłockiego, Felińskiego, Fredry, Korzeniowskiego, Kraszewskiego, Słowackiego, Syrokomli, Chęcińskiego, Ładnowskiego (ojca), Narzymskiego, Blizińskiego; 2. przeznaczenie jednego wieczoru w tygodniu na klasykę powszechną, jednego – na repertuar polski; 3. przygotowanie dwóch premier w miesiącu i dwudziestu wznowień rocznie (jako normę dla przyszłego kierownika technicznego). Uwzględnienie tych dezyderatów byłoby możliwe przy udziale kierownika literackiego, którego urząd po raz kolejny uznano za nieodzowny. Istotny rezultat obrad stanowiła również decyzja w sprawie redukcji zespołu (za małego, bo pozbawionego reprezentantów niektórych *emplois*, a zarazem za dużego, bo w czwartej części złożonego z „nieużytków”) oraz zerwania z zasadą wyłączności odegranych ról. Personel warszawskiego Dramatu to (zdaniem kompetentnych osób) nazwiska, talenty i zdolności – raczej niż zespół związany ze swym kierownikiem solidarnością zawodową i poczuciem dyscypliny. Wykonanie nie może dłużej opierać się na pojedynczych wy-

stębach solistów-wirtuozów, lecz na harmonii całości – rozumowano. Uznając za konieczne zmniejszenie składu pracowników etatowych Dramatu i Komедii z pięćdziesięciu dziewięciu do czterdziestu sześciu osób, zamysłano więc zarazem o skompletowaniu warunkujących tę całość odpowiednich artystów drugiego planu oraz stopniowej odnowie zespołu.

Jednym z członków podkomisji do opracowania wniosków był kierownik Farsy oraz Operetki, Ludwik Śliwiński – mianowany na początku roku 1902 przez nowego presesa Dyrekcji, Herschelmana, reżyserem głównym również Dramatu i Komедii. Trzyletnia kadencja Śliwińskiego (1 I 1902 – 14 I 1905) przebiegła ostatecznie bez udziału literata. Zainaugurowana z rozmachem jubileuszowymi *Damami i huzarami* Fredry (w siedemdziesięciopięciolecie tej komedii), a w ślad za nimi – *Zbójcami* Schillera, otwierającymi zamierzony cotygodniowy cykl arcydzieł dramaturgii światowej, szybko zmieniła się w nerwową pogoń za nowościami, wkrótce zastępowanymi wznowieniami.

Na premierowych afiszach znalazło się wówczas sześćdziesiąt sztuk, z wyrażną przewagą polskich. Zarówno te rodzime, jak i obce po raz pierwszy bezwzględnie zdominowali autorzy młodzi: dwadzieścia nazwisk polskich, przy zaledwie sześciu reprezentujących starsze pokolenie, oraz około piętnastu cudzoziemskich – jeśli nie młodszych wiekiem, to przynależnych do nowej szkoły (z wyjątkiem może Adolphe’a Capusa i Carla Karlweissa); klasykę światową reprezentował jeden Shakespeare.

Kontynuując wysiłki poprzednika w kierunku nadrobienia przez Warszawę zaległości wobec najważniejszych wydarzeń teatralnych ostatnich lat, wprowadził Śliwiński na sceny rządowe dalsze pozycje przywódców moderny – Kisielewskiego i Przybyszewskiego; Zapolskiej, Górczyńskiego, Konczyńskiego. Nowościami roku 1902 były nadesłane przed trzema laty na warszawski konkurs debiuty dramatyczne dwóch pierwszych autorów: *W sieci* (20 IV) i *Dla szczęścia* (12 XII), a między nimi – *Abaswer* Zapolskiej (27 IX). Wywoływały kontrowersje, prowokowały do dyskusji nad charakterem prezentowanej twórczości. Zalewski w pierwocinach pisarskich autora *Karykatur* nie dostrzegał nic nowego²⁷⁵, Lubowski zaś i Łoziński²⁷⁶ wytykali jako błędy warsztatowe te właśnie cechy, które – zdaniem innego zwolennika tradycji, Bogusławskiego – zadecydowały o nowatorstwie formalnym I części „studium scenicznego w czterech aktach”²⁷⁷. Gawalewicz widział w połączeniu akcji teatralnej z tokiem powieściowym, „wykrawaniu mniejszych lub większych kawałków życia bez syntezy”, zasadniczą różnicę między nową a starą szkołą, podnosząc zachowanie przez Kisielewskiego miary w realizmie, jego umiejętność charakteryzowania postaci, mieszania rysów

²⁷⁵ „Wiek” 1902/116.

²⁷⁶ KC 1902/116; KP 1902/116.

²⁷⁷ W. Bogusławski, *Dramat i opera*, BW 1902/t.III, z.1.



¹² Maria Przybylko-Potocka w roli Elki w *Ahaswerze* G. Zapolskiej, Teatr Rozmaitości 1902

dramatycznych z komediowymi²⁷⁸. Walory symbiozy daru obserwacji z nerwem dramatycznym podkreślał Rabski²⁷⁹. Podobne cechy: zamknięcie całego dramatu w kawałku życia, który autorka potrafiła uczynić przejmującym dzięki niezwyklej prawdzie postaci, odsłaniającej się przed widzem niby „wnętrze” po odjęciu „czwartej ściany”, dostrzeżono w *Ahaswerze*²⁸⁰. Z najbardziej zróżnicowanymi opiniami spotkał się utwór Przybyszewskiego – oceniany jako znakomita (choć niekoniecznie nowatorska)²⁸¹ robota teatralna, atakowany natomiast ze względu na swą filozofię. Zaskakiwała krytyków, jak poprzednio, niezwykła prostota jego budowy, a przy tym hipnotyzerskie właściwości dialogu, doskonale stopniowany nastrój²⁸²; co nie przeszkodziło Zalewskiemu w nazwaniu sztuki chorą. „Zmysły i zmysły, i nic ponad nie, to kwintesencja utworu mistrza modernizmu” – podsumował *Dla szczęścia* Józef Śliwowski²⁸³. Gawalewicz uznał ca-

²⁷⁸ „Słowo” 1902/97.

²⁷⁹ KW 1902/116.

²⁸⁰ M. Gawalewicz, „Słowo” 1902/223; W. Bogusławski, TI 1902/42, J. Łoz.[iński], KP 1902/269.

²⁸¹ M. Massonius, GP 1902/338.

²⁸² G. Kempner, PT 1902/51; R. J., KT 1902/72; W. Rabski, KW 1902/344.

²⁸³ J. Śliwowski, „Dziennik dla Wszystkich”, cyt. za: *Prasa codzienna o dramacie „Dla szczęścia”*, KT 1902/75.

łość za przygnębiającą. Trafnym określeniem specyfiki twórczości pisarza jako „odśrodkowej” oraz dionizyjskiej, pod względem formy zaś – klasycznej, wyróżnił się rozpatrujący ją w szerokim kontekście współczesnej kultury Stanisław Brzozowski²⁸⁴. Zastanawiano się nad źródłem nowej koncepcji postaci dramatycznych i wnioskami, jakie wynikały stąd dla sztuki aktorskiej.

Rozgłos obu sztuk Przybyszewskiego, a zwłaszcza świeżej premiery, uznany został przez redakcję „Kuriera Teatralnego” za niepokojący symptom asymilacji całego kierunku, narzucanego apodyktycznie widzom przez nowego reżysera Rozmaitości. Potwierdzeniu takiej diagnozy służyć miał przytoczony bilans repertuaru Dramatu za pierwszy rok kadencji Śliwińskiego: sto trzynaście widowisk sztuk modernistycznych, na czele z nowościami Kisielewskiego i Zapolskiej (po trzydzieści dziewięć spektakli)²⁸⁵, ze *Złotym runem* zaś na czele wznowień (dwadzieścia pięć wieczorów). W styczniu 1903 roku pismo ogłosiło podstępnie sformułowaną ankietę *W sprawie repertuaru pesymistyczno-zmysłowego*, stawiając przed środowiskiem literacko-teatralnym zagadnienie, „czy kierunek ten krępować, czy rozwijać należy” i wyraźnie sugerując wzięcie pod uwagę w tejsz kwestii również kryterium etycznego.

Spośród kilkudziesięciu wypowiedzi (nadesłanych także przez przeciętnych widzów) trzydzieści jeden opublikowano; większość należała do przeciwników modernizmu. Do historii przeszedł umieszczony na wstępie głos Henryka Sienkiewicza, sprowadzający dość niefrasobliwie (bez znajomości konkretnych utworów) cały prąd do „rui i porubstwa” i w rezultacie uznający go nie tylko za szkodliwy etycznie, ale i bezwartościowy w sensie estetycznym.²⁸⁶ Jeden z popularnych w ostatnim dziesięcioleciu autorów sztuk, Stanisław Graybner – również w opozycji wobec dyskutowanego repertuaru – proponował otwarcie na jego użytek sceny specjalnej à la Théâtre Libre²⁸⁷; radzono nawet podniesienie cen spektakli utworów „pesymistyczno-zmysłowych” – aby uczęszczali na nie tylko ci, co mają środki na zapisanie się do szpitali dla nerwowo-chorych. [!] Przytaczane były argumenty natury politycznej przeciw krzewieniu pesymizmu i zdeenerwowania w społeczeństwie polskim (szermował nimi m. in. Zalewski). Bardziej wyważone głosy uwzględniały konieczność grania przez jedyny teatr w mieście zarówno Przybylskiego, jak i Przybyszewskiego.

Z drugiej strony pisarz *minorum gentium*, Stanisław Żyzkowski, odmówił wprost „kierownikowi artystycznemu pierwszorzędnej sceny” moralnego prawa do odrzucania sztuk świadczących o wybitnym talencie – „dlatego tylko, że au-

²⁸⁴ S. Brzozowski, „Głos” 1902/75.

²⁸⁵ Osiągnęły *ex aequo* drugie miejsce w całości polskiego repertuaru, tuż za kasowym widowiskiem wg Sienkiewicza – *Zbyszko i Danusia*, podczas gdy dramat Przybyszewskiego *Dla szczęścia* znalazł się na szóstej pozycji. (Zob. *Teatry warszawskie w roku 1902. II Dramat i komedia*, KT 1903/2.)

²⁸⁶ KT 1903/55; jego reperkusje – zob. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.

²⁸⁷ KT 1903/58.

tor porusza tematy nie aprobowane przez areopag zaśniedziałych powag”²⁸⁸. Podobne stanowisko zajął Kotarbiński (wówczas już zasłużony dyrektor sceny krakowskiej), wyrażając opinię, że to właśnie wprowadzenie nowych motywów i środków – a niekoniecznie kierunek „pesymistyczno-zmysłowy” – jest znamieniem modernizmu w literaturze i że zadaniem kierownika teatru jest iść za jej rozwojem, jako jedyne kryterium doboru repertuaru uwzględniając talent²⁸⁹. Jan Czempiński (na przekór wielu urażonym obrońcom moralności) za nic przewodził uprawianego przez Przybyszewskiego, Zapolską, Kisielewskiego i Szukiewicza kierunku uznał właśnie głos sumienia oraz szczerą i głęboką analizę życia. „Wszelkie tamowanie prądów istniejących i żywych musi się (jego zdaniem) odbić niekorzystnie na twórczości, która pęty nie znosi.”²⁹⁰ Świadom obecności „pesymizmu i zmysłowości” również w arcydziełach literatury światowej Kazimierz Ehrenberg stawiał poznanie sztuk Kisielewskiego, Przybyszewskiego i Zapolskiej za obowiązek wszelkim miłośnikom sceny i literatury, dodając z przekąsem: „Konia z rzędem temu, kto wskazałby, jakie to nowości oryginalne zamiast wyżej wymienionych winien wystawić kierownik Teatru Rozmaitości”²⁹¹. Młoda krakowska dramatopisarka, Zofia Wójcicka, krytykowała niekorzystny dla odbioru nowego repertuaru brak jakiegokolwiek planu w jego wystawianiu, kwestionując zasługi kierownictwa zespołu w odwróconym ankietowym pytaniu: „Co więcej rozhartowuje, kazi, deprawuje dusze, czy pesymizm modernistów, czy « optymizm » Bissonów i Hennequinów?”²⁹² Za koniecznością posiadania przez potencjalnego kierownika literackiego planu i programu opowiadał się, oczywiście, także Kotarbiński; pożądanym przez redakcję „Kuriera Teatralnego” program umoralniający (klasyka, Bałucki, etc.) przypisywał widowiskom niedzielnym i popołudniowym.

W następnym roku kalendarzowym, lecz jeszcze w tymże sezonie, co premiera *W sieci*, wystawił Śliwiński dylogii „część wtórą” pt. *Ostatnie spotkanie* (7 III 1903), odebraną (z jednym bodaj wyjątkiem) jako wyraźny regres techniki dramatycznej autora *Karykatur*²⁹³. Zamknięciem „bojowego” okresu teatralnych dziejów Przybyszewskiego było wprowadzenie na afisz Rozmaitości *Śniegu* (20 II 1904). Utwór ten, stanowiący w twórczości pisarza wyraźny zwrot w kierunku symbolizmu, wywarł znacznie słabsze wrażenie niż *Złote runo* i *Dla szczęścia*, nie tak jednak ze względu na niedociągnięcia warsztatowe, jak na kompletną bezradność artystów warszawskich wobec wymogów nowego stylu gry. Dyskusja

²⁸⁸ KT 1903/62.

²⁸⁹ KT 1903/55.

²⁹⁰ KT 1903/59.

²⁹¹ KT 1903/63.

²⁹² KT 1903/75.

²⁹³ Zob. Skir., „Bluszczy” 1903/15; J. Łoz.[iński], KP 1903/67; R.J., KT 1903/64; W. Rabski, KW 1903/68; G. Kempner, PT 1903/11; M. G.[awalewicz], „Słowo” 1903/55; za „bardzo udatny utwór” uznał je jedynie J. Rozenzweig, EMTA 19 III 1903.

prasowa na ten temat przyczyniła się do ponaglenia w stołecznym teatrze niezbędnej już od dawna kwestii reformy sztuki aktorskiej. Łącznie stare i nowe utwory każdego z tych autorów (Kisielewskiego oraz Przybyszewskiego) przyniosły w omawianym trzyleciu po siedem dziesiątków spektakli. Dwie kolejne premiery Zapolskiej – w tym prapremiera *Nieporozumienia* (29 XII 1903) – nie osiągnęły rezonansu na miarę *Ahaswera*, który sam jeden wypełnił aż dwie trzecie zajętych przez autorkę sześćdziesięciu wieczorów. Rozgłos zdobył debiutant z poprzedniego okresu, Gorczyński – jako autor naturalistycznego dramatu ludowego *W noc lipcową* (II nagroda na łódzkim konkursie im. H. Sienkiewicza; 4 VII 1903). Dramat ten powtarzano dwudziestopięciokrotnie. Zdecydowaną natomiast klępkę zrobiła premiera ostatniego ze znanych jeszcze z czasów Ładnowskiego reprezentantów krakowskiej Młodej Polski – *Błędne ognie* Konczyńskiego.

Największe powodzenie z polskiego repertuaru współczesnego (osiemdziesiąt pięć przedstawień) zyskały widowiska ulubionego przez Warszawę autora lokalnego średniego pokolenia, Kozłowskiego. Najpopularniejsza z trzech kolejnych jego premier, pokazana wyłącznie w tym mieście komedia obyczajowa z czasów napoleońskich – *Reduta* (6 XII 1903), prześcignęła pod względem częstotliwości grania jedną z pierwszych pozycji poprzedniego okresu – *Dianę*, dorównując sukcesowi dokonanej w sezonie letnim 1903 roku przez Adolfa Walewskiego adaptacji *Krzyżaków* pt. *Zbyszko i Danusia* (czterdzieści pięć przedstawień).

Pojawiło się na afiszach WTR kilkanaście nowych nazwisk – stołecznego dziennikarza Stefana Krzywoszewskiego (trzy tytuły; prapremiery *Pięknej ogrodniczki*, 18 I 1902, oraz *Małych dusz*, 3 I 1903, najlepsza okazała się natomiast wystawiona w następnym roku komedia *Tęcza*), autorów galicyjskich: Zygmunta Kaweckiego (debiutancki *Dramat Kaliny*, w niecałe pół roku po premierze lwowskiej) i Macieja Szukiewicza (*Odkupienie*, 25 III 1903, w pięć lat po Krakowie); związanego z naturalizmem warszawskiego literata i malarza, Tadeusza Jaroszyńskiego (jednoaktówka *Malarze*), który już nieco wcześniej zaprezentował się w „ogródkach”. Następną serię przyniósł wspomniany wyżej konkurs łódzki. Otwierał ją Władysław Paliński komedią *W odmęcie*. Za nim szli dwaj wybitni krytycy literacy młodego pokolenia: felietonista „Głosu”, wsławiony żarliwą polemiką z Sienkiewiczem w obronie modernistów, Stanisław Brzozowski (*Mocarz* – II nagroda; 31 X 1903; prapremiera przed niespełną pół rokiem w Łodzi) oraz Wilhelm Feldman (*Cień*, 21 XI 1903). Serię zamykali: zwycięzca konkursu Tadeusz Rittner (*Maszyna*, 15 III 1904) oraz Mieczysław Hertz, autor oryginalnej baśni scenicznej *Ananke* (8 V 1904). Nie zauważono tu szczególnych rewelacji. Krzywoszewski zwrócił uwagę zręcznością budowy sztuk, przy nieoryginalności myśli; Kaweckie i Brzozowski – przeciwnie – głębią myśli, przy nieumiejętności ich scenicznego wcielenia. W poprzedzonych lwowską famą „trzech aktach z prozy życia” pióra Kaweckiego Brzozowski-krytyk witał „jedno z tych pierwszych dzieł, które [...] zapowiadają przyszłość (nawet swymi wadami), zaliczając je do kategorii „œuvres

cruelles”²⁹⁴. Rabski zarzucał mu natomiast „brutalny i czysto zewnętrzny naturalizm”²⁹⁵, Kempner – brak istotnego dramatu (wbrew założeniu autora), niejednołitość budowy, trywialny język²⁹⁶. Nierówny – mimo „wykutej z jednej bryły” postaci tytułowego bohatera – wydawał się także przesycony nienajręczniejszymi reminiscencjami z Ibsena, Maeterlincka i Nietzschego *Mocarz* Brzozowskiego²⁹⁷, a niewolnicze wręcz trzymanie się wzorów Ibsena i Przybyszewskiego przypisano autorowi *Cienia*²⁹⁸, który zyskał natomiast stosunkowo największe powodzenie teatralne (pojawił się na scenie jedenaście razy.)

Pod koniec pierwszej połowy kadencji Śliwińskiego – 1 VI 1903 roku – afisze warszawskie obwieściły wreszcie nazwisko Wyspiańskiego. „Ustęp” *Protesilasa i Laodamii* recytowała Aniela Bogusławska w przerwie między dwiema częściami przedstawienia benefisowego na cześć Aleksandry Lüde (premierowym obrazkiem scenicznym pióra Sarneckiego *Chopin i George Sand*, a popisową pozycją aktorki z repertuaru francuskiego, jaką stanowiła komedia Scribe’a *Ćwiartka papieru*). W tych okolicznościach autor *Wesela* pozostał prawie niezauważony przez sprawozdawców.

W ślad za pozbawioną żywiołu dramatycznego debiutancką *Maszyną* – w dwa tygodnie po Krakowie, 3 XII 1904 – widzowie scen rządowych oklaskiwali dojrzałą już sztukę Rittnera *W małym domku*. Do zasług Śliwińskiego dodać też należy wystawioną po jego dymisji, w dwa miesiące po Lwowie, zjadliwą satyrę społeczną Włodzimierza Perzyńskiego *Lekkomyślna siostra* (16 I 1905); pierwszy utwór sceniczny znanego poety i felietonisty. Krytycy warszawscy przyjęli go mniej entuzjastycznie aniżeli galicyjscy, podnosząc wszakże doskonałą obserwację świata mieszczańskiego, dobrą technikę dramatyczną (dialogi), subtelność ironii. Janowi Lorentowiczowi budowa, ton i „lodowaty uśmiech” tego „pesymistycznego wodewilu” przypominały pierwsze utwory Jeana Julliena, Ancey’a i Émile’a Fabre’a – autorów Théâtre Libre²⁹⁹. Zalewski nazwał go natomiast „pierwszą komedią polską od czasów Blizińskiego”³⁰⁰, zaś Adam Dobrowolski nie zawahał się przed uznaniem Perzyńskiego po prostu za dziedzica Fredry³⁰¹.

Ponadto umożliwił Śliwiński debiuty Marii Federowiczowej i Bogdanowi Jaxie-Ronikierowi oraz kolejne prapremiery znanych aktorów: Mariana Prażmowskiego i Mariana Tatarkiewicza. Rosnąca liczba pisarzy polskich reprezentujących młode pokolenie w istotny sposób przyczyniała się do pogłębienia zapoczątkowanego przez Ładnowskiego procesu przekształcania stylu WTR.

²⁹⁴ „Głos” 1903/49.

²⁹⁵ KW 1902/332.

²⁹⁶ PT 1902/49.

²⁹⁷ Interim, KC 1903/302; tt. [T. Trzciński], „Słowo” 1903/251.

²⁹⁸ W. Rabski, KW 1903/324; tt. (T. Trzciński), „Słowo” 1903/269.

²⁹⁹ J. Lorentowicz, KC 1905/17.

³⁰⁰ „Wiek” 1905/17.

³⁰¹ „Bluszcz” 1905/6, 7.

Największe osiągnięcia w przyswajaniu warszawskiej publiczności sztuk Kisielewskiego i Hauptmanna, Zapolskiej i Brioux, Przybyszewskiego i Engla zawdzięczał reżyser przywróceniu tutejszej scenie zaangażowanej wcześniej przez Ładnowskiego, lecz zmuszonej po paru miesiącach praktycznej bezczynności do powrotu do Krakowa Wandy Siemaszkowej, a ponadto sprowadzeniu stamtąd Marii Przybyłko-Potockiej, ze Lwowa – Natalii Siennickiej, z Łodzi zaś – Ludwika Wostrowskiego. Wspierali oni swą grą takich artystów jak Żelazowski, Nowicki czy Śliwicki, wzmacniając szansę wydobywania wszelkich wewnętrznych konfliktów i napięć nowej dramaturgii, utrwalenia się nowego stylu gry. W związku z premierą *Ahaswera* dostrzeżono zerwanie nowoczesnego repertuaru z *emploi*, zacieranie się starych kategorii w aktorstwie charakterystycznym.³⁰² Nieco wcześniej, podczas premiery *W sieci*, powiało wreszcie ze sceny WTR nastrojem Młodej Polski³⁰³. Nie dziw więc, że powtórne zdymisjonowanie po dwóch latach odtwórczyni „szalonej Julki”, Młynarki i Hanki uzna Stanisław Brzozowski za „dymisję moralną, udzieloną przez reżyserię Teatru Rozmaitości samej sobie” – znak, iż niepotrzebna jest jej twórczość i sztuka.³⁰⁴

Autorzy starszego pokolenia przesunęli się wyraźnie na dalsze pozycje. Odbyły się wprawdzie dwie premiery Przybylskiego, w tym krotochwilnej *Wojny domowej*, uznanej przez Kazimierza Ehrenberga za jedną z lepszych komedii pisarza i nadal bawiącej publiczność żywą, choć schematyczną akcją i znanymi z dawna postaciami. „Zjawiała się i zniknęła z systematycznością pór roku, powracających na teatralnej wsi autora *Dworu we Władkowicach* – zauważył z przekąsem Bogusławski – a publiczność powtarza wciąż: gdzie jest komedia (w nowym stylu)?”³⁰⁵ Bezprecedensowy jubileusz setnego przedstawienia święciła z końcem grudnia 1902 roku najpopularniejsza sztuka Przybylskiego – *Wicek i Wacek* (premiera sprzed szesnastu lat), rozpoczynając wkrótce nową serię; w stałym repertuarze utrzymywał się *Dzierżawca z Olesiowa* oraz jednoaktówki: *Bzy kwitną*, *Grajek*, *Pierwszy bal*. Nie schodziły też z afisza najlepsze sztuki Bałuckiego: *Dom otwarty*, *Grube ryby* oraz *Flirt*, a ponadto przywołano tu po dwóch dziesiątkach lat *Krewniaków*. Wraz z trzema komediami Blizińskiego utwory te bawiły widzów sto sześćdziesiąt pięć razy (przy wyraźnej przewadze dwóch pierwszych autorów nad ostatnim). Wśród wznowień repertuaru polskiego nie uwzględniono już jednak niemal wcale Zalewskiego (jedeny wyjątek: farsa *Oj mężczyźni, mężczyźni*) ani Lubowskiego (pojedyncze przedstawienia *Bawidelka*, *Królewicza*³⁰⁶ oraz *Nietope-*

³⁰² J. Łoż.[iński], „*Ahaswer*” G. Zapolskiej, KP 1902/268.

³⁰³ E. M., „*W sieci*” Z. Kisielewskiego, GP 1902/114.

³⁰⁴ Notabene, było to już piąte zwolnienie za kadencji Śliwińskiego (do czego zresztą w dwóch przypadkach doszło na życzenie samych aktorów).

³⁰⁵ W. Bogusławski, *Dramat i opera*, BW 1904/I, z. 1.

³⁰⁶ Brzozowski pisał z tej okazji: „Wystawianie jego sztuk nie może znaleźć żadnego usprawiedliwienia [...] jego twórczość należy do dziejów przemysłu co najwyżej.” („Głos” 1903/15.)

rzy); z rzadka pojawiali się autorzy popularnych niegdyś fars – Dobrzański, Jordan, Fredro-syn. Z okazji jubileuszy pokazano po raz pierwszy (na trzydziestolecie pisarstwa) dwa drobiazgi Zofii Mellerowej oraz jeden – Sarneckiego.

Z repertuaru wybitnych prozaików pozytywizmu kasową pozycją okazała się – jak już wspominaliśmy – dokonana przez Adolfa Walewskiego przeróbka Sienkiewiczowskich *Krzyżaków* pt. *Zbyszko i Danusia*; pojawiła się też w adaptacji Przybylskiego *Pieśń przerwana* Orzeszkowej oraz druga część popularnej anegdoty kostiumowej *Panie Kochanku* Kraszewskiego – *Gościna Radziwiłła*. „Z braku dobrych nowości oryginalnych należało od dawna próbować zwrotu do przeszłości oraz ku mistrzom zagranicznym – skomentował tę zapożyczoną z poprzedniej epoki premierę Lorentowicz, dodając – tylko wtedy ustali się trwały repertuar.”³⁰⁷ Jako kompletne nieporozumienie potraktowana została anachroniczna komedia tendencyjna powieściopisarza Aleksandra Mańkowskiego *Jadzia*, która przed dwoma laty poniosła zresztą fiasko w Krakowie.

Współczesną dramaturgię obcą reprezentowała równa polskim liczba trzydziestu pięciu autorów – przy nieco niższej, szacowanej na pół setki, ilości sztuk (dwadzieścia premier), ponad dwukrotnie natomiast mniejszej ilości przedstawień. Spośród dwóch dziesiątków „młodych” połowę stanowili pisarze języka francuskiego, głównie ze szkoły „realistyczno-naturalistycznej”: Eugène Brieux, Jules Renard, Pierre Wolff, Octave Mirbeau, Henri Lavedan, Alphonse Daudet, André de Lorde. Ponadto obok znanego w Rozmaitościach „neoromantyka” Edmonda Rostanda po raz pierwszy pojawił się tu twórca symbolizmu belgijskiego Maurice Maeterlinck.

Ważnym wydarzeniem była prezentacja 20 VI 1902 roku (w pięć lat po premierze światowej) *Córek pana Dupont* – zdaniem krytyka francuskiego Julesa Lemaître „najlepszej, najmniej dydaktycznej, najbardziej wzruszającej ze sztuk Brieux”; szerszą jej znajomość uniemożliwiło niestety zdjęcie jej z afisza po pięciu przedstawieniach. Pokazany w następnym kwartale dramat społeczny tegoż autora *Czerwona toga* znany był warszawianom z gościnnych występów Burgtheater (1900) oraz spektaklu Miłośników Sceny; pod koniec kadencji Śliwińskiego przypomni go kolejny raz gość ze Lwowa. Nowy ton – humoru i optymizmu – dostrzeżono w *Tajemnicy publicznej* reprezentanta przesycionej ironią i cynizmem szkoły „rosse”, Wolffa. Przyjaciół Zoli i odkrywca Maeterlincka, pamfletista i satyryk III Republiki Mirbeau, zaprezentował się natomiast w Rozmaitościach pozbawioną wartości artystycznych (skoncentrowaną na analizie jednej tylko postaci) komedią z życia wielkiej finansjery – *Interes przede wszystkim*; przyczyną, dla której znalazła się ona na scenie, była znakomita rola na benefis Mieczysława Frenkla. *Margrabiego de Priola* Lavedana – studium paraliżu postępowego autorstwa członka Académie Française – przywiodły do teatru występy Kazimierza Kamińskiego. Nawet zdecydowani zwolennicy nowej dramaturgii, Brzozowski

³⁰⁷ J. Lorentowicz, „*Gościna Radziwiłła*” J. I. Kraszewskiego, KC 1904/331.

i Kempner, kwestionowali sensowność zamykania się przez nią w anatomii patologicznej, konkludując: „Śmiało publiczność mogła obejść się bez tej nowości.”³⁰⁸ Powodzeniem cieszyła się trzymająca w napięciu sensacyjna jednoaktówka z teatru Antoine’a – *Przy telefonie* de Lorde’a.

Jednostronność repertuaru Śliwińskiego obnażyła premiera cieszącej się względnym powodzeniem *Monny Vanny* Maeterlincka (29 V 1903). Dramat ten sygnalizuje odwrót autora od skrajnych eksperymentów formalnych, wnosząc jednak – jak zauważono – do teatru jego „nowy ton uduchowionej poezji”³⁰⁹, który posłużyć miał w charakterze antidotum wobec repertuaru „pesymistyczno-zmysłowego”³¹⁰. Artyści scen rządowych nie potrafili wszakże go wydobyć ani w dekoracjach, ani w interpretacji aktorskiej, co Zalewski tłumaczył brakiem podstawowego stałego repertuaru o szerszej rozpiętości³¹¹. Tenże utwór, obok trzech innych dzieł autora belgijskiego, zaprezentowała wkrótce Warszawie jego żona, Georgette Leblanc, zamykając dzieje twórcy symbolizmu w WTR.

Około czterdziestu wieczorów zajęły wznowienia dramaturgii II Cesarstwa – od nie granego od śmierci Wisnowskiej *Świata nudów* Paillerona czy niewiele krócej nie widzianej *Adrianny Lecouvreur* Scribe’a, przez *Marię Gauthier* Dumas-syna i *Właściciela kuźnic* Ohneta, do najbardziej wciąż lubianych, choć w porównaniu z kadencjami poprzedników Śliwińskiego znacznie rzadziej figurujących teraz na afiszu sztuk niegdysiejszego króla WTR. „Nie ma chyba drugiego autora, którego tak doskonale odtwarzałyby scena warszawska jak Sardou” – stwierdził Rabski z okazji benefisu Aleksandry Lüde. Inni natomiast recenzenci, pomni znakomitej tradycji scenicznej tej komedii, nie omieszkali wówczas zauważyć, iż „minął czas arcydzieł Sardou, minął czas artystów, którzy go odczuwali i rozumieli”³¹². Wśród autorów niemieckojęzycznych – którzy wysunęli się teraz na pierwszy plan tłumaczeń – na poczesnym miejscu nadal utrzymywał się Sudermann. Sześć jego utworów, w tym jeden premierowy (*Niech żyje życie!*, 7 II 1903), grano łącznie około pięćdziesięciu razy, a stałą pozycję repertuaru stanowił *Koniec Sodomy*. Jednym tytułem (*Wóznica Henschel*) obecny był też na afiszach Hauptmann. Dużą popularnością (czterdzieści przedstawień) cieszyło się kontrastujące z ogólnym tonem repertuaru poetyckie *Odrodzenie* Schönthana i Koppel-Ellfelda; nowość sprzed kilku lat.

Najmłodsze Niemcy reprezentowali: Georg Engel, Otto Ernst i Franz Beyerlein. Przywołując skojarzenia z Ibsenowskim *Brandem* sztukę Engla *Ponad wodami* (10 XI 1902) wystawiono na poziomie pierwszorzędnej sceny. Debiutancka komedia Ernsta – *Dyrektor Flachsmann* – broniła się świeżością tematu

³⁰⁸ St. B. [rzozowski], „Głos” 1904/27; G. Kempner, *Występy K. Kamińskiego*, PT 1904/27.

³⁰⁹ G. Kempner, PT 1903/23.

³¹⁰ Zob. dyskusja w KT, zreferowana w książce B. Stykovej *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 71.

³¹¹ K. Zalewski, „Wiek” 1903/148.

³¹² W. R. [abski], *Poranek Lüdowej*, KW 1903/139; KP z 21 VIII 1903.

i autentyzmem psychologiczno-obyczajowych obserwacji z rzadko przez dramaturgię penetrowanego terenu szkoły, tudzież znakomitymi kreacjami aktorskimi. Popularnemu w Berlinie i Wiedniu ze względu na swą tendencję „dramatowi wojskowemu” Beyerleina *Capstrzyk* warszawscy krytycy odmówili natomiast jakichkolwiek walorów literackich, podobnie jak zaprezentowanej w wykonaniu Kamińskiego komedii świeżo zmarłego autora wiedeńskiego Karlweissa – *Bogaty wujaszek*. Z pisarzy wiedeńskich obecny był ponadto w repertuarze dwoma tytułami znany wcześniej Schnitzler.

Występom Kazimierza Kamińskiego – poza kilkoma miernymi utworami służącymi pokazowi najwyższej klasy dzieł sztuki aktorskiej – zawdzięczali warszawianie wizytę rzadkiego na ich scenie gościa, Ibsena; artysta zagrał bowiem jeszcze sześciokrotnie w prapremierowej obsadzie *Jana Gabriela Borkmana*. Lokalną Ibsenowską premierę (szóstą z kolei na tutejszej scenie) stanowiły przedstawione jakby na zamknięcie długiego korowodu nowości wprowadzanych hojną ręką Śliwińskiego *Upiory* (7 XI 1904). Oczekiwany tu nieomal od piętnastu lat dramat, po przejściu przez większość „wolnych scen” Europy, zdążył stać się pozycją klasyczną; ucichły spory, towarzyszące pierwszym jego przedstawieniom. „Ibsen już dziś zdezynfekowany” – skomentował złośliwie Brzozowski przytępioną przez czas reakcją nieprzychylną generalnie pisarzowi krytyki warszawskiej, odczytując utwór jako metaforę życia umysłowego miasta.³¹³

Reżyser Farsy i Operetki zdecydowanie stronił od tragedii. Na polu klasyki jedyna jego w gruncie rzeczy inicjatywa w tym zakresie, to wydobywanie z zapomnienia (w sto dwudziestą rocznicę premiery) Schillerowskiej *Intrygi i miłości*, która wraz ze *Zbójcami* tegoż autora – z rzadka, lecz stale obecnymi na tej scenie – osiągnęła dwadzieścia trzy spektakle. Obok goszczącego tu zwykle *Mazepy* Słowackiego jednorazowo pojawiła się *Maria Stuart*. Tragedii Shakespeare’a Śliwiński nie wystawił żadnej. Z trzech tytułów komedii autora elżbietańskiego umieszczonych na afiszu tylko jeden stanowił premierę; była to *Opowieść zimowa* (1 VII 1903); jeden wprowadziły tu występy gościnne Japończyków, gdy z kolei wizyta Francuzów – oba tytuły komedii Molière’a.

Bilans rodzimej klasyki komediowej przedstawia się w jaśniejszych nieco barwach. W trzech czwartych wypełniają go spektakle jedenastu aż sztuk Fredry (sto czterdzieści wieczorów), który wysunął się na pierwszą pozycję wszystkich granych przez Śliwińskiego autorów polskich. Komедie stale powtarzane, to *Pan Geldhab* oraz *Mąż i żona*; z mniej znanych zasługuje na uwagę jednoaktówka pośmiertna *Odlutki i poeta* oraz wznowiona po kilkudziesięciu latach *Cudzoziemczynna* (skądinąd jeden ze słabszych jego utworów). Z reszty, przynależącej do tej kategorii – złożonej z czterech komedii Korzeniowskiego oraz Blizińskiego; razem pięćdziesiąt wieczorów – połowa stała się udziałem *Marcowego kawalera*.

³¹³ St. B.[rzozowski], „*Upiory*” Ibsena, „Głos” 1904/37.

Komedie i dramaty próbował Śliwiński dwukrotnie – w sezonach 1903/1904 i 1904/1905 – układać w cykle widowisk abonamentowych, tzw. poniedziałki; raz oddzielnie (od autorów wyżej wymienionych przez Bałuckiego i Lubowskiego do Kozłowskiego), drugim razem w połączeniu z autorami obcymi (wprowadził wtedy po raz pierwszy na warszawską scenę *Gościńą Radziwiłła* Kraszewskiego; dołączył Rittnera, Rydla, Perzyńskiego – obok Ibsena, Shakespeare'a, Molière'a, Rostanda i Rovetty). Nie potrafił jednak odpowiednio wytypować sztuk i ułożyć ich w spójny system, w czym poza brakiem własnych kompetencji stało mu na przeszkodzie wciąż nie wystarczające uformowanie niezależnych zasobów repertuaru. („Co artysta, to nowa sztuka, co pisarz, to nowa literatura”³¹⁴ – określił lapidarnie tę sytuację Bogusławski.) Nieumiejętność nadania repertuarowi kierunku zadecydowała ostatecznie o odejściu Śliwińskiego z bezpodstawnie, zdaniem wielu, zajmowanego stanowiska i ograniczeniu się do własnej specjalności.

Niezależnie od surowego osądu reżysera przez współczesnych, nie sposób nie zauważyć, że konsekwentne wystawianie Fredry, Bałuckiego, Blizińskiego, podobnie jak inicjatywy w rodzaju inscenizacji Sienkiewiczowskich *Krzyżaków*, stanowiły próbę stworzenia stałego repertuaru dramatycznego WTR.³¹⁵ Utwory tych pisarzy wraz z mniej wartościowymi literacko, ale pełnymi beztroskiego humoru i stanowiącymi znakomitą odskocznnię od rzeczywistości komediami Przybylskiego i sztukami historycznymi Kozłowskiego (Brzozowski określał je wspólnym epitetem jako „sztuki słodkiego drzemania”) oraz faworyzowanym przez krytykę poetyckim *Odrodzeniem* Schönthana (czterdzieści przedstawień), złożyły się na większą część ówczesnego repertuaru, któremu jednak po raz pierwszy zdecydowanie nadawały ton utwory modernistyczne – zwłaszcza polskie. Lansując je w bezpardonowy sposób, a nie zawsze umiejętnie, naraził się Śliwiński i opinii publicznej, i aktorom, uświadamiając równocześnie miejscowemu teatrowi pilną potrzebę poszukiwania środków wyrazu odpowiednich do nowych zjawisk artystycznych.

Niestety, również Ładnowskiemu, kiedy na okres dziewięciu miesięcy (14 I – 14 X 1905) po raz ostatni powrócił do swej funkcji reżysera Dramatu, nie udało się opracować skutecznego planu repertuaru i uczynić z teatru zapowiadanego „ogniska prawdziwej sztuki”. Wprowadził w tym czasie na sceny WTR utwory dziesięciu autorów polskich oraz pięciu obcych, w zakresie klasyki poprzestając na wznowieniach.

Z nowych nazwisk pisarzy polskich – poza wspomnianym już Perzyńskim, stanowiącym zdobycz Śliwińskiego – na uwagę zasługują wystawiani wcześniej kilkakrotnie w Krakowie i Lwowie Adolf Neuwert-Nowaczyński i Jerzy Żuławski; debiuty Zygmunta Morawskiego-Dzierżykraj i Artura Śliwińskiego okazały

³¹⁴ W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, KW 1905/I, z. 1.

³¹⁵ Por. M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 14..

się natomiast całkowitym nieporozumieniem. Ponadto odbyły się kolejne premiery Górczyńskiego, Kisielewskiego, Perzyńskiego i Kozłowskiego. Zdecydowana większość miała żywot krótkotrwały – od trzech do siedmiu wieczorów; wyjątki stanowiły: *Bagienko* Górczyńskiego, *Eros i Psyche* Żuławskiego oraz *Komandor* Kozłowskiego (doczekały razem stu wieczorów).

Górczyńskiego odkrył, jak zauważono, dla warszawskiej sceny Ładnowski za poprzedniej swej kadencji. Najnowszy utwór pisarza – nagrodzone w ubiegłym roku na konkursie lwowskiego Wydziału Krajowego *Bagienko* – miał tu teraz swoją prapremierę (11 II 1905). Określony żartobliwie jako „komediowa wersja *Damy kameliowej*”, wiązał się tematycznie z wystawioną bezpośrednio przedtem *Lekkomyślną siostrą*, prezentując przy tym (z pomocą harmonijnej gry zespołowej) dosadny obraz upodobań i nastrojów środowiska studenckiego. Przyjmowano go entuzjastycznie.

Pokazana Warszawie w sześć lat po Krakowie *Sonata* – pierwsze chronologicznie dzieło autora *Karykatur* – zdaniem Teofila Trzcńskiego stanowiła „poroniony płód najwybitniejszego talentu młodej generacji”³¹⁶, podczas gdy Lorentowicz uznał ją za utwór, który uderza i zajmuje właśnie swoimi wadami – jako nowatorska, choć nie całkiem udana próba zastąpienia konfliktu dramatycznego kompozycją muzyczną, sugestią nastrojów³¹⁷.

W trzy tygodnie później (21 V 1905), w wieczorze jednoaktówek – między zgrabnymi szablonowymi drobiazgami Krzywoszewskiego i Przybylskiego – pojawiła się satyra na teatralne mody, *Hamlet i Don Juan* Nowaczyńskiego, której ciętość pióra, dwuznaczniki i sarkazmy osłabiało wszakże (wedle relacji Lorentowicza) „fenomenalnie nieinteligentne wykonanie”³¹⁸. Rozdźwięk pomiędzy starą a nową sztuką zobrazował krytyk „Ogniwa” poprzez zestawienie dwóch prezentowanych w trakcie tego wieczoru rodzajów komizmu (śmiechu „zdrowego” i tego, który „pali, jak czerwonym żelazem”)³¹⁹, podczas gdy według recenzenta „Nowej Gazety”, o oryginalności debiutanta decydowały: brak wszelkiej akcji i ruchu scenicznego oraz dwoistość postaci.

Premierami sezonu letniego były: „powieść sceniczna w sześciu obrazach” Żuławskiego – *Eros i Psyche* (25 VI 1905) i kolejna komedia historyczna Kozłowskiego – *Komandor*. Trawestacja popularnego mitu (w postaci mocno okrojonej zarówno na użytek sceny, jak i ze względu na „prawomyślność”) posłużyła Ładnowskiemu za kanwę widowiska, przypominającego krytykom *Tragedię człowieka* Imre Madácha; dla określenia jego rangi nie zawahano się nawet przed przywołaniem nazwisk autorów *Fausta* i *Prometeusza wyzwolonego*³²⁰, choć słuszniejsze

³¹⁶ „Słowo” 1905/113.

³¹⁷ KC 1905/115.

³¹⁸ KC 1905/134.

³¹⁹ W. Makowski, „Ogniwo” 1905/23.

³²⁰ B.[ogusławski], „*Eros i Psyche*” J. Żuławskiego, GW 1905/134; Sacoche, „*Eros i Psyche*” J. Żuławskiego, KT 1905/22.

było raczej przyrównanie go do „dziejów cywilizacji w schematach szkolnych” i luksusowej oprawie.³²¹ Nie wzbogacił literatury dramatycznej szereg luźnych (choćby nawet malowniczych) obrazów osiemnastowiecznej Warszawy, składających się na treść *Komandora*. Obie sztuki, eksploatowane dopóki tylko starczyło widzów, blokowały scenę aż po głęboką jesień, nie dopuszczając żadnych innych premier.

Wznawiano popularne niegdyś komedie Bałuckiego i Zalewskiego, nie bez narażenia się na zarzut „bezcelowej ekshumacji miernoty”, rażącej zwłaszcza po Ibsenie, Maeterlincku czy Przybyszewskim. Czas arcydzieł w rodzaju *Klubu kawalerów* i *Matżeństwa Apfel* wydawał się bezpowrotnie miniony.

We współczesnym dramacie obcym nadal dominowali młodzi Niemcy. Najlepszą frekwencję (dwadzieścia pięć spektakli) zyskał *Demon ziemi* Franka Wedekinda, wystawiony 8 III 1905 (w niespełna pół roku po Krakowie) jako dalszy ciąg sukcesji po Śliwińskim. Warszawska premiera prekursora ekspresjonizmu, powitanego przed piętnastu laty przez krytykę niemiecką jako „objawienie nowej techniki widzenia i wyrazu” (Adolf Kerr), nie wzbudziła wszakże entuzjazmu u miejscowych recenzentów. Sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego” nie dostrzegł tu nowej formy przedstawienia teorii walki płci³²²; recenzent „Kuriera Codziennego” domagał się przełożenia jej na czyny bohaterów.³²³ Dziennikarz „Słowa” nazwał utwór „dramidłem”, będącym „niesmaczną wielce mieszaniną okropności z motywami pospolitej farsy”³²⁴, na łamach zaś „Kuriera Porannego”, „Wieku” i „Ogniwa” pojawiły się aluzje do techniki cyrkowej.³²⁵ Jedyne przedstawiciel „Kuriera Teatralnego” usiłował zrozumieć antymimeetyczne założenie tej „bardzo żywo napisanej, iskrzącej się humorem satyry.”³²⁶ „Czar głębokiej poezji” – przy zapożyczeniach od Ibsena, Hauptmanna i Sudermanna, wadach budowy i nieprawdopodobieństwach psychologicznych (zacieranych wprawdzie dzięki grze Żelazowskiego) – wniósł do Rozmaitości kolejny dramat Engla, *W przystani*. Trzej wymienieni wyżej autorzy również obecni byli w repertuarze: Ibsen – dzięki gościnnym występom Stanisława Knake-Zawadzkiego we wznowionej tu po sześciu latach *Dzikiej kaczce*, Hauptmann zaś i Sudermann – za sprawą dwóch najpopularniejszych swych utworów na przestrzeni całego ćwierćwiecza, jakimi były *Dzwon zatopiony* i *Koniec Sodomy*. Włochów reprezentował nowy tytuł Bracca, tym razem bez większego powodzenia. Za niegodne prestiżu pierwszej sceny polskiej uznano wprowadzenie na deski WTR farsy Georgesa Berra *Niezdeterminowany* (która skądinąd, jak to nieraz bywało, posłużyła aktorom do stworzenia „małych arcydzieł humoru i plastyki cha-

³²¹ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. I, s. 270.

³²² W. Rabski, KW 1905/68.

³²³ J. Lorentowicz, KC 1905/58.

³²⁴ Tt.[Trzeciński], „Słowo” 1905/59.

³²⁵ KP 10 III 1905; K. Z.[alewski], „Wiek” 1905/59; W. Makowski, „Ogniwo” 105/14.

³²⁶ J. Ostojka-Sulnicki [/], KT 1905/9.

rakterystycznej”³²⁷). Nowości repertuaru obcego zajęły czterdzieści pięć wieczorów, co równało się trzeciej części widowisk poświęconych nowościom polskim.

Oferta klasyki za ostatniej kadencji Ładnowskiego ograniczyła się do czterech nazwisk obcych (Shakespeare, Molière, Schiller, Delavigne) i trzech polskich (Fredro, Bliziński, Słowacki). Wznowiono m. in. *Chorego z urojenia* i stosunkowo rzadko grywanego tu *Otella* (występy Knake-Zawadzkiego); tragedię romantyczną reprezentowały: *Maria Stuart* Słowackiego, *Intryga i miłość* oraz *Ludwik XI*. Średnia częstotliwość grania nie przekroczyła pięciu spektakli.

Nienajkorzystniej dla zasłużonego reżysera wypadła ocena warszawskiego teatru dokonana latem 1905 roku przez Bogusławskiego. Monograf „epoki gwiazd” zakwalifikował mianowicie pierwszą niegdyś scenę polską na szary koniec wszystkich teatrów w kraju, bo „znakomite nawet toalety nie stanowią [jego zdaniem] zwartego personelu, bo nowości nie składają się na organiczny repertuar, bo brak {tu} atmosfery artystycznej”³²⁸.

Perspektywa swobód, otwierających się w Królestwie na skutek rewolucji 1905 roku, zmieniła zasadniczo zadanie reżysera teatru warszawskiego, w kategoriyczny sposób zobowiązując go do poszerzenia repertuaru sztuk rodzimych. Półtorasezonowa kadencja Śliwickiego – od chwili zawieszenia widowisk na znak włączenia się artystów do strajku powszechnego aż do konfliktu z władzami rosyjskimi w związku z premierą *Balladyny* (14 X 1905–14 III 1907) – to okres zdeterminowanej walki o powtórne unarodowienie (lub przynajmniej umiastowanie) sceny i przywrócenie jej utworów stanowiących o jej tożsamości.

„Unarodowienie sceny – przekonywał korespondent „Biblioteki Warszawskiej” – to coś więcej niż barwne tło kontuszów, żupanów i czupryn podgolonych; niż zamaszty gest ku wąsom, wylotom {kontusza?} lub karabeli; to oddziaływanie przez teatr na duszę narodową wszystkim, co z niej wyzwała najszlachetniejsze pierwiastki i spotęgowane artyzmem wciela w życie, jako jedną więcej odradzającą siłę [...] to rodzaj publicznego rachunku sumienia, po którym naród uczułby się lepszym, silniejszym i ufniejszym w przyszłość [...]”

Tylko przez literaturę teatr może być unarodowiony.”³²⁹

Śliwicki zapowiedział powrót na sceny WTR sztuk Wojciecha Bogusławskiego, Felińskiego, wprowadzenie nieobecnych tu dotąd tragedii Słowackiego.³³⁰ Wobec niedostatecznej ilości wartościowych utworów stanowiących „emanację duszy narodowej” bądź nadal aktualnego zakazu grania niektórych z nich (jak choćby *Wesela*), a także dewaluacji cennych niegdyś treści w obliczu nowej chwili dziejowej – już u jej progu pojawiło się jednak niebezpieczeństwo odwoływania się do literatury drugo- i trzeciorzędnej, wyłącznie ze względu na jej treści

³²⁷ W. Rabski, „Niezdecydowany” J. Berra, KW 1905/93.

³²⁸ W. Bogusławski, *Literatura czy aktorstwo?*, BW 1905/t.III, z.1.

³²⁹ Tenże, *Unarodowienie teatrów warszawskich*, BW 1906/t.I.

³³⁰ „Świat” 1906/1.

patriotyczne. „Naród zrobił szalony krok naprzód przez te sto lat niewoli, obudziły się w nim nowe siły i pragnienia nowe i teatr narodowy nie może być taki jak przed stu laty” – ostrzegał publicysta „Ogniwa” z okazji premiery najwybitniejszej polskiej komedii politycznej XVIII wieku, konkludując: „Grajmy *Powrót posła*, ale pamiętajmy, że życie nie czeka”³³¹. Mało kto jednak zastanawiał się w tym momencie, czy pierwsza ze zwolnionych przez cenzurę po stu kilkunastu latach od III rozbioru sztuk rzeczywiście kwalifikuje się do umieszczenia jej w stałym repertuarze. „Pierwszy raz od dawna (wedle relacji sprawozdawcy „Gazety Warszawskiej” Mariana Massoniusa) wionęło nad sceną i publicznością wielkie tchnienie idei narodowej i wszystkich zespoliło w potężnym wzruszeniu”³³².

Przy pierwszej okazji – w dniu imienin Mickiewicza – porankiem w Teatrze Wielkim uczczono minioną podczas strajku (26 XI 1905) pięćdziesiątą rocznicę śmierci poety. Na afiszu znalazła się *Oda do młodości*, ze względu na wycięcie przez cenzora najpiękniejszych fragmentów³³³ nie wywarła jednak odpowiedniego wrażenia. Przez scenę przesunął się korowód Mickiewiczowskich bohaterów, a koronny punkt programu części koncertowej stanowiły *Widma* („sceny liryczne w 1 akcie z IV cz. *Dziadów*”, do muzyki Moniuszki). W pół roku później, również jednorazowo, pojawił się w Rozmaitościach *Konrad Wallenrod* w inscenizacji Edwarda Puchalskiego, przygotowany z rzadką sumiennością przez przygodny zespół złożony z artystów scen ludowych i ogródków (w roli tytułowej wystąpił Jan Janusz).

Rzadkimi perłami wysoce niejednorodnego pod względem artystycznym repertuaru tego okresu były premiery trzech nie znanych Warszawie dramatów Słowackiego: *Nowej Dejaniry* (28 IV 1906), *Lilli Wenedy* (6 X 1906) i *Balladyny* (17 III 1907). Do roku 1906 wymagano doraźnego zezwolenia cenzury na określoną ilość przedstawień zaakceptowanych dramatów poety-emigranta. Zmiana przepisów umożliwiła dołączenie do tej listy dziwnej tragifarsy o niezwykle uroku wiersza, jaką był pierwszy z tych utworów (nazwany przez wydawcę *Fantazym*), zabroniony dotąd ze względu na obecność rosyjskich mundurów i języka; antycznej z ducha i formy tragedii, poruszającej kwestię roli poezji narodowej, wreszcie – oryginalnego, na tradycjach ludowych osnutego poematu. Jak zauważył Lorentowicz, długotrwała nieobecność na warszawskich scenach odebrała jednak tym utworom ich wewnętrzne, głęboko z kulturą narodu związane znaczenie, mszcząc się na ich kształcie scenicznym³³⁴ i ograniczając możliwości ich odbioru. Osiągnęły wspólnie zaledwie liczbę czterdziestu pięciu spektakli. Tyłeż samo razy bawił Śliwicki swą publiczność dziesięcioma komediami Fredry (w tym – jedną nową, *Przyjaciele*, 22 X 1905), a setki wieczorów poświęconych

³³¹ W. Makowski, *O tzw. Teatrze Narodowym*, „Ogniwo” 1905/50.

³³² M. Massonius, „*Pierwiosnki*” K. Ujejskiego, „*Powrót posła*” J. U. Niemcewicza, GW 11 XII 1905.

³³³ W dziedzinie sztuki dramatycznej pozostał na stanowisku najśrodszy z cenzorów. Rec. ze spektakli Mickiewiczowskich – zob. KW 28 XII 1905; TI 1906/29.

³³⁴ Zob. Rozdział I.

klasyce rodzimej dopełniły przedstawienia jednej sztuki Korzeniowskiego i jednej – Bliźnińskiego.

Nieporównanie większa popularność stała się udziałem utworów niższych rangą artystyczną, ale odwołujących się do bliskich sercom Polaków kart z przeszłości narodowej. Były to: znany od trzydziestu z górą lat z teatrów galicyjskich patriotyczny melodramat Elizy Bośniackiej *Obrona Częstochowy* (sześćdziesiąt pięć spektakli w ciągu niecałego roku; pierwsza pozycja repertuaru polskiego na przestrzeni ćwierćwiecza), trzymane przez dwadzieścia lat pod kluczem przez cenzurę kroniki historyczne Rapackiego – *Bogusławski i jego scena* oraz *Odsiecz Wiednia*, a także jeden z najwcześniejszych utworów Kozłowskiego, *Kazimierz Wielki i Esterka*. Żywe wciąż emocje obudził reżyser sięgając po adaptację powieści wskrzeszającej mit napoleoński – *Pani Walewska* Wacława Gąsiorowskiego. Przedstawienia trzech ostatnich pisarzy wypełniły łącznie sto wieczorów.

Pierwszorzędnymi wartościami literackimi wyróżniała się na tym tle jedyna w istocie nowość o tematyce historycznej, tragifarsa Nowaczyńskiego *Starość ukarany* (16 VI 1906). Barwny ten obraz zabaw i miłostek Stanisławowskich czasów kłócił się wszakże – jak zauważono – z dochodzącym z ulicy hukiem strzałów i salw karabinowych³³⁵.

Nie przysporzyły scenie widzów dalsze pozycje repertuaru retrospektywnego – papierowa komedia Adama Asnyka na temat rugów pruskich, *Bracia Lerche*, ni popularna niegdyś za kordonem, choć równie nieudolna artystycznie komedia Zalewskiego *Górą nasi*, której satyryczny obraz wyborów na prezydenta Warszawy zaktualizował się nawet niespodzianie wobec perspektywy samorządu miejskiego.

Polski dramat współczesny reprezentowały malowane wprawnym piórem Górczyńskiego i Krzywoszewskiego realistyczne sceny z życia mieszczańskiego, studenckiego i artystycznego, nie wnoszące jednak zdaniem krytyków żadnych nowych elementów do obrazu tych środowisk. Zacięciem satyrycznym w kreśleniu postaci w stylu Brieux i Henri Lavedana oraz żywym dialogiem odznaczała się *Edukacja Bronki* drugiego z polskich autorów, przy czym – zdaniem recenzenta „Gońca” – brakło tu pogłębienia procesu psychologicznego towarzyszącego przedstawionym przemianom obyczajowym³³⁶. Obraz przyszłości próbował wysnuć z nietzscheańskiej wizji nadczłowieka Kozłowski w swej *Pochodni* (prapremiera: 16 II 1907). Nieudany ten ze względu na trudności z nietypową psychologią postaci eksperyment z symbolizmem, chociaż powitany przez krytyków jako interesujący zwrot w twórczości autora popularnych komedii historycznych, nie był w stanie przyciągnąć równej im liczby widzów.

Daleki od realizacji ambitnych zamierzeń Śliwickiego, repertuar narodowy zdecydowanie dominował wówczas na scenach WTR. Wedle sprawozdania

³³⁵ Skrz., *Z wrażeń teatralnych*, „Świat” 1906/25.

³³⁶ K. Łaganowski, *GWiecz.* 1906/39.

Dyrekcji, w przełomowym roku 1906 poświęcono mu aż trzy czwarte spektakli odegranych w teatrach Wielkim, Rozmaitościach oraz Letnim, a premiery sztuk polskich stanowiły dwie trzecie wszystkich nowości³³⁷. W doborze ich coraz bardziej widoczny stawał się jednak brak poważniej obmyślanego planu. „Każdą nową sztuką jest to ziarno, przywiane przez przypadkowy jakiś wicher ze spichlerza krakowskiego lub lwowskiego” – pisał Lorentowicz bezpośrednio przed opuszczeniem przez Śliwickiego stanowiska³³⁸.

W repertuarze obcym, podobnie jak i polskim, rzadkością były ambitniejsze pozycje literackie. Prym wiedli tu Francuzi ze szkoły Antoine’a (siedem nazwisk na dziesięć; dwa nowe: Josepha Xaviera Boniface’a i E. Bodina [Baudina?]), z której niejeden zdążył już się wycofać. Niewątpliwą pomyłką okazał się wybór przez reżysera na inaugurację swego urzędu powielającej stary szablon komedii mieszczańskiej *Ptaszyna* pióra czołowego niegdyś reprezentanta „rosserie”, Henri Bataille’a. Szersze niż ta psychologiczna sztuka widnokreśli – obraz środowiska wielkiej finansjery – ukazała (przynależąca do tego samego co ona gatunku) *Gorączka złota* Émile’a Fabre’a, jednego z młodszych debiutantów Théâtre Libre. Utworem o ściśle lokalnym zasięgu okazała się importowana również od Antoine’a zjadliwa satyra na mieszczaństwo francuskie – *Ciotka Leontyna* Boniface’a. Równocześnie melodramat Henri Bernsteina *W szponach* poświadczał żywotność tradycji Scribe’a i Sardou (sztuki tych autorów nadal zresztą zajmowały miejsce na afiszu). Dla porównania: całość przedstawień Francuzów nieznacznie tylko przekroczyła ilość wieczorów, jaka przypadła na *Obronę Częstochowy*.

Połową popularności autorów francuskich cieszyli się dramatopisarze języka niemieckiego (razem pięciu; dwa nowe nazwiska: Maxa Halbego i Filipa Langmanna, podczas gdy dwa dotychczas najważniejsze – Hauptmanna i Sudermanna – ubyły ze stałego składu). Nie zrobił furory owiany legendą sztuki „podwójnie zakazanej” (bo napisany przez zajadłego hakatystę, a przy tym usuwany w krajach niemieckich przez cenzurę moralną) „dramat miłosny” Halbego *Młodość*, gdzie sceny erotyczne przeplatały się do znudzenia z dysputami teologicznymi. Szerszą kwestię społeczną: walki robotników o swe prawa poruszał zastrzymany dotąd przez cenzurę carską Langmannowski *Bartel Turaser* (premiera polska – Kraków 1897). Z realizacją tej sztuki w Warszawie wiąże się (jak zauważył recenzent „Kuriera Porannego”) pierwsze pojawienie się na tutejszej scenie roboczego tłumu jako żywiołowej siły³³⁹. Brak wyraźnie zarysowanego konfliktu, efekty melodramatyczne, naiwność zakończenia – wszystko to musiało jednak sprawić, że aktualna problematyka obudziła znikome zainteresowanie. Podobną do *Turasa*, najniższą stosunkowo ilością powtórzeń (rzędu pięciu) cieszył się składany wieczór Schnitzlerowski. Kwestionowano zwłaszcza dobór peł-

³³⁷ „Świat” 1907/4; KW 1907/15.

³³⁸ J. Lorentowicz, *Bohaterowie* G.B.Shawa, w: *Dwadzieścia lat teatru*, op. cit., t. II.

³³⁹ J. Łoz.[iński], *Bartel Turaser* F. Langmanna, „Poranek” [„Kurier Poranny”] 2 VIII 1906.

nospektaklowej sztuki *W matni*, roztrząsającej mialką w owej chwili i odległą kwestię kodeksu honorowego armii austriackiej.

Zdecydowanie najciekawsze próby w zakresie reformy dramatu zaprezentowali (grani z podobną Niemcom częstotliwością) Irlandczycy. Na pierwszym miejscu George Bernard Shaw – autor dwóch premier: *Candidy* (6 III 1906) i *Bohaterów*. O niepowszedności pierwszej z tych komedii decyduje maksymalne uproszczenie akcji na rzecz błyskotliwej szermierki myśli, powodującej przewrót ustalonych pojęć i wartości³⁴⁰. Wedle zapewnień recenzentów, mimo pewnej dezorientacji wobec natury dzieła (rzecz serio – czy mistyfikacja?), Warszawa dawno się tak nie śmiała, dając świadectwo nieoczekiwanego gustu estetycznego i poczucia komizmu wyższej miary³⁴¹. W przypadku króla paradoksu, nie żyjącego już od paru lat Oscara Wilde’a, którego utwór Śliwicki pokazał 15 II 1907 po raz pierwszy na rządowej scenie, wybór jego okazał się znacznie mniej szczęśliwy; padł bowiem na najsłabszą – melodramatyczną *Kobietę bez znaczenia*, uniemożliwiając widzom śledzenie subtelności Wilde’owskiej komedii dialogowej³⁴².

Nie spotkał się z uznaniem wybór *Mesjaszowych czasów* Szaloma Asza (choć, jak przyznawał Trzcński, „żaden może z pisarzy żydowskich nie przedstawił cierpień i nadziei, pragnień i dążeń swego narodu [...] z taką prawdą życiową”)³⁴³. Przypadkowo zabłąkana do Rozmaitości „komediobajka” autora węgierskiego o nazwisku Lajos Doczi pt. *Pocałunek* zdobyła słuchaczy zaledwie na trzy przedstawienia. Rabski podsumował z tej okazji całą zagraniczną politykę repertuarową Śliwickiego: „My [...] którzy posiadamy jeden tylko teatr do dramatu i komedii – pisał – mamy chyba obowiązek omijania wszelkiej miernoty. Szekspir i Schiller leżą u nas prawie odłogiem. Nie gramy Hauptmanna, nie gramy Ibsena, nie gramy Heijermansa (sic!), nie gramy Björnsona, nie gramy wybitnych Włochów i Francuzów, ale za to wywłoczmy z bibliotek jakiegoś tam Doczego.”³⁴⁴

Dorobek Śliwickiego w zakresie klasyki obcej sprowadza się do jednej jedynej premiery – *Wesołych kumoszek windsorskich* Shakespeare’a (20 I 1907), wybranych zresztą na benefis przez Wojdałowicza. Inicjatywie reżysera zawdzięczali wszakże warszawianie wystawienie pod koniec kadencji jego poprzednika (po dziesięcioletniej przerwie) *Króla Leara*; wraz z utrzymującymi się od tamtej pory

³⁴⁰ L. Choromański, PS 1906/1.

³⁴¹ J. Lorentowicz, NG 1906/108.

³⁴² Było to także kwestią obcości podobnego repertuaru na warszawskiej scenie – zob. relację Bogusławskiego: „Śledzono tedy u nas bacznie to, «co się w sztuce dzieje», oczywiście przy pomocy artystów, świetnie na mieszczańskiej komedii wytresowanych; a puszczano mimo uszu to, co się tam mówi – dzięki aktorom, którzy zabłąkali się do salonów londyńskiej *nobility* i *gentry* wprost z kamienicy Bałuckiego lub ze wsi Przybylskiego.” (*Przyszłość teatru polskiego w Warszawie*, BW 1907/t.I, z. I.)

³⁴³ Tt. [Trzcński], „Słowo” z 6 VII 1906.

³⁴⁴ W. Rabski, KW 1906/236. (Przeoczenie nazwiska Ibsena – wobec świeżego zgonu wielkiego pisarza – było w istocie szczególnie rażące; jeśli natomiast chodzi o Włochów, w repertuarze figurują trzy znane już nazwiska, ze znanymi tytułami, przy znikomiej ilości spektakli.)

na afiszu komedią Molière'a i tragedią Schillera czyniło to dziesiątek przedstawień. W obliczu walki o unarodowienie teatru warszawskiego – brak należytej dbałości o całość jego fundamentów stanowił niewątpliwy błąd taktyczny reżysera, pochłoniętego staraniami o byt materialny sceny i umocnienie naderwanych więzi jej rodzimych tradycji.

Przedłużająca się miesiącami w burzliwym okresie kadencji Śliwickiego niepewność jutra – niewypłacanie pensji, widmo zwolnień, a ponadto brak perspektyw na emeryturę – spowodowała exodus aktorów z Warszawy. Z końcem sezonu 1905/1906 odeszło do Lwowa troje artystów, którzy podpisali kontrakt z Ludwikiem Hellerem; byli to: Irena Trapszo, Michał Szobert i Ludwik Wostrowski. Nie odnowiła swego kontraktu z WTR Maria Przybyłko-Potocka. W trosce o przywrócenie zakłóconej równowagi w zespole Śliwicki przyjął w tym momencie inną czwórkę aktorów: występujących gościnnie wraz z zespołem łódzkim w Filharmonii Marię Morozowiczównę, Antoniego Różańskiego, Wojciecha Brydzińskiego oraz Jadwigę Mrozowską (która na rządowej scenie pokazała wcześniej swą popisową rolę Lulu w dramacie Wedekinda). Zaangażowane razem z nimi aktorki galicyjskie: Konstancja Bednarzewska (ze Lwowa) i Helena Sulima (z Krakowa) nie zagrzały długo miejsca; pierwsza opuściła zespół wraz z odejściem reżysera ze stanowiska, druga – już po pierwszym sezonie.

Podczas półrocznego w istocie *interregnum* (od połowy marca do końca sezonu 1906/1907) najpierw odpowiadał za repertuar Szymanowski, potem zaś – Leszczyński i Rapacki. Wielość gospodarzy Dramatu nie sprzyjała, oczywiście, jednolitości linii polityki repertuarowej.

Nadal dawał się we znaki brak wartościowej literatury dramatycznej. Jubileusz czterdziestolecia pracy artystycznej Rapackiego upamiętniła niestosowna do okoliczności, szablonowa „baśń dramatyczna” Mariana Tatarkiewicza – *Kneź Popiel*; nie udała się ani literaturze, ani kasie. Premierę doskonale zbudowanej, wyposażonej w świetny dialog i starannie wycieniowane typy *Łodzi kwiatowej* Sudermanna (27 V 1907) osadził sprawozdawca „Przeglądu Porannego” na właściwym jej gruncie: „To tylko «cherchez Sardou»”.³⁴⁵ Nazwisko najlepszego z czterech autorów francuskich, Georges’a Porto-Riche’a, dostało się na afisz w związku z premierą jednej z najsłabszych jego sztuk (*Rodzina Malefilâtre*). Z okazji złotego jubileuszu Leszczyńskiego wyciągnięto z zakurzonych bibliotecznych półek egzemplarz *Akrobata* mistrza starej aktorskiej szkoły, jakim był Feuillet.

W zakresie klasyki pewne wydarzenie stanowiło przywrócenie po czterdziestu latach (15 VIII 1907) wzoru tragedii pseudoklasycznej, z dawna obiecywanej *Barbary Radziwiłłówny* Alojzego Felińskiego. Zwolniona przez cenzurę, powróciła też na warszawską scenę komedia Fredry *Rewolwer* (najmniej zre-

³⁴⁵ PP [„Kurier Poranny”]1907/148.

sztą wroga porządkowi społecznemu, wedle słusznej obserwacji Lorentowicza, a przy tym zaliczająca się do słabszych utworów mistrza)³⁴⁶. Uwidoczniony z tej okazji po raz kolejny brak jakiegokolwiek ładu w prezentowaniu zasobów dramaturgii polskiej i obcej skomentował jeden z recenzentów: „Wczoraj Schönthan, dziś Fredro, jutro Sudermann. Byłe handel szedł.”³⁴⁷

Objęcie dyirekcji artystycznej Dramatu i Komedii przez znanego autora i krytyka teatralnego – Kazimierza Zalewskiego, pierwszego od 30 lat w dziejach WTR nie-aktora, wiązało się, mimo ogólnego ich kryzysu, z nadzieją zastąpienia dorywczego układania repertuaru działaniem planowym, wynikającym ze świadomości celów i zadań sztuki dramatycznej. Jego poprzednik-literat na tym stanowisku, Władysław Bogusławski, przypominał: „Idzie o to, żeby scena była jedną z manifestacji szerokiej kultury, która swą duszę w sztuce polskiej objawi”³⁴⁸.

Nowy sezon 1907/1908, a zarazem nową kadencję, zainaugurowała zajmująca szczególne miejsce w polskiej kulturze *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego (21 IX 1907). Pierwsza nasza i jedyna aż po wiek XVIII oryginalna tragedia, o uniwersalnej wymowie, po jednorazowym wystawieniu przed trzystu laty znikła z afisza warszawskiego. Zalewski postanowił wprowadzić znów na scenę kunsztowne piękno jej polszczyzny, traktując tę premierę jako swój niepisany program artystyczny: przywrócenia stołecznemu teatrowi stylu. Uzupełniał widowisko siedemnastowieczny moralitet zapustny z rodzaju komedii dworskich – *Z chłopów król* Piotra Baryki, interesujący jako niepospolity zabytek obyczaju i języka; premiera w teatrze zawodowym. Nieoczekiwanie obie pozycje po kilkakrotnym tylko powtórzeniu powróciły do archiwów. Początek wieku XIX reprezentował wystawiony wcześniej Feliński. Wśród pisarzy tego stulecia rej wiódł Fredro siedmioma aż tytułami; za nim znaleźli się Słowacki z Korzeniowskim i Kraszewskim – po dwie sztuki. Większość przedstawień tych utworów nie przekroczyła pięciu spektakli (wyjątki stanowiły *Barbara Radziwiłłówna* i *Pan Geldhab* – wedle obserwacji „Kuriera”, jedyna odpowiednio wyreżyserowana i wystawiona sztuka z całego repertuaru fredrowskiego)³⁴⁹.

Recenzenci jednomyślnie zakwestionowali celowość wznawiania zakazanej przed pół wiekiem przez cenzurę tragedii historycznej Małeckiego *List żelazny*³⁵⁰, a tuż po niej – odznaczonego na ostatnim konkursie Wydziału Krajowego we Lwowie podobnej kategorii dzieła Edwarda Grabowieckiego pt. *Pobańbiona*; obu zarzucano pozę i pretensjonalność, nadużywanie efektów melodramatycznych

³⁴⁶ J. Lorentowicz, NG 1907/89.

³⁴⁷ PP [„Kurier Poranny”] 1907/177. (Wzmianka o Schönthanie wiąże się ze wznowieniem jego *Odrodzenia*.)

³⁴⁸ W. Bogusławski, *Chroniczny przełom w teatrze*, BW 1907/t. IV, z. 1.

³⁴⁹ KW 1908/254.

³⁵⁰ Zob. KP 1907/280; J. Lorentowicz, NG 1907/262; X., „Słowo” z 7 X 1907; ab., „Świat” 1907/41; T. J., TI 1907/41.

i patriotycznej frazeologii, co nie przeszkodziło jednak wysokiej ocenie staropolskiej stylizacji językowej. Zamknięcie tego cyklu stanowiła komedia historyczna Rapackiego sprzed dwudziestu lat – *Odbijanego*, niezły nabytek dla repertuaru popołudniówek popularnych.

Oddzielną kategorię reprezentował osnuty na kanwie historycznego wydarzenia dramat postaw filozoficznych, o nowoczesnej formie teatralnej, będącej połączeniem malarstwa z rzeźbą, muzyką i słowem – *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego. „Bez Wyspiańskiego scena warszawska nie może rościć sobie pretensji do miana przybytku sztuki dramatycznej polskiej”³⁵¹ – pisał recenzent „Gońca” tuż po śmierci autora. Wystawienie wkrótce potem (15 XII 1907; na benefis Bolesława Ładnowskiego) w Teatrze Wielkim pierwszego *in extenso* dzieła poety – bez uszanowania jego stylu, na modłę pseudorealistyczną, a do tego przy w połowie pustej sali, nie przyniosło tutejszej scenie chluby, nie przysparzając także uznania ani jego reżyserowi-Ładnowskiemu, ani Zalewskiemu.

Z polskiej dramaturgii współczesnej pokazano za jego dyrekcji odznaczoną świeżo II nagrodą na konkursie łódzkim sztukę Anny Sokołowskiej³⁵² – *Zmartwychwstanie pieśni* (eksperyment raczej nieudany), a ponadto cztery nowości znanych już Warszawie pisarzy – Kaweckiego, Zapolskiej i Przybyszewskiego. Jak zauważył Ignacy Grabowski, główna wartość popularnych w Warszawie sztuk mieszczańskich – obrazków z życia, tragifars, tragedii ludzi głupich – (typu *Szkoły* Kaweckiego czy *Ich czworga* Zapolskiej) polegała na znakomitej obserwacji środowiska oraz aktualności; Lorentowicz określił ten rodzaj twórczości jako próbę rywalizacji z kinematografem, która jednak w istocie niewiele ma wspólnego z prawdziwą sztuką³⁵³. Nikły rezonans zyskały: „trzy akty codziennego dramatu” Marka Arensteina – *Królestwo krzywdy* oraz „sztuka groteskowa w trzech aktach” Kaweckiego – *Gość uparty* (prapremiery), a także poemat dramatyczny Przybyszewskiego *Śluby* (8 IV 1908), który recenzent „Słowa” uznał za głębszą pod względem koncepcji, lecz za to znacznie słabszą od innych sztuk autora³⁵⁴.

Ogółem wystawiono w sezonie 1907/1908 dwadzieścia pięć utworów piętnastu współczesnych pisarzy polskich, z czego dziesięć było premierami; do stałego repertuaru weszły tylko dwie. Wśród wznowień znalazły się trzy tytuły Górczyńskiego, po dwa – Kisielewskiego i Perzyńskiego, po jednym – Krzywoszewskiego, Przybyszewskiego i Zapolskiej. Całość wypełniła prawie dwie setki wieczorów.

Z autorów obcych na pierwszym miejscu postawił Zalewski Francuzów, prezentując wszystkie ich pokolenia od Scribe’a i Legouv’e go po współczesne spółki typu Flers i Caillavet. Dominowały komedie. Ich złoty okres w Rozmai-tościach jednak się kończył, czego dobitny przykład stanowiło wykonanie komedii dialogowej jednego z najciekawszych wówczas autorów, de Curela – *Zaproszo-*

³⁵¹ K. Łaganowski, GP 1907/578.

³⁵² Pseudonim: Mieczysław Awdancz.

³⁵³ I. Grabowski, *Kraków – Warszawa*, NG 1908/13; J. Lorentowicz, NG 1907/332.

³⁵⁴ (?), „Słowo” 21 IV 1908.

na (19 IX 1907) oraz farsy de Flersa i Caillaveta w wykwinnym stylu komediowym – *Miłość czuwa*. Wśród ośmiu premier nie znalazła się ani jedna znacząca; całość tej twórczości (z udziałem m. in. premiera Francji, Georgesa Clémenceau) zajęła ponad sześćdziesiąt wieczorów. Ponadto wystawiono dalsze utwory znanych wcześniej Szkotów, otwierając 19 X 1907 sezon w Rozmaitościach komedii Shawa *Nie można przewidzieć* (odegraną wszakże według powszechnego odczucia jak stary dramat Sardou)³⁵⁵, wiosną zaś prezentując dwa utwory Wilde'a: *Męża idealnego* oraz (uznany za znacznie słabszy) *Wachlarz lady Windermere*. Polityka wabienia publiczności na przynętę głośnych nazwisk, bez względu na wartość artystyczną premier, potwierdziła się w wyborze jednego z wcześniejszych utworów Holendra Heijermansa – retorycznego melodramatu *Siódme przykazanie*. Dojmujący stawał się brak pewnych podstawowych nazwisk i tytułów; wstydliva – zawieszona w próżni – premiera spóźnionego już nieomal o ćwierćwiecze *Rosmersholmu* (2 VI 1908; w parę lat po przedstawieniu *Miłośników Sceny* i w okrągły rok po premierze w prywatnym Teatrze Małym pod dyrekcją Zalewskiego), którą Rozmaitości zawdzięczały chwilowej wizycie największego polskiego „ibsenisty”, Karola Adwentowicza. „Jest coś niezmiernie upokarzającego w tym fakcie – wyznał sprawozdawca „Kuriera”. – «Pierwsza scena polska» nie może zagrać potężnego dramatu Ibsena bez sukursu dwojga obcych artystów.”³⁵⁶ Z opóźnieniem pojawił się współczesny satyryk duński, Gustaw Wied.

Klasykę obcą zredukował Zalewski do dwóch nazwisk: Shakespear'a i Schillera oraz pięciu tytułów. *Otello* pojawił się na rządowej scenie po trzech latach, *Hamlet* – po dziewięciu (również w związku z występami gościnnymi), *Romeo i Julia* – po dłuższej jeszcze przerwie; mimo udanych pojedynczych ról obserwatorzy konstatawali więc ogólny zanik rudymentów odtwarzania repertuaru klasycznego³⁵⁷. Odczucia tego nie zdołało zmienić poprawne wykonanie *Intrygi i miłości*. Całość wieczorów klasycznych nie wypełniła dwudziestu pięciu spektakli.

„Nigdy chyba mniej nie było w teatrze literatury, jak pod tym literackim kierownictwem” – podsumował Bogusławski kompromitującą samą jego ideę; bezkrytyczną w doborze repertuaru, obojętną dla wyższych zadań sztuki działalność kolegi po piórze, proponując mu podanie się do dymisji³⁵⁸. Władysław Bukowiński zarzucił Zalewskiemu „wszechwładne panowanie [w jego teatrze] szaryzny, bezprogramowość i bezmyślność” – widoczną zwłaszcza w repertuarze obcym³⁵⁹. Lorentowicz obok braku planu repertuaru wytknął mu brak odpowie-

³⁵⁵ Zob. np. W. Rabski, „Nigdy nie można przewidzieć” G. B. Shawa, KW 1907/291; J. Lorentowicz, NG 1907/286; PP 1907/293.

³⁵⁶ W. R. [abski], KW 1908/153. (Drugim gościem była Laura Pytlińska.)

³⁵⁷ Zob. np. (?), „Romeo i Julia” Szekspira, „Słowo” 1908/176; J. Lorentowicz, NG 1908/295.

³⁵⁸ W. Bogusławski, *Pod osłoną literatury*, BW 1908/t.II, z.1.

³⁵⁹ W. Bukowiński, *Anarchia w dramacie i komedii*, „Sfinks” 1908/II.

dniego zespołu kobiecego, atmosfery artystycznej, by posunąć się do oskarżenia, iż „trudniej było przez rok bardziej i gruntowniej zaszkodzić rozwojowi sceny polskiej”³⁶⁰.

Według dedykowanej Bogusławskiemu wypowiedzi Nowaczyńskiego, gwarantem przywrócenia w teatrze warszawskim literatury byłoby powołanie „teoretycznie fachowego” doradcy dyrektora-reżysera w postaci dramaturga, który zapanowałby nad repertuarem i w ten sposób wyprowadził placówkę z mielizny. „Repertuar sceny stołecznej planuje się całkiem zdecydowanie na rok cały” – głosił pisarz, powołując się na przykłady słynnych teatrów europejskich: w Niemczech, Rosji, Czechach, z polskich zaś – teatru krakowskiego. Idealny dramaturg (jakim jego zdaniem jest tam Adam Grzymała-Siedlecki) nadaje każdemu wystawianemu dziełu ton, wnikając w najgłębsze intencje tekstu, styl plastyczny i ujęcie poszczególnych ról; stąd – odpowiedzialność jego za narodowy i społeczny walor repertuaru, kształt artystyczny wystawianych dzieł i zawartość stworzonych kreacji. Jedynie z pomocą autorytetu dramaturga dyrektor będzie w stanie pokonać anarchię i zorganizować obywatelski, artystyczny, zdyscyplinowany zespół; winien to być zatem człowiek „zdrowszy jak rydz, hartowny jak stal, chytry jak lis, nieugięty jak cedr [...] Królestwo za takiego!”³⁶¹

W lipcu 1908 roku – po niepełnym sezonie, bez względu na czteroletni kontrakt³⁶² – nowy prezes WTR, Jurij Małyszew, odwołał Zalewskiego z zajmowanego stanowiska, mianując reżyserem głównym Dramatu i Komedii Kazimierza Kamińskiego. Jedną z pierwszych decyzji nowego kierownika było pozyskanie dla zespołu pięciorga artystów: znanego z kilkakrotnych debiutów i gości na rządowej scenie Stanisława Knake-Zawadzkiego, Jana Janusza, Stanisławy Lubicz-Sarnowskiej oraz dwóch „gwiazd wędrownych”: Marii Przybyłko-Potockiej i Natalii Siennickiej. (Zalewski zdążył zaangażować troje: Helenę Larys-Pawińską oraz Władysława Lenczewskiego i Mariana Mariańskiego.) Od połowy sierpnia przewidziano funkcję „dyrektora repertuaru”, a właściwie dwóch lektorów, z których jeden poszukiwałby odpowiednich sztuk na miejscu, drugi zaś – za granicą; przez najbliższe pół roku Kamiński działał jednak oficjalnie sam. Autonomię jego ograniczały tylko poszerzone ustawą z 14 maja kompetencje prezesa, uprawnionego odtąd oficjalnie (na mocy art.6) do kierowania działalnością reżyserów i decydującego głosu w sprawach artystycznych: repertuaru i obsady.

W okresie swej wyłącznej odpowiedzialności za poziom literacki prowadzonej sceny – od połowy lipca 1908 do połowy lutego 1909 roku – wystawił dziewięć nowych sztuk polskich i siedem obcych; klasykę natomiast reprezentowała jedna premiera oraz parę wznowień.

³⁶⁰ J. Lorentowicz, „Odbijanego” W. Rapackiego, NG 1908/317.

³⁶¹ A. Nowaczyński, *Dramaturg*, „Literatura i Sztuka” 1908/6.

³⁶² Warunki kontraktu – zob. *Protokół posiedzenia Komisji ds WTR* z 24 VII 1907 pod przew. szambelana Jaczewskiego, AMK.

Repertuar rodzimy (z miernym powodzeniem) otworzyła 25 VII 1908 znana już Warszawie³⁶³ *Aszantka* Perzyńskiego, ze świeżo zaangażowaną Marią Przybyłko-Potocką w roli tytułowej. Kontynuacją tej linii był inaugurujący sezon zimowy w Rozmaitościach *Skiz* Zapolskiej (3 X 1908), w zgranym kwartecie z udziałem Siennickiej, Trapszówny, Wolskiego i Janusza. Urażona nie dość wykwintnym (jej zdaniem), grawitującym w kierunku farsy tonem gry autorka żądała bezskutecznie zdjęcia z afisza swej sztuki, którą udało się jednak powtórzyć kilkanaście razy³⁶⁴.

Pomysł odwołania się do powieści historycznej Kraszewskiego *Hrabina Cosel* w swobodnej adaptacji Kozłowskiego nie okazał się szczęśliwy dla jej losów scenicznych, wzbudzając podejrzenie kontynuacji przez Kamińskiego polityki repertuarowej poprzednika – lansowania słabych dzieł znanych autorów – i umacniając przekonanie krytyków o potrzebie powołania literackiego doradcy³⁶⁵. Krótkotrwały entuzjazm wzbudził dopiero przygotowany na nieoficjalny jubileusz Aleksandra Świętochowskiego dramat historyczny jego pióra – *Aspazja* (prapremiera; 12 X 1908). Poetycka parabola z czasów Peryklesa, o pięknie – na modłę grecką – rzeźbionym dialogu, pomimo braku innych zalet scenicznych cenna była według Bolesława Gorczyńskiego jako synteza myślowa dzieł „Posła Prawdy”, współbrzmiająca z ówczesnymi dążeniami społecznymi³⁶⁶. Poprzedziła ona dramat o rewolucji 1905 roku – *Przywódcę* Krzywoszewskiego (11 XI 1908, również prapremiera); zdaniem wielu, najdojrzalszy, najlepiej zbudowany z utworów pisarza (mimo pewnego pęknięcia postaci tytułowej)³⁶⁷, przy tym pierwszy sukces kasowy sztuki polskiej od czasów *Szkoły* Kaweckiego – prawie czterdzieści przedstawień. W kręgu utworów o aktualnej tematyce społecznej (o znacznie węższym wprawdzie zakresie) pozostawało ponadto *Wyzwanie* Gorczyńskiego – utwór stanowiący apologię wolnego macierzyństwa i pomimo wyraźnej obecności tezy przyciągający liczniejszych jeszcze widzów wiernym obrazem przedstawionego środowiska, żywym dialogiem, ruchem scenicznym (trzecia prapremiera sezonu; 2 I 1909).

Niewątpliwą zasługą Kamińskiego była realizacja w teatrze rządowym, po pięcioletnim oczekiwaniu (20 XII 1908), dramatu Nowaczyńskiego z czasów Zygmunta III Wazy – *Smocze gniazdo*; ekspresywnego malowidła magnackiej samowoli, nekającego wyobraźnię wizją jej zgubnych dla Polski konsekwencji.

³⁶³ Warszawską premierę *Aszantki* – w dziesięć miesięcy po Lwowie, 17 IV 1907 – przedstawił Marian Gawalewicz w Teatrze Małym. Zob. R. Taborski, op. cit., s. 37.

³⁶⁴ *Zapolska o „Skizie”*, TI 1908/43.

³⁶⁵ „Ani dramatu, ani nawet przyzwoitego melodramatu” – pisał np. Lorentowicz (NG 1908/388), poza umiejętnością wyboru wartościowych pozycji domagając się od potencjalnego kierownika artystycznego oceny możliwości odegrania ich w danym zespole.

³⁶⁶ B. Gorczyński, „*Aspazja* A. Świętochowskiego”, NG 1908/472.

³⁶⁷ K. Łaganowski, GWiecz. 1908/524; W. Rabski, KW 1908/314; G. Kempner, NG 1908/524; (?), „Słowo” 1908/310; Cz. Jankowski, TI 1908/47.

OTWARCIE SEZONU
Teatr Rozmaitości



p. Jan Janusz.

dnia 3 Października 1908 r.

= PIERWSZY RAZ =

SKIZ

komedja w 3 aktach

przez

Gabryelę Zapolską.

OSOBY:

- | | |
|---------|------------------------------|
| Lulu. | p. Natalja Siennicka. |
| Muszka | p. Tekla Trapszo-Krywultowa. |
| Tolo | p. Edward Wolski. |
| Wituś | p. Jan Janusz. |
| Służący | p. Uszyński. |

Rzecz dzieje się na wsi u Witusiów.

Reżyserował p. Józef Śliwicki.

Reżyser główny p. Kazimierz Kamiński.



p. Tekla Trapszo-Krywultowa.



p. Natalja Siennicka.



p. Edward Wolski.

Otwarcie sezonu 1908/1909 w Rozmaitościach



Smocze gniazdo A. Nowaczyńskiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Wielki 1908.
Scena zbiorowa z aktu III

Mniej trafnym wyborem (zasugerowanym zresztą przez aktorkę, Helenę Marcello na benefis, wobec dalszej praktycznej niemożności realizacji na warszawskiej scenie warunków do ról tragicznych lub dramatycznych) okazała się *La Bestia* Żuławskiego. Eksploatowany w okresie romantyzmu historyczny wątek weneckiego zamachu stanu zmienił się bowiem (jak zauważono) pod piórem autora młodopolskiego w pozbawiony ducha czasu, pusty melodramat, zaś jego „demoniczna” w założeniu bohaterka – w operującą frazesami histeryczkę³⁶⁸.

Jako definitywne (choć właściwie niepotrzebne) zamknięcie minionego okresu teatru warszawskiego – sprzed Skandynawów, Belgów, Wyspiańskiego – a z nim rejestru sztuk należących do tzw. repertuaru aktorskiego, odebrana została komedia *Dla rubla*, napisana na jubileusz własnego czterdziestolecia pracy twórczej przez milczącego od trzynastu lat Zalewskiego (prapremiera; 20 II 1909).³⁶⁹ Parę dni wcześniej, z okazji innej uroczystości, na afiszu WTR znalazło się po raz pierwszy nazwisko Stefana Żeromskiego – autora wygłoszonego przez Frenkla monologu z *Popiołów*.

W zakresie klasyki rodzimej przypisać można Kamińskiemu próbę odświeżenia *Barbary Radziwiłłówny* oraz zapomnianego od ponad czterech lat *Pana Damazego* – dzięki nowej obsadzie kilku ról (z własną kontrowersyjną interpretacją roli Rejenta Bajdańskiego w komedii Błazińskiego). Czysto przypadkowa obecność Fredry i Korzeniowskiego za jego kadencji była natomiast raczej ukłonem pożegnalnym w kierunku wieloletniej wybitnej odtwórczyni tego repertu-

³⁶⁸ J. Lorentowicz, NG 1908/36.

³⁶⁹ Reasumując przyczyny niezwykle żywotności – przez ćwierć wieku z górą – tych okazów polskiej komedii mieszczańskiej w teatrze warszawskim, Lorentowicz przepowiada, iż „historyk kultury naszej zapisze tę epokę do kart, gdzie będzie mówił o deprawacji smaku”. (NG 1908/84)



Pan Damazy J. Blizińskiego, reż. K. Kamiński, Teatr Rozmaitości 1908.
Scena z aktu III: Edward Wolski – Seweryn, Teodor Roland – Genio, Tekla
Trapszo – Mańka, Magdalena Micińska – Tykalska, Władysław Wojdałowicz
– rola tytułowa, Kazimierz Kamiński – Rejent

aru, Walerii Niewiarowskiej, a zarazem – jak zauważyli recenzenci – znakiem niechybnego zmierzchu całej wielkiej tradycji teatru warszawskiego³⁷⁰.

Wśród siedmiu premier współczesnej dramaturgii obcej brakło rzeczy autentycznie nowych i oryginalnych, a przy tym wartościowych pod względem literackim; każda kolejna pozycja pogłębiała dezorientację co do kierunku repertuaru. Górowały francuskie komedie obyczajowe, przedstawiające – wobec błyskotliwej gry i wykwintnej *mise en scène* – znakomity materiał do zabawy (wyjątek stanowił może pozbawiony żywiołu komediowego *Chrzest* pióra dwóch autorów pochodzenia żydowskiego – Alfreda Savoire’a i Pierre’a Nozière; satyra o podwójnym ostrzu: celująca zarówno we współczesnych wyznawców judaizmu, jak i katolików i wzniciająca nieuchronne dyskusje na tle wyznaniowym). Ponadto wystawił Kamiński po jednej sztuce węgierskiej, niemieckiej, norweskiej i hiszpańskiej. Część ich, z *Nowym dramatem* Manuela Tamayo y Bausa (przełożonym na polski jako *Żona Yoricka*) – w istocie czterdziestoletnią już po-

³⁷⁰ W. Rabski, [Wieczór pożegnalny W. Niewiarowskiej], KW 1909/43; K. Ehrenberg, *Pożegnalny benefis W. Niewiarowskiej*, PP [„Kurier Poranny”] 1909/43.

zycją, interesującą jedynie jako pokaz aktorstwa starej szkoły – uznano niedwuznacznie za „ramoty”³⁷¹.

Cenną zdobyczą krótkiej samodzielnej kadencji Kamińskiego stała się natomiast jedyna premiera klasyki światowej – *Wesele Figara* Beaumarchais’go (6 XI 1908). Brzemienne w historyczne skutki satyra polityczna z czasów Ludwika XVI stanowi – wedle spostrzeżenia autora przedpremierowej konferencji, Nowaczyńskiego – celne połączenie komedii obyczajów, charakterów i intrygi, dające w rezultacie zacierany coraz bardziej we współczesnej literaturze dramatycznej typ komedii czystej.³⁷² Przypominając wprowadzenie wraz z nią do teatru ludowego bohatera, Kempner podkreślił zarazem absolutną nowość, jaką w roku 1784 stanowiło jedzenie i picie na deskach scenicznych.³⁷³ Mimo stosunkowo niskiej frekwencji (około dwudziestu spektakli), zdobytej przez wznowione po czterdziestu niemal latach arcydzieło, poczytano je optymistycznie za pierwsze z „dzieł pozytywnych” tworzących zręby stałego repertuaru. Niezależną od zamierzeń Kamińskiego, acz zbieżną z nimi inicjatywą, było wystawienie wkrótce potem na rządowej scenie przez uczniów Szkoły Aplikacyjnej (bez względu na realne możliwości w tym zakresie) trzech utworów z literatury klasycznej: nie pokazywanej dotąd publicznie w Warszawie *Antyfony* Sofoklesa (13 XII 1908), zapoznanej od stu kilkunastu lat *Szkoły kobiet* Molière’a (4 i 24 I 1909; obecny tytuł: *Szkoła żon*) oraz *Sarmatyzmu* Zabłockiego (21 i 25 III 1909).

Szansę ustalenia kanonu repertuaru WTR, zwłaszcza w zakresie dramaturgii rodzimej, otworzyło powołanie na wyczekiwane z dawna stanowisko kierownika literackiego zespołu Józefa Kotarbińskiego. W okresie swej niedawnej dyrekcji Teatru Miejskiego w Krakowie (1899-1905) artysta ten odważył się mianowicie na realizację uznawanych dotąd za „niesceniczne” wielkich dzieł polskiego romantyzmu i dramatów Wyspiańskiego, podnosząc go w rezultacie do rangi sceny narodowej o prawdziwie literackim charakterze³⁷⁴. Przez najbliższe cztery i pół sezonu (od 15 II 1909 – 13 VII 1913) to Kotarbiński właśnie odpo-

³⁷¹ Zaliczono tu m.in. również pokazaną przed siedmiu-ośmiu laty w Krakowie i Lwowie bez sukcesu *Papłę* Edmonda See oraz starszą od niej stażem scenicznym, a zwłaszcza techniką dramatyczną, sztukę autora niemieckiego Otto Ericha Hartlebena *Słowo honoru*.

³⁷² A. Nowaczyński, *Sieur de Beaumarchais* (Przed premierą), NG 1908/514.

³⁷³ G. Kempner, „*Wesele Figara*” P. Beaumarchais’go, NG 1908/516.

³⁷⁴ „Na scenie krakowskiej obudził kult wielkiej poezji i stworzył atmosferę zrozumienia dla wyższych celów pracy zbiorowej (jakiej na scenie warszawskiej nie ma od kilkadziesiąt lat)” – oceniał jego zasługi sceptycznie wszakże nastawiony do możliwości osiągnięcia podobnych rezultatów na stołecznej niwie Bogusławski (*Przebieżki literackie*, BW 1909/t. II, z.1.); zaś w cztery lata później, przy okazji jubileuszu Kotarbińskiego, Synoradzki przypominał, iż na przełomie wieków wystawił on w teatrze pod Wawelem siedem dramatów Słowackiego, *Dziady*, *Nie-Boską komedię*, cztery dramaty Wyspiańskiego, a ponadto szereg innych dzieł o pierwszorzędym znaczeniu dla polskiego i europejskiego modernizmu, czyniąc zeń teatr najbardziej literacki w Polsce. (– m.dz. – [M. Synoradzki], J. Kotarbiński, BL 1913/23).



Sarmatyzm F. Zabłockiego w wykonaniu uczniów Szkoły Aplikacyjnej,
Teatr Letni 1909

wiać miał za dobór repertuaru scen rządowych, musiał poddać się jednak umocnionej świeżo zależności od ich rosyjskiego prezesa; kilkusobowego kierownictwa – w tym etatowych reżyserów, ostrzejszej niż w Krakowie cenzury. Fakt obsadzenia wakującego w warszawskim „kombinacie teatralnym” stanowiska najbardziej nawet wykształconym kierownikiem literackim nie mógł więc automatycznie spowodować rewolucji w złożonym mechanizmie jego działania (choć, wedle obietnicy samego Małyszewa, w praktyce do niego należeć miał decydujący głos „w kwestii repertuarowej”).³⁷⁵

Kotarbiński nie ogłaszał bodaj nigdzie swych założeń programowych – może poza tym, że połowę repertuaru będą stanowiły sztuki polskie: klasyczne i współczesne.³⁷⁶ Z jego inicjatywy wiosną 1909 (tuż po objęciu przezeń stanowiska) „Kurier Warszawski” ogłosił konkurs im. Słowackiego na pełnospektaklowe sztuki polskie o wartości literackiej i scenicznej, z terminem do końca roku, wyznaczając trzy nagrody i – zgodnie ze zwyczajem – obiecując realizację nagrodzonych prac na rządowych scenach. W jury zasiadło trzynaście osób, w tym z ramienia teatru Frenkiel, Kotarbiński i Śliwicki, a ponadto znani krytycy i pisarze³⁷⁷. Plonem konkursu była wybrana spośród stu kilkunastu utworów „komedia heroiczna z czasów renesansu”

³⁷⁵ Zob. *Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i oprac. Z. Jasińska, W. 1978, s. 198.

³⁷⁶ „Słowo” 1909/43.

³⁷⁷ Byli to m. in.: Gawalewicz, Jankowski, Kempner, Kozłowski, Lorentowicz, Matuśzewski i Rabski – zob. *Warunki konkursu organizowanego przez Dyрекcję Teatrów Rządowych*, „Społeczeństwo” 1909/13.

Ignacego Grabowskiego – *Sokół*, wystawiona z powodzeniem 21 V 1910. Następny konkurs, ogłoszony przez Dyрекcję WTR i rozstrzygnięty z końcem stycznia 1911, umożliwił debiut na rządowej scenie dwojgu kolejnym młodym autorom: Stefanowi Kiedrzyńskiemu (*Dzisiejsi*, 6 IV 1911) i Czesławie Rosenblattowej (pseudonim Halicz – *Sqd*, 28 XII 1911) oraz nową próbę sił znanemu już tu na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia Tadeuszowi Konczyńskiemu (uzyskał III nagrodę jako autor *Straceńców*, wystawionych 2 XII 1911 – dramatu psychologicznego o bezbłędnej technice, acz nie dorównującej jej, zdaniem wielu, siłę wewnętrzną motywacji).

Otwarcie na młode talenty zaowocowało ponadto siedmioma innymi nowymi nazwiskami (znanymi częściowo z twórczości literackiej): Wacława Grubińskiego, trzech Kazimierzy: Wroczyńskiego, Królińskiego i Hulewicz, Lecha Tobieckiego, Anieli Dembińskiej i Adama Krechowickiego. Nie zawsze były to odkrycia szczęśliwe, np. premiera trawestujących wątek ze *Złotego runa Pijanych* Grubińskiego, przerywana wybuchami ironicznego śmiechu, zakończyła żywot po trzech spektaklach; za ewidentną pomyłkę poczytano Kotarbińskiemu wybór *Sufrazystek* Królińskiego, a wystawienie *Matki* (sygnowanej dwoma nazwiskami: Kaweckiego i Tobieckiego, z których pierwsze miało się okazać podstawione na wyraźną prośbę kierownika literackiego, drugie było pseudonimem) – wręcz za *testimonium paupertatis* polskiej literatury dramatycznej, stawiające pod znakiem zapytania jego kompetencje³⁷⁸. Utwór niepowszedni, o dużej kulturze literackiej (zręcznej budowie i sprawnym dialogu), stanowiła ponoć na tym tle adaptowana na scenę nowela Dembińskiej *W trzęsawisku* (prapremiera; 23 VI 1911). Za pozycję dyskusyjną uznano natomiast dramat historyczny pióra powieściopisarza, krytyka i cenzora sztuki dramatycznej we Lwowie, Krechowickiego – *Syn królewski*, który zawdzięczała Warszawa gościnnym występom Żelazowskiego.

W sumie w ciągu pięćdziesięciu trzech miesięcy odbyły się premiery czterdziestu dziewięciu sztuk polskich trzydziestu sześciu autorów, czyli bez mała każdy miesiąc przynosił jakąś nowość. Połowa tych nowości to były prapremiery, a mianowicie (nie licząc wyżej wymienionych): *Ewa Frank* Kozłowskiego (20 V 1909), *Sąsiadka* Jaroszyńskiego (13 XI 1909), *Srebrne szczyty* Konczyńskiego (20 I 1910), *U źródła cnót* Jana Adolfa Hertza (4 IV 1910), *Kawiarnia* Gorczyńskiego (20 X 1910), *Rusalka* Krzywoszewskiego (25 XI 1910), *Demostenes* Konczyńskiego (24 II 1911), *Czarna róża* Jaroszyńskiego (15 II 1911), *Złota kaczka* Kozłowskiego (2 VI 1911), *Sąsiad* Gorczyńskiego (30 XII 1911), *Kobieta bez skazy* Zapolskiej (22 II 1912), *Gra serc* Kiedrzyńskiego (28 IX 1912), *Diabeł i karczmarka* Krzywoszewskiego (9 XI 1912), *Jeniec Napoleona* Kozłowskiego (5 XII 1912), *Poeci się żenią* Gorczyńskiego (31 XII 1912).

Ponadto wśród premier znalazły się dwa dodatkowe tytuły Zapolskiej (m.in. *Moralność pani Dulskiej* – 14 VII 1912; sześć lat po prapremierze w Krakowie i tyleż – po prezentacji w stołecznym Teatrze Małym), po jednym – Konczyń-

³⁷⁸ Zob. np. L. K.[onopacki?], GW 1911/41; R-i, „Słowo” 1911/41.



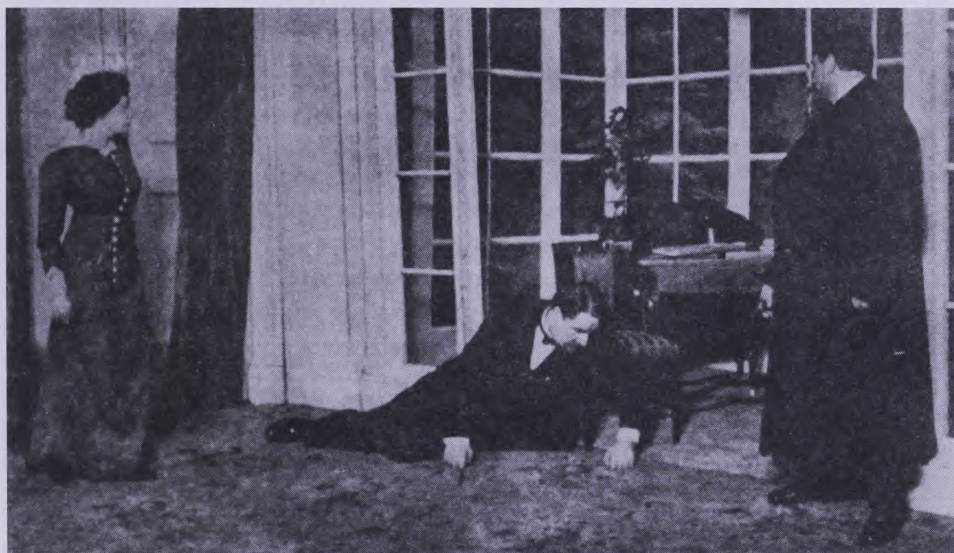
Kawiarnia T. Gorczyńskiego, reż. L. Wostrowski, Teatr Rozmaitości 1910.
Scena zbiorowa z aktu I



Kobieta bez skazy G. Zapolskiej, reż. J. Śliwicki, Teatr Rozmaitości 1912,
fot. W. Sztyblewski. Od lewej: Władysława Ordon-Sosnowska – rola tytułowa,
Ludwik Wostrowski – Halski, Juliusz Osterwa, Felicja Pichorówna – Fila



Gra serc S. Kiedrzyńskiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Rozmaitości 1912.
Od lewej: Paweł Owerflo, Władysław Wojdałowicz, Ludwik Wilczyński,
Władysława Ordon-Sosnowska, Józef Śliwicki, Wojciech Brydziński



Straceńcy T. Konczyńskiego, reż. A. Bednarczyk, Teatr Rozmaitości 1915.
Maria Przybyłko-Potocka, Stanisław Knake-Zawadzki

skiego, Krzywoszewskiego i Jaroszyńskiego, spośród innych zaś znanych już w Warszawie autorów żyjących – cztery nowe tytuły Nowaczyńskiego, trzy Przybyszewskiego, dwa Perzyńskiego (z pełnospektaklowym *Szczęściem Frania* – 25 II 1910); po jednym – Rittnera i Tetmajera (*Głupi Jakub* – 13 IV 1912 i *Zawisza Czarny* – 27 III 1912; jednaście lat po Krakowie).

Istotne znaczenie miała spłata przez pierwszą niegdyś scenę polską części wstydliwego długu wobec Wyspiańskiego poprzez prezentację *Sędziów* (6 IX 1909) oraz *Kłatwy* (22 III 1910). Wzbudziła wiarę we wprowadzenie do stałego repertuaru zespołu Dramatu i Komедii wielkiej sztuki, przywrócenie mu obcego właściwie od czasów Słowackiego poczucia tragizmu³⁷⁹. Niespodziewanie jednak oba utwory po tradycyjnym „wygraniu” aż do końca zniknęły z teatru, powracając na afisz tylko dzięki gościom. Powtarzano je razem pięćdziesięciokrotnie.

Całość tych przedstawień zajęła siedemset sześćdziesiąt wieczorów. Pod względem częstotliwości grania bezwzględny triumf odniosła Zapolska (sto pięćdziesiąt spektakli); w dalszej kolejności – Nowaczyński i Krzywoszewski (odpowiednio sto piętnaście i dziewięćdziesiąt pięć spektakli). Popularnymi autorami byli także Konczyński, Przybyszewski i Gorczyński (siedemdziesiąt pięć, pięćdziesiąt i czterdzieści przedstawień).

Już pierwszy pełny sezon (1909/1910) miał okazać się sezonem premier polskich. Największą frekwencją cieszył się *Wielki Fryderyk* Nowaczyńskiego (18 III 1910); portret króla pruskiego Fryderyka II na tle polskiego dworu w Sans-Souci. W tym przerysowanym mocno „malowidle o matejkowskich rozmiarach” – wymagającym nowych przestrzeni, nowych dekoracji i nie znanych na polskiej scenie tłumów ludzkich – Kazimierz Ehrenberg³⁸⁰ dopatrywał się zapowiedzi zasadniczej reformy teatralnej. Współautorami sukcesu byli reżyser i odtwórca tytułowej roli – Kamiński (a wkrótce również i przybyły na gościnne występy Ludwik Solski) oraz projektant oprawy plastycznej Marian Dienstl. Obecności Solskiego zawdzięczały WTR drugą ważną premierę sezonu – *Cara Samozwańca* (28 VI 1910). Niestety, sztuka, wykrojona przez Nowaczyńskiego z własnej, kilkusetstronicowej, kroniki dramatycznej gwoździ ukazania „śmiertelnego splotu” dwóch żywiołów, dwóch odrębnych ras i kultur: polskiej i rosyjskiej, została następnie dotkliwie okrojona przez cenzurę³⁸¹, co spowodowało zachwianie zamierzonej osi konstrukcji i sprowadzenie jej do portretu tytułowego bohatera³⁸². Osiągnęła zaledwie połowę sukcesu swojej poprzedniczki.

Nieznacznie tylko ustępowały *Fryderykowi* ilością spektakli dwie komedie nieporównanie mniej ambitne pod względem literackim – *Sąsiadka* Jaroszyńskiego i *Aktorki* Krzywoszewskiego. Zgodnie z właściwą im konwencją naturali-

³⁷⁹ A. L.[ange], „*Sędziowie*” S. Wyspiańskiego, „Prawda” 1909/38; J. Lorentowicz, „*Kłatwa*” S. Wyspiańskiego, NG 1910/135.

³⁸⁰ K. E.[hrenberg], KP 1910/178.

³⁸¹ W sumie utraciła aż trzy piąte tekstu.

³⁸² Zob. J. Lorentowicz NG 1910/293, „Słowo” 30 VI 1910; C. Jankowski, „Słowo” 1910/291.



Diabeł i karczmarka S. Krzywoszewskiego, reż. K. Kamiński (wznowienie), Teatr Rozmaitości 1912; od lewej: Stanisława Lubicz-Sarnowska – Katarzyna, Juliusz Osterwa – Roźnik, Felicja Pichorówna – Pamfila

styczną, obie posługiwały się metodą dokładnej obserwacji środowiska, łącząc lekką, łatwostrawną „prawdę życiową” ze zręczną techniką sceniczną. „Francuski konwenans teatralny, w którym jesteśmy pogrążeni od początków Teatru Narodowego, obrzydl już wszystkim śmiertelnie”³⁸³ – wyznał po premierze pierwszej Lorentowicz, dając wyraz powszechnemu oczekiwaniu autentycznych polskich nowości. „Jego zadaniem jest bawić, nie wzruszać, interesować, lecz nie wytrącać z przyjemnej równowagi” – precyzował Kiedrzyński³⁸⁴.

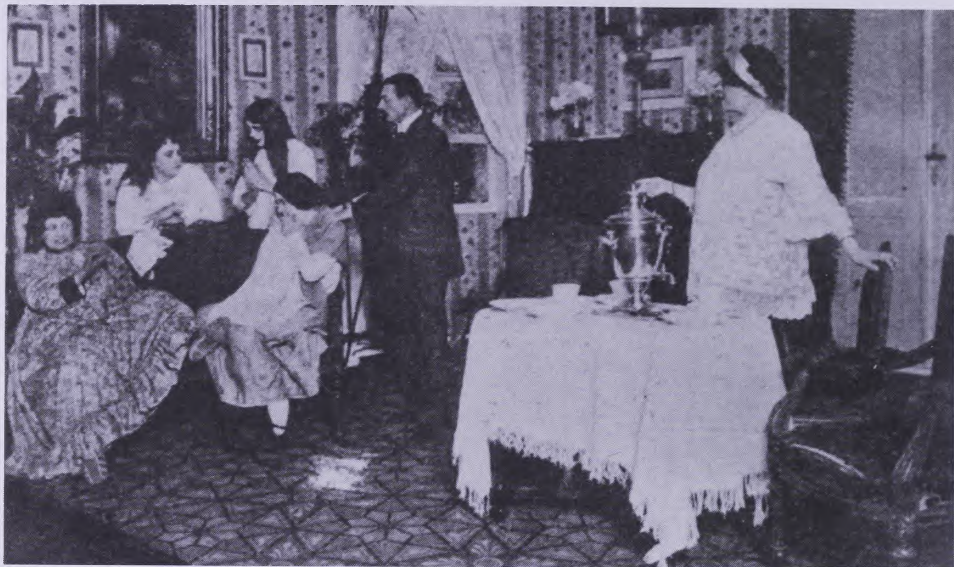
Nagrodzony przez warszawską Kasę Literacką poemat dramatyczny Przybyszewskiego *Odwieczna baśń* (5 II 1910) – zdaniem Ehrenberga, „niezmiernie cenny dokument przerażania się duszy polskiej i ewolucji własnej autora”³⁸⁵ – dostał się do WTR po czteroletnim oczekiwaniu, w postaci również mocno okrojonej przez cenzurę. Inscenizacja obnażyła słabość jego faktury dramatycznej, pozbawiając go zarazem symbolicznego „drugiego dna”. Wzbudził stosunkowo niewielkie zainteresowanie widzów. Jeszcze mniej publiczności przyciągnął, przedramatyzowany przez aktorów³⁸⁶, subtelny persyflaż Perzyńskiego *Szczęście Frania*; późniejsza wieloletnia pozycja stałego repertuaru.

³⁸³ J. Lorentowicz, „Sąsiadka” T. Jaroszyńskiego, NG 1909/523.

³⁸⁴ S. Kiedrzyński, „Aktorki” S. Krzywoszewskiego, „Bluszcz” 1910/4.

³⁸⁵ K. E.[hrenberg], „Odwieczna baśń” S. Przybyszewskiego, KP 1910/38.

³⁸⁶ Tenże, KP 1910/57; J. Lorentowicz, NG 1910/93; Cz. J.[ankowski], „Słowo” 28 II 1910.; S. K.[rywoszewski], „Świat” 5 III 1910.



Moralność pani Dulskiej G. Zapolskiej, reż. L. Wostrowski, Teatr Letni 1912, fot. W. Szyblewski. Od lewej: Wilhelmina Baumanowa – rola tytułowa, Magdalena Micińska – Hesia, Janina Szyllinzanka – Mela, Władysława Ordon-Sosnowska – Hanka, Ludwik Wostrowski – Zbyszko, Irena Horwath – Juliasiewiczowa

Sprawozdawca zauważył, iż w sezonie 1909/1910 wystawiono wraz ze wznowieniami siedemnaście sztuk oryginalnych (w tym dwanaście – pióra autorów żyjących) na trzynaście obcych; pod względem ilości przedstawień proporcje wypadły jeszcze korzystniej dla repertuaru rodzimego, który stanowił aż dwie trzecie wszystkich widowisk dramatycznych³⁸⁷. Bilans ten oznaczał niewątpliwą postępowanie w porównaniu z pierwszą połową roku 1909, kiedy tłumaczenia utworów współczesnych przeważały dwukrotnie na afiszu nad sztukami polskimi. W dwulecie uruchomienia funkcji kierownika literackiego (15 II 1911) na koncie jego znajdowało się już trzydzieści polskich utworów dramatycznych (trzecia ich część zyskała ogromne powodzenie). Wszystkim bez wyjątku zapewniano kształt sceniczny podnoszący ich walory. Stała się widoczna poprawa poziomu tego repertuaru, którego koronę – przy względnie małym udziale klasyki – stanowiły trzy premiery Słowackiego: *Beatryks Cenci* (30 IV 1909), *Złota Czaszka* (4 IX 1909) i *Sen srebrny Salomei* (3 IX 1910)³⁸⁸.

W sezonie 1910/1911 jedną z lepszych komedii – a może i „najdoskonalszą wśród współczesnych sztuk polskich” – okrzyknięto Zapolskiej *Pannę Maliczewską* (17 I 1911), która, dzięki umiejętnemu wyzyskaniu jej przymiotów

³⁸⁷ *Sprawozdanie z ubiegłego sezonu teatralnego*, NG 1910/448.

³⁸⁸ *Bilans teatru*, KW 1911/66.



Panna Maliczewska G. Zapolskiej, reż. L. Wostrowski. Scena z aktu I: Władysław Wojdałowicz – Daun, Władysława Ordon-Sosnowska – rola tytułowa, Alojza Żółkowska – Żelazna

w inscenizacji, stała się dla kasy Rozmaitości żyłą złota³⁸⁹. Szkołę naturalistyczną reprezentowała również balansująca zręcznie „na granicy bezpretensjonalnej satyry obyczajowej i przeraźliwego tragizmu” *Kawiarnia* Górczyńskiego³⁹⁰ – sugestywny dokument rozterki duchowej młodego pokolenia Polaków³⁹¹; a w pewnej mierze i *Rusalka* Krzywoszewskiego, w której jednak (zdaniem części krytyków) siłę satyrycznych obrazków z życia nobliwego arystokratycznego domu osłabiał niewyraźny status postaci tytułowej – „ni to postaci realnej, ni to przybysza z innego świata lub wytworu fantazji poety”³⁹².

Niezależnie od frekwencji, jako „piękny kawał literatury” odebrane zostały przerobione z powieści *Gody życia* Przybyszewskiego („ze szczególnym talentem przedstawiony dramat macierzyństwa «kobiety wyzwolonej»), ustępujące jednak pod względem motywacji psychologicznej wcześniejszym sztukom

³⁸⁹ G. Olechowski, „Bluszcz” 1911/4; K. Ł.[aganowski], „Goniec Wieczorny” 1911/28; Cz. Jankowski, TI 1911/5. Do głównych jej zalet zaliczano nie tyle może odkrywczość obserwacji (ograniczających się, wedle zgodnych opinii, do wciąż tych samych, niezmiennie wąskich wycinków życia), ile nie znaną u autorki *Moralności pani Dulskiej* subtelność drobnych rysów i spostrzeżeń, składających się na pełny i skończony obraz. (Zob. A. Br., „Świat” 1911/4.) Przedstawienia *Panny Maliczewskiej* zdobyły sobie widzów aż na 75 wieczorów, przewyższając niemal dwakroć frekwencję *Wielkiego Fryderyka*.

³⁹⁰ K. E.[hrenberg], „Kawiarnia” B. Górczyńskiego, KP 1910/295.

³⁹¹ S. K.[rzywoszewski], „Kawiarnia” B. Górczyńskiego, „Świat” 1910/ 44.

³⁹² I. K. Dworzaczek, „Rusalka” S. Krzywoszewskiego, DP 1910/324; G. Olechowski, „Bluszcz” 1910/51; Cz. J.[ankowski], „Słowo” 1910/541. Zamyśl tej postaci wyjaśniał Kotarbiński, „Świat” 1910/49.

pisarza³⁹³. Swego rodzaju ewenement (raczej literacki niż sceniczny) stanowiła tragedia „grecka” wierszem Konczyńskiego – *Demostenes*; chłodna retoryka nie potrafiła wszakże zjednać wielu zwolenników tej szlachetnej próbie podniesienia repertuaru, podczas gdy z kolei dobór czterokrotnie bardziej popularnej „baśni scenicznej” Kozłowskiego *Złota kaczka* poczytali krytycy za kompletne fiasko repertuarowe, powstałe w efekcie zbytniego liczenia się Dyrekcji z gustami publiczności.³⁹⁴

W sezonie 1911/1912 udało się Kotarbińskiemu utrzymać zamierzony kurs: na dziesięć sztuk oryginalnych (z dwoma wznowieniami) obcych było osiem, bez większych zmian pozostała też proporcja dotycząca ilości przedstawień³⁹⁵. W zakresie repertuaru rodzimego najliczniej oglądano znów Zapolską. Nazywana „komedią erotyczną” *Kobieta bez skazy*, w Krakowie zabroniona przez cenzurę jako „obraza moralności publicznej”, w Warszawie skandalizowała widownię (skutkiem czego pozbawiono ją po tygodniu najbardziej drastycznych epizodów)³⁹⁶ i przyciągała ją zarazem; magnesem było także znakomite zespołowe wykonanie³⁹⁷. Utrzymywanie sztuki w repertuarze gwoili kasowego zysku uznał Jaroszyński za dowód, iż „kierownictwo pierwszej sceny polskiej źle jej także spełniać swoje obowiązki wobec wyższych zadań i celów poważnego, subsydiowanego tak hojnie [?] teatru”³⁹⁸. *Moralność pani Dulskiej*, klasyczna już „tragifarsa kołtuńska”, która przed pięciu laty okazała się największym sukcesem całej dyrekcji Gawalewicza w Teatrze Małym³⁹⁹, na rządowej scenie utraciła żywiołową siłę. „Czyż doprawdy taki jest brak «nowości» w literaturze dramatycznej – zapytywał Rabski – że trzeba znów młócić dulszczyznę, którą już po sto kilkadziesiąt razy inni wymłócili?”⁴⁰⁰ Znamienne jest *decrecendo* powodzenia autorki na przestrzeni czterolecia – od siedemdziesięciu pięciu do dwudziestu spektakli. Obok *Kobiety bez skazy* jedną z głośniejszych, wywołujących kontrowersje i częściej oglądanych pozycji sezonu była *Cyganeria warszawska* Nowaczyńskiego – pamflet na działanie poezji romantycznej na społeczeństwo polskie epoki polistopadowej i najnowszej, we wzorowej reżyserii Śliwickiego oraz wykonaniu. „Na premierze budzi niepokój, zadziwia, irtuje, wścieka – pisał o autorze Olechowski – po premierze wywołuje burzę.”⁴⁰¹ Połowę jego powodzenia osiągnął Konczyński za sprawą *Straceńców*.

³⁹³ J. Kot.[arbiński], „*Gody życia*” S. Przybyszewskiego. *Przed premierą w Teatrze Rozmaitości*, „Świat” 1910/46; J. Lorentowicz, NG 1910/521; Cz. Jankowski, „Słowo” 1910/516; K. Ł.[aganowski], GWiecz. 1910/524.

³⁹⁴ L. Choromański, „*Złota kaczka*” S. Kozłowskiego, „Prawda” 1911/24.

³⁹⁵ *Dramat i komedia*, KP 1 IX 1912.

³⁹⁶ W. Rabski, „*Kobieta bez skazy*” G. Zapolskiej, KW 1912/54.

³⁹⁷ T. Jaroszyński, *Teatr i jego cele*, BW 1912/t.II.

³⁹⁸ h. m., „Słowo” 1912/53; J. Lorentowicz, NG 1912/89.

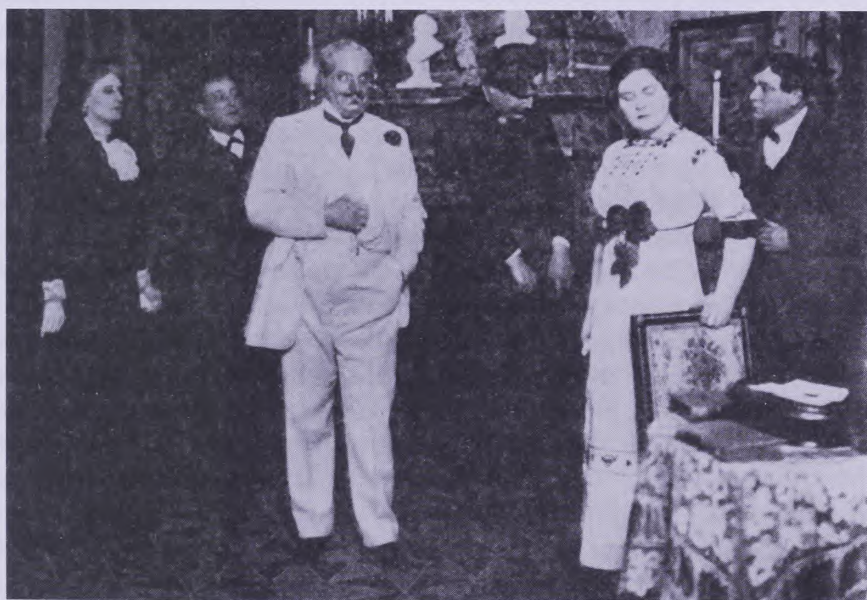
³⁹⁹ Zob. R. Taborski, op. cit., s. 34.

⁴⁰⁰ W. Rabski, „*Moralność pani Dulskiej*” G. Zapolskiej, KW 1912/194.

⁴⁰¹ G. Olechowski, „*Cyganeria warszawska*” A. Nowaczyńskiego, „Bluszcz” 1911/46.



Cyganeria warszawska A. Nowaczyńskiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Rozmaitości 1911,
 fot. W. Szybylewski. Od lewej: Magdalena Micińska, Janina Janecka, Stanisław
 Knake-Zawadzki, Teodor Roland, Władysław Wojdałowicz,
 Władysław Lenczewski, Wojciech Brydziński



Głupi Jakub T. Rittnera, reż. A. Bednarczyk, Teatr Rozmaitości 1911,
 fot. W. Szybylewski. Od lewej: Aniela Bogusławska – Rezydentka,
 Michał Uszyński, Mieczysław Frenkiel – Szambelan, Jan Janusz – rola tytułowa,
 Władysława Ordon-Sosnowska – Hania, Seweryn Jasielski

Srebrny jubileusz Tetmajera uczcił Kotarbiński premierą jego fantazji dramatycznej *Zawisza Czarny*, której wszakże ani postać bohatera, ani nawet pierwszorzędne zalety poetyckie nie uchroniły przed pustkami na widowni. Przeciętne zainteresowanie wzbudził uznany za najlepszy bodaj z utworów sezonu Rittnerowski *Głupi Jakub*. „Taką isticie koronkową robotę w zakresie obserwacji i analizy psychologicznej nie często spotyka się na scenie” – zauważył recenzent „Słowa”⁴⁰². Suchy, abstrakcyjny nieco rodzaj komizmu reprezentowany przez autora widać jednak niezbyt odpowiadał warszawskiej publiczności.

Sprawozdawca „Sfinksa” uznał sezon za pomyślny pod względem finansowym, mniej – pod artystycznym, przypominając o potrzebie wyjścia poza ogrzanie nowości i stworzenia repertuaru stałego. „Repertuar Teatru Rozmaitości domaga się coraz głośniejszego urozmaicenia, repertuar dramatyczny Teatru Wielkiego woła wielkim głosem o powiększenie – konstatował, dodając: liczny wreszcie personel artystyczny dramatu i komedii ma już zanadto dni wypoczynkowych, pragnąłby grywać i być użytecznym.”⁴⁰³

Zespół aktorski, któremu – zwłaszcza w części żeńskiej – wciąż wytykano poważne mankamenty, systematycznie się powiększał; w sumie przybyło kilkanaście osób, reprezentujących młodsze pokolenie. Z dawnych jego członków powrócili na rządową scenę: w roku 1909 Lenczewski (zwolniony przez poprzedniego kierownika z powodu niesubordynacji) i Wostrowski, w 1910 – Helena Sulima; w 1912 – Maria Federowicz. W tymże roku przeniósł się do Dramatu zatrudniony od dwóch lat w zespole Farsy lekki amant Juliusz Osterwa. Spośród aktorów Teatru Małego zwerbowano tu pierwszą warszawską *Aszantkę*, Marię Dulębę (późniejszą odtwórczynię kilku ważnych ról we współczesnym repertuarze polskim i obcym), po czym – w odstępie dwóch sezonów – aktorów charakterystycznych: Władysława Staszковского i Zofię Staszowską-Trapszową (pierwszą Panią Dulską). Wartościowy nabytek z teatrów galicyjskich przedstawiały amantki liryczne o bogatym już warsztacie: Natalia Pomian i Władysława Ordon-Sosnowska; niepospolite warunki w zakresie ról lirycznych – raczej klasycznego niż współczesnego repertuaru – zapowiadała zatrudniona równocześnie z nimi aktorka zespołu łódzkiego, Iza Kozłowska. Obok artystów dojrzałych napływali pierwsi adepci Szkoły Aplikacyjnej: w roku 1909 Zofia Dębicka (dyplom z wyróżnieniem w *Szkole kobiet*), w następnym – jej partner ze spektaklu Molierowskiego, Witold Skarzyński (amant charakterystyczny; „jeden z tych niewielu, co umieli zachować tradycję dawnej sceny polskiej w komediowym repertuarze klasycznym”), w 1912 – rówieśnica ich obojga, Janina Szyllinzanka oraz Mieczysław Myszkiewicz.

⁴⁰² h. m., „*Głupi Jakub*” T. Rittnera, „Słowo” 1912/102.

⁴⁰³ W. Bukowiński, *Dramat i komedia w sezonie zimowym*, „Sfinks” 1912/I, z.3.



Jeniec Napoleona S. Kozłowskiego, reż. J. Śliwicki, Teatr Rozmaitości 1912,
Po lewej: Jan Szymański – rola tytułowa, Józef Śliwicki – Langron; po prawej: Janina
Szyllinzanka – Jerzy, Aleksandra Lüde – Adela, Helena Larys-Pawińska – Karolina

Ostatni sezon kadencji Kotarbińskiego: 1912/1913 (upamiętniony w po-
łowie jego powtórным staraniem o dymisję) nie wslawił się żadnymi znaczącymi
premierami z dziedziny właściwego dramatu czy tragedii polskiej⁴⁰⁴. Autor ucho-
dzący za jednego z najbardziej oryginalnych – Przybyszewski sprawił krytykom
kolejny zawód swą *Topielą*⁴⁰⁵; tylko Czekalski i Lorentowicz obstawali przy opinii,
że jest to w dalszym ciągu „jedyny współczesny dramatopisarz czystej krwi” i nikt
„nie dorównywa mu umiejętnością budowy, prostotą środków i pewnością rzutu
w stawianiu zatargów”⁴⁰⁶. Zdecydowane przejście Krzywoszewskiego od poetyki
naturalistycznej w świat fantastyki wzbogaciło repertuar, oparty (wedle spostrze-
żeń recenzentów) głównie na szarzyźnie współczesnego życia, w pomyslową igraszkę
stylizowaną na preromantyczną modłę – *Diabeł i karczmarka*. Na równi z nią
bawiła widzów ambitniejsza w założeniu komedia historyczna Kozłowskiego *Jeniec
Napoleona*, w istocie jednak – zgodnie z tradycyjną techniką autora – zawdzięczają-
ca swe powodzenie dbałości o tło obyczajowe (umiejętnie wydobyte przez insce-
nizację), ciekawej intrydze oraz grze aktorskiej⁴⁰⁷. Inne komedie niedwuznacznie
przypominały krytykom repertuar paryskich bulwarów sprzed kilkudziesięciu lat;
za typowy produkt tego nad miarę popularnego gatunku (a zarazem dowód upad-
ku warszawskiego zespołu Dramatu) uznali *Belę* Konczyńskiego.

⁴⁰⁴ I Baliński, *Przed nowym sezonem teatralnym*, „Słowo” z 15 VIII 1913.

⁴⁰⁵ W. Rabski, „*Topiel*” S. Przybyszewskiego, KW 1913/78; A. B., „Świat” 1913/11; Ig. B. [Jaliński], „Słowo” 1913/77; Maska, *Dookoła sceny*, „Echo Literackie i Artystyczne” 1913/4.

⁴⁰⁶ E. Czekalski, MI 1913/4; J. Lorentowicz, NG 1913/131.

⁴⁰⁷ M. Wierzbński, „*Jeniec Napoleona*” S. Kozłowskiego, „Bluszcz” 1912/51; M. Synoradzki, BL 1913/2; I. Baliński, „Słowo” 1912/335.



Władysław Wojdałowicz w roli Pan Damazego,
fot. A. Karoli



Mieczysław Frenkiel w roli
Wistowskiego w *Grubych rybach*
M. Bałuckiego, rys. T. Waśkowski



Kazimierz Kamiński w roli
Pagatowicza w *Grubych rybach*,
M. Bałuckiego, fot. W. Sztyblewski

Stałym punktem programu dramaturgii współczesnej były też wznowienia, którym poświęcono prawie trzecią część przedstawień premierowych. Wystawione wcześniej sztuki autorów premier: Górczyńskiego, Przybyszewskiego i Zapolskiej (razem pięć pozycji; w stałym repertuarze utrzymywało się *Ich czworo*) zajęły około trzydziestu pięciu wieczorów. Drugie tyle wypełniły wznowione z powodzeniem na benefis Teodora Rolanda *Zaczarowane koło* Rydla, *Szkoła Ka-weckiego* oraz sporadycznie powracające na afisz utwory Żuławskiego i Kisielewskiego. (Łącznie moderniści polscy gościli tu ponad osiemset razy.) Daniną dla uczuć patriotycznych publiczności była obecna na nim nieprzerwanie *Obrona Częstochowy* Bośniackiej (czterdzieści pięć przedstawień).

Ze sztuk starszego, nie żyjącego już pokolenia przypomniano trzy pozycje Przybylskiego (z najbardziej popularnym *Wickiem i Wackiem*), po dwie – Bałuckiego i Bliźnińskiego, jedną – Fredry-syna. W stałych zasobach Dramatu i Komедii pozostawał *Dom otwarty*; ponadto w roku 1911, na dziesięciolecie śmierci autora, we wzorcowej inscenizacji Kamińskiego, pokazano stanowiące kwintesencję jego swojskiego humoru *Grube ryby*. Przygotowane jakoby z przesadnym pietyzmem przedstawienie niegdysiejszej krotchwili – która urosła niemal do widowiska stylowego, na miarę Fredry – stało się zaczątkiem systematycznej kampanii kilku dzienników przeciw Kotarbińskiemu⁴⁰⁸; jego utrzymywanie się w repertuarze stanowiło jednak w gruncie rzeczy dowód żywotności pisarza w teatrze warszawskim. Pierwszorzędny poziom gry, reżyserii i wystawy reprezentowały również wznowione po ośmiu latach *Rozbitki* Bliźnińskiego, wzbudzając z kolei tęsknotę za bardziej systematyczną pielęgnacją tradycji komedii rodzimej.⁴⁰⁹ Klasyczną już pozycję przedstawiał *Pan Damazy*, w modelowej interpretacji Wojdałowicza. Cała ta grupa utworów przewijała się przez afisz stopięćdziesięciokrotnie.

Dyskusyjną premierę z repertuaru tzw. retrospektywnego stanowiła przygotowana starannie na złoty jubileusz Leszczyńskiego półwiekowa *Halszka z Ostroga*, pióra jednego z twórców „historycznej szkoły krakowskiej”, Józefa Szujskiego (warszawska premiera zmarłego dawno pisarza). Pokolenie pozytywistów uhonorowano ponadto wznowieniem *Hardych dusz* Sarneckiego (według Orzeszkowej), dwóch komedii Kraszewskiego – w stulecie urodzin oraz krotchwili Jana Aleksandra Fredry. Z żywym odbiorem spotkała się zaktualizowana niespodzianie komedia Jana Chęcińskiego sprzed trzydziestu lat – *Krytycy*.

W zakresie klasyki rodzimej zaledwie w części udało się Kotarbińskiemu ziścić pokładane w nim nadzieje. Podjął mianowicie szereg cennych inicjatyw, które jednak (przynajmniej w oczach krytyków) nie tworzyły zamierzonej z góry linii repertuarowej, nie układały się w żaden cykl.

Niewątpliwie największą zdobycz całego czterolecia przedstawiały trzy kolejne warszawskie premiery zwolnionych przez cenzurę dramatów Słowackie-

⁴⁰⁸ W. Bukowiński, *Wrażenia teatralne*, „Sfinks” 1911/4.

⁴⁰⁹ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. I, W. 1929, s.333.

go (razem było ich teraz w obiegu pięć, przy czym na stałe utrzymywał się nadal wyłącznie *Mazepa*; grano je bez mała osiemdziesiąt razy). Wystawiona z okazji srebrnego jubileuszu Wandy Barszczewskiej w reżyserii Śliwickiego *Beatryks Cenci* stanowiła właściwie jedyne dozwolone w Królestwie uroczyste przypomnienie sześćdziesiątej rocznicy śmierci poety. Rozczarowany jej znikomą frekwencją Bogusławski skonstatował w swym ostatnim podsumowaniu sezonu: „Zakłęcia wielkiej poezji tracą coraz bardziej wśród ogółu swą moc czarodziejską”⁴¹⁰. Premierą *Złotej Czaszki* (w tej samej reżyserii) oddano z kolei cichy hołd autorowi w setną rocznicę jego urodzin⁴¹¹. Tym razem przyciągnęły widzów swojskość realiów szkicowego dramatu (wplecionych w historyczne wydarzenie konfederacji polsko-szwedzkiej z czasów Jana Kazimierza), jego humor oraz zmyślne połączenie go we wspólny spektakl z *Sędziami* Wyspiańskiego. Oczywiście, posypały się pytania: „Czemu nie cały cykl?” i „Co uczyniła scena warszawska, by wychować publiczność do rozumienia Słowackiego?”⁴¹², po czym przyznano, że „dobry jednak i ten błysk [poety] na scenie naszej, tak wciąż jeszcze salonowo-francuskiej”⁴¹³. Wystawiony dokładnie w rok później (na kolejne urodziny Słowackiego) *Sen srebrny Salomei*, z którym wiązano początki nowego stylu teatralnego, rozwiniętego przez Wyspiańskiego, nie dał się wtłoczyć w ramy przyjętego tu szablonu inscenizacyjnego sztuk historycznych. „Tak mści się system skandalicznego zaniedbania repertuaru klasycznego, brak tradycji wykonawczej tragedii i komedii w wielkim stylu” – wnioskowali recenzenci⁴¹⁴, proponując na przyszłość rezygnację z porywania się na arcydzieła bądź gruntowną reformę postawy wobec nich.

W setną rocznicę urodzin Zygmunta Krasińskiego udało się przemycić na rządową scenę fragment *Nie-Boskiej komedii* (dialog Hrabiego Henryka z Pankracym). Wyrzucano natomiast Kotarbińskiemu absolutny brak dzieł Cypriana Kamila Norwida w gromadzonym przezeń z myślą o przyszłości repertuarze.

Polską komedię klasyczną reprezentował Fredro pięcioma tytułami, z czego większość utrzymywała się w stałym repertuarze (przy stosunkowo niewielkiej częstotliwości grania: średnio raz w miesiącu). „Nie ma dziś Polska takiego Geldhaba i nie ma takiego Beneta” – pisał z podziwem Rabski⁴¹⁵ po obejrzeniu przedstawienia inaugurującego pierwszy pełny sezon nowego kierownika (kwestionując jednak zarazem nieobecność w obsadzie Kamińskiego, co spowodować miało Kotarbińskiego – zdaniem Zofii Jasińskiej⁴¹⁶ – do podania się po raz

⁴¹⁰ W. Bogusławski, *Teatr pogłębiony*, BW 1909/t. III, z. 1.

⁴¹¹ Cenzura zabroniła najmniejszej nawet wzmianki na ten temat na afiszu, a zwłaszcza – jakichkolwiek jubileuszowych akcentów podczas przedstawienia.

⁴¹² J. M. Muszkowski, „Złota Czaszka” J. Słowackiego i „Sędziowie S. Wyspiańskiego”, „Społeczeństwo” 1909/36.

⁴¹³ Cz. J.[ankowski], „Złota Czaszka” Słowackiego na scenie warszawskiej, TI 1909/37.

⁴¹⁴ Zob. np. L. K.[onopacki], GW 1910/242.

⁴¹⁵ (W. R.)[abski], *Otwarcie sezonu w Teatrze Rozmaitości: „Pan Geldhab” i „Pan Benet” A. Fredry*, KW 1909/279.

⁴¹⁶ Z. Jasińska, *Żywy Kazimierz Kamińskiego*, op. cit., s. 254.



Mieczysław Frenkiel i Juliusz Osterwa w *Orleńcu* E. Rostanda, reż. L. Wostrowski

pierwszy do dymisji.) Kolejny sezon rozpoczęło pieczołowicie przygotowane wznowienie *Wielkiego człowieka do małych interesów*; w stanie gotowości pozostawały *Śluby panięskie* oraz jednoaktówka *Odludki i poeta*. Przygodna obecność tych utworów na scenie nie zadowalała wszak – wedle zapewnień dziennikarzy – potrzeb nieomal milionowego już miasta; domagali się bezskutecznie wystawienia całego ich cyklu, w dobrej reżyserii i wzorowej obsadzie.

Wśród nowości obcych znalazło się za kadencji Kotarbińskiego czterdzieści jeden sztuk pióra trzydziestu ośmiu pisarzy. Przypadło im niewiele ponad połowę wieczorów poświęconych premierom sztuk oryginalnych, z czego połowa z kolei należała do Francuzów – od Banville'a i Rostanda przez byłych autorów Théâtre Libre (z Brieux i Wolffem na czele) do modnych twórców bulwarowych, jak Bataille, Bernstein czy Flers i Caillavet. Najstarsze utwory nosiły stempel sprzed czterdziestu lat; przykładem komedia w 1 akcie parnasisty Théodore'a de Banville – *Gringoire* (wstrzymywana dotąd przez cenzurę ze względu na zawarte tu idee republikańskie) i dramat historyczny Sardou o trefnym niegdyś tytule *Ojczyzna*. Sukces kasowy na miarę *Panny Maliczewskiej* odniosła spóźniona z podobnych przyczyn o kilkanaście lat sztuka Edmonda Rostanda o Napoleonie II – *Orleń*

(5 IX 1912); wielki triumf młodego Juliusza Osterwy, poprzedzony o parę miesięcy występem Sary Bernhardt. Niejednokrotnie przy nazwiskach znanych: Brieux czy Wolffa figurowały tytuły utworów błahych bądź prezentujących wyłącznie dobre rzemiosło, i to nienajświeższej próby; kwestionowano więc ich wybór, jako jaskrawy przykład dezorientacji w repertuarze przytaczając komedię drugiego z autorów. „Nie gramy ani Porto-Riche’a, ani Ibsena, ani Björnsona, ani Schnitzlera, ani D’Annunzia, ani Heijermansa, ani Fuldy, ani Gide’a [...] ale za to importujemy sobie z Paryża ... *Marionetki*” – ironizował Rabski⁴¹⁷.

Arcydzieła dramaturgii światowej trafiały się przypadkiem, przywożone na gościnne występy obok utworów trzeciorzędnych. Znane, lecz praktycznie już nieobecne w repertuarze sztuki Ibsena (np. *Nora*) objawiły swą istotną treść dopiero dzięki wizycie Wiery Komissarzewskiej, Ireny Solskiej⁴¹⁸ czy Poldy Dostalowej; wznowienie sumptem teatrów rządowych po trzydziestu latach wyrwanych z kontekstu dzieł pisarza *Podpór społeczeństwa* wydało się większości recenzentów zupełnie przypadkowe, o czym przekonywać mogła „dysproporcja między firmą literacką a wystawieniem”⁴¹⁹. Zapomniany od z górą trzech dziesiątków lat Björnson wrócił na afisz jako autor dramatu *Ponad siły* (28 IX 1911), stanowiącego materiał dla niezwykłego w teatrze warszawskim widowiska pirotechnicznego. Z dramaturgii skandynawskiej znalazła się ponadto na deskach WTR ostatnia część trylogii Ham-suna – *Zmierzch* oraz rozślawiony sukcesem w Berlinie duński dramat o „niepokojącym na afiszu pierwszej sceny polskiej tytule” – *Wesele podczas rewolucji* Sophusa Michaelisa⁴²⁰. Cała ta dyskusyjna (zwłaszcza przy kompletnym braku sztuk Augusta Strindberga, które już od roku 1908 pojawiały się na innych scenach Warszawy)⁴²¹ grupa utworów zajmowała widzów przez siedemdziesiąt wieczorów.

Jedne z najgłośniejszych ówczesnych dzieł dramatycznych języka niemieckiego – *Elektrę* Hofmannsthal’a i *Judytę* Friedricha Hebbła – poznała Warszawa dzięki gościnie Stanisławy Wysockiej (26 I 1912 i 27 VII 1912). Na ich kształcie scenicznym mścił się również, jak nie omieszkało zauważyć, brak tradycji wykonywania tragedii w tutejszym teatrze, powodujący (zwłaszcza w drugim przypadku) rozdźwięk między grą artystki a resztą zespołu⁴²². Wysnuwano więc wnioski na temat szkodliwości zjawiska gościnnych występów dla repertuaru i gry zespołowej⁴²³,

⁴¹⁷ W. Rabski, „*Marionetki*” P. Wolffa, KW 1911/29.

⁴¹⁸ Spektakl z jej udziałem uznano za bodaj pierwsze gorąco przyjęte przedstawienie ibsenowskie w teatrze warszawskim – zob. K. E.[hrenberg], *Premiera w Ogrodzie Saskim*, KP 1912/145.

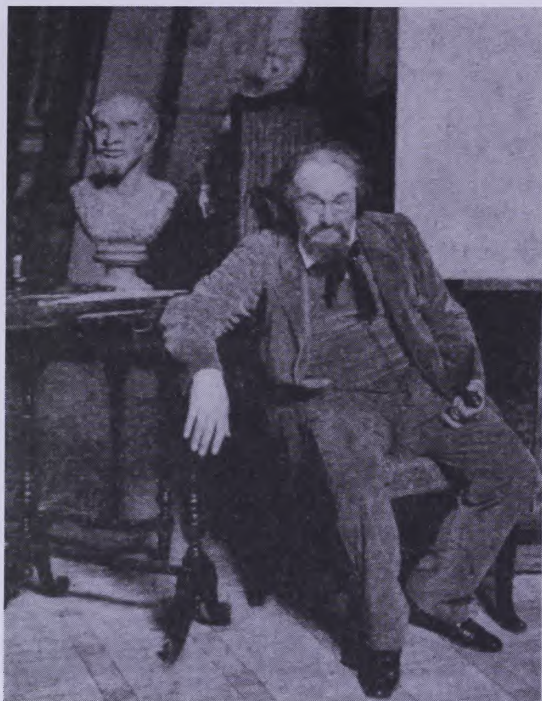
⁴¹⁹ N., „*Podpory społeczeństwa*” H. Ibsena, GW z 18 VII 1911; J. L.[orentowicz], *Wznowienie „Podpór społeczeństwa” H. Ibsena*, NG 1911/375; Cz. J.[ankowski], TI 1911/34.

⁴²⁰ W. Rogowicz, „*Wesele podczas rewolucji*” S. Michaelisa, NG 1909/346.

⁴²¹ Premierą warszawską autora przygotowaną w teatrze polskim była jednoaktówka *Satumum* – Elizeum, 16 IV 1905, zespół Miłośników Sceny; w ciągu najbliższego pięciolecia siłami zawodowych trup prywatnych wystawiono w Filharmonii *Ojca, Szal i Pannę Julię*.

⁴²² N. N., „*Judyta*” F. Hebbła, GW 1912/28; J. Lorentowicz, NG 1912/344; K. Wroczyński, „*Prawda*” 1912/31.

⁴²³ *Gościnny występ S. Wysockiej* [„*Judyta*” F. Hebbła], KW 1912/207.



Mieczysław Frenkiel w roli tytułowej *Kolegi Cramptona* G. Hauptmanna, reż. K. Kamiński

a równocześnie rodziły się wątpliwości, czy autorzy ci winni być koniecznie wystawiani „po warszawsku”, czy też lepiej grać Zapolską i konwencjonalny repertuar francuski. Do wartościowych nabytków z Niemiec zaliczono także dwie pozycje Hauptmanna z wczesnej fazy modernizmu: *Kolegę Cramptona*, a szczególnie *Hanusię* (10 X 1909), która dotarła tu wreszcie po szesnastu latach wędrówek po najrozmaitszych scenach, z prowincjonalnymi i amatorskimi włącznie⁴²⁴. Zmaganie się talentu poetyckiego z doktryną naturalistyczną – z nie do końca szczęśliwym rezultatem – dokumentował wzorowo wystawiony przez Szymanowskiego dramat Maxa Dreyera *Na progu młodości*. Chłodne przyjęcie krytyków zyskała najświeższa komedia Bahra – *Koncert*, wysoko oceniona w niemieckojęzycznym świecie literacko-teatralnym; w istocie zręczna farsa, podniesiona w tonie dzięki najprzedniejszej, na wpół komediowej grze. Zastanawiano się nad granicami wykorzystywania pierwszej sceny dramatycznej jako terenu do popisu kunsztu aktorskiego⁴²⁵, a równocześnie nad niepokojącym już zjawiskiem dublowania tych samych utworów w jednym sezonie na dwóch scenach, związanym z rywalizacją między teatrami prywat-

⁴²⁴ Jeden z zespołów prowincjonalnych zagrał ją też w Warszawie, oczywiście ze skrótami dokonanymi przez cenzurę.

⁴²⁵ E. M., „*Koncert*” H. Bahra, GWiecz. 1910/428; W. Rabski, KW 1910/259.



Wieczór Trzech Króli W. Shakespeare'a, reż. J. Śliwicki. Od lewej: Irena Solska (gościnnie) – Viola, Juliusz Osterwa – Książę; Teodor Roland, Iza Kozłowska Józef Śliwicki, Felicja Pichor

nymi a rządowymi. Wraz ze wznowionym po pewnej przerwie Hauptmannem autorzy tej grupy gościli w WTR stotrydziestokrotnie.

W rejestrze granych wówczas autorów włoskich razila rzeczywistość nieobecność nazwiska Gabriele'a D'Annunzia (zaprezentowanego w roku 1905 w Filharmonii z miernym rezultatem artystycznym przez zespół łódzki jako autora *Giocondy*); sukcesy odnosił nieprzerwanie, cyzelowany jak wyrób jubilerski, wykwinny dialog Bracca *Prawdziwa miłość*.

W dziale dramaturgii anglosaskiej, 23 VI 1910, komedią *Bogata wdowa* debiutował w Rozmaitościach popularny od dwóch lat w Londynie Somerset Maugham; ponadto pojawiły się tu dwa kolejne tytuły Shawa (w tym – *Uczeń szatana* – „melodramat w sosie farsy”, wybrany ku ogólnemu zdziwieniu na srebrny jubileusz Kamińskiego)⁴²⁶. Przypadkowej całości dopełniały: jedna sztuka węgierskiego Żyda o pseudonimie Menyhért Lengyel (*Tajfun*), jedna – Holendra o niewiele mówiącym nazwisku Zamacois; na scenie warszawskiej – kompletny niewypał.

Widowiska klasyki światowej, podobnie jak polskiej, nie układały się w żaden jednolity cykl. Zdominował je jeden autor – Shakespeare; setka spekta-

⁴²⁶ J. Lorentowicz, „*Uczeń diabła*” B. Shawa, NG 1912/37; W. Rabski, KW 1912/37; G. Olechowski „*Bluszcz*” 1912/6; jedynie sprawozdawca „*Świata*” (A. Br.; 1912/5) dostrzegł, iż główna nić intrygi służy autorowi za pretekst do przewartościowania powszechnie znanych pojęć, podczas gdy recenzent „*Słowa*” (h. m., 1912/22) przeczuł, że za melodramatyczną treścią kryją się nieznanne dotąd wymiary uczuć.



Rywal R. Sheridana, reż. J. Śliwicki. Od lewej: Zofia Tworkowska, Magdalena Micińska, Helena Rolandowa, Stanisława Lubicz-Sarnowska, w kostiumach z końca XVII wieku

kli pięciu jego sztuk przewyższyła sumę pozostałych. Tragedia antyczna, nadal praktycznie nieobecna, stała gościnnymi występami: czy to Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego z Krakowa (22 i 23 IV 1912), w trakcie których zaprezentowano *Prometeusza skowanego* Ajschylosa i dwie pozycje Sofoklesa, czy – zbojkotowanego zresztą przez warszawian – zespołu Maxa Reinhardta z modelowym przedstawieniem Sofoklesowego *Króla Edypa* (w maju tegoż roku, w cyrku). Nieobecna była klasyczna tragedia francuska; honory komedii pełnił pięcioma zaledwie spektaklami w całym czteroleciu Molierowski *Skąpiec* (w nowej inscenizacji). Ze sztuk Shakespeare'a własnymi siłami WTR przywołano z odległej przeszłości *Sen nocy letniej*, *Króla Leara* oraz *Kupca weneckiego* (w pierwszym i ostatnim przypadku próbując szczęśliwie przełamać warszawski szablon inscenizacji za pomocą wzorów Reinhardta). Dwa inne utwory, wzniesione pośpiesznie na użytek gościnnych występów, podzieliły niestety los licznych dzieł „wielkiego repertuaru” na rządowych scenach – spotykając się z improwizacją, brakiem jednolitego tonu gry, niestaranną oprawą plastyczną. Nowy gatunek brytyjskiego komizmu scenicznego reprezentowała nie grana od czasów Bogusławskiego *Szkola obmowy* Richarda Brinsley'a Sheridana. „Nie znajdziemy drugiej komedii w dawnym, klasycznym repertuarze – pisał Lorentowicz – która by przy tak prostych, po molierowsku krotkichwilnych sytuacjach miała taką no-

woczesność i żywość dowcipu.”⁴²⁷ Reformator włoskiej *commedii dell'arte*, Carlo Goldoni, zawdzięczał swą przelotną obecność w WTR występom Wiery Komisarzewskiej, która przywiozła *Oberżystkę*.

Chwilowe zelżenie wymogów cenzury umożliwiło powiększenie kanonu grywanych tu czterdziestokrotnie utworów Schillera o zabronioną od kilkudziesięciu lat, ze względu na idee wolnościowe, tragedię *Don Carlos*. W stałym repertuarze utrzymywała się grana dotąd sporadycznie *Intryga i miłość*. Nie udało się jednak Kotarbińskiemu wskrzesić tradycji scenicznych tego gatunku, o czym dobitnie świadczyło wznowienie *Zbójców*, w nowej inscenizacji, a częściowo i obsadzie. Francuską tragedię romantyczną *Ludwik XI* Casimira Delavigne przypominała wizyta Żelazowskiego.

Łączna liczba spektakli klasyki obcej przewyższyła nawet rodzimą; razem stanowiły wszak zaledwie piątą część widowisk dramaturgii współczesnej. Wprowadzone przez Kotarbińskiego z pomocą Śliwickiego na afisz WTR „przebliski wielkiej poezji” nie mogły, oczywiście – przy dalszej nieobecności na nim ze względów cenzuralnych najważniejszych dramatów polskiego romantyzmu czy *Wesela* Wyspiańskiego⁴²⁸ oraz utrzymywaniu się tradycyjnego systemu „od premiery do premiery” – stworzyć trwałych podstaw repertuaru narodowego. Będąc świadomy roli tej poezji w czasach „zwątpienia i niemocy”, uważał on natomiast za kardynalny obowiązek kierownictwa teatru – nie tylko jako instytucji artystycznej, ale i społecznej – przybliżanie chwili, gdy w wolnej Polsce „odżyje pełną piersią wielka sztuka i poezja na scenie.”⁴²⁹ Wydaje się, że obowiązek ów spełnił w swym zakresie jak najlepiej.

Obejmując w połowie lipca 1913 roku przywrócone stanowisko głównego reżysera Dramatu i Komedii, Ludwik Solski zapowiedział ożywienie „trupieszającego” repertuaru, co dokonać się miało w pewnej mierze za pomocą klasyki. W trzy miesiące później „inspektorem repertuaru” mianowano typowanego niegdyś na idealnego „dramaturga” Adama Grzymałę-Siedleckiego, kierownika literackiego z ostatniego pięciolecia dyrekcji Solskiego w teatrze krakowskim (1908-1913). W ciągu całych ośmiu lat jego rządów kontynuowano linię repertuarową wyznaczoną scenie pod Wawelem przez Kotarbińskiego – ze szczególnym pietyzmem traktując dramat poetycki, ze Słowackim, Wyspiańskim i Shakespeare’em⁴³⁰, wydatnie poszerzając listę nowych utworów i nowych autorów polskiego i europejskiego modernizmu; nowemu kierownictwu zawdzięczali

⁴²⁷ J. Lorentowicz, „*Szkola obmowy*” R. B. Sheridana, NG 1909/142.

⁴²⁸ Niektóre z tych dramatów doczekały się już wystawienia w teatrach prywatnych: fragment *Wesela* pokazał wiosną 1906 w Filharmonii zespół łódzki na inaugurację Teatru Małego pod dyktando Gawalewicza, w pięć lat później – Teatr Zjednoczony Aleksandra Zelwerowicza; *Dziady* – wiosną 1909 Teatr Mały (pod tą samą dyktando Gawalewicza).

⁴²⁹ J. Kotarbiński, *W obronie autorów*, KW 1918/185.

⁴³⁰ Wystawiono po dwanaście dramatów każdego z nich, z czego aż siedem pióra Wyspiańskiego było nowych (po pięć utworów pisarzy polskich oraz jeden autora angielskiego utrzymywały się w „żelaznym repertuarze”).

ДВА КЛАССИЧЕСКИХЪ ВЕЧЕРА

при участі артистки Львівського театру

ВАНДЫ СЪМАШКО

РЕПЕРТУАРЪ:

„КОРОЛЬ ЭДИПЪ“, „АНТИГОНА“ | ПРОМЕТЕЙ

Софокла, перев. Р. Моравского.

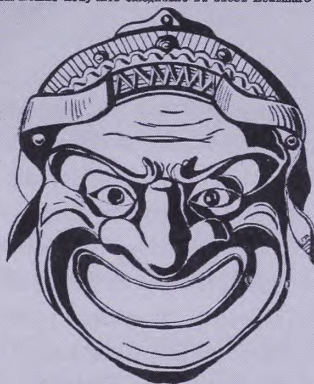
Ахиза, Иерем. 1. Кастричча

иллюстрированные музыкою на старо и ново-греческихъ мотивахъ.

Билеты можно получить ежедневно в кассе Большого театра

TEATR WIELKI

W poniedziałek
dnia 9 (22) kwietnia
i we wtorek
dnia 10 (23) kwietnia
1912 roku



Staraniem i siłami Akademickiego

Koła Artystycznego Miłośników

dramatu klasycznego z Krakowa

odbeda się

DWA WIECZORY KLASYCZNE

z łaskawym współudziałem artystki
teatru lwowskiego

WANDY SIEMASZKOWEJ

pod kierunkiem artysty teatru Krakowskiego Leonarda Bończy.

Na program złoży się:

„KRÓL EDYP”, „ANTYGONA” | „PROMETEUSZ SKOWANY”

Sofoklesa, w przekładzie R. Morawskiego

Ajschylosa, w przekładzie J. Kasprówieza.

Ilustrowane oryginalną muzyką, opartą na motywach staro i nowo greckich.

Bilety nabywać już można w kasie teatru Wielkiego.

[illegible]

CENY MIEJSKIE i dopłaty na fundusz dla artystów zasłużonych, na biednych, na kontromarkanie i za loznetki

Варшава, Польшедская Таварыства

Nr 21

przy tym krakowianie możliwość oglądania wielu dobrych komedii (od Arystofanesa przez Fredrę i Molière'a po Shawa i Wilde'a).⁴³¹

W porównaniu z przedstawionym wówczas cyklem dawnych komedii polskich – prezentacje warszawskie (zakłócone wprawdzie z upływem pierwszego sezonu przez bieg wydarzeń wojennych) wydają się znacznie bardziej przypadkowe: każda przygotowana na specjalną okazję sztuka ogrywana jest do granic możliwości, po czym na czas nieokreślony schodzi z repertuaru. Pięćdziesięciolecie śmierci Korzeniowskiego⁴³² przywróciło na afisz WTR jego komedię *Stary mąż* po szesnastu latach; jej wznowienie miało więc właściwie charakter premiery. Przypomniało reformę teatralną dokonaną przez pisarza: zerwanie z pseudoklasycyzmem, przejście od komedii typów do komedii charakterów. „Twórzmy wreszcie z naszych zapasów podstawy sceny polskiej, podstawy stylu polskiego” – nawoływał recenzent „Prawdy”, proponując przeznaczenie w tym celu dwóch wieczorów tygodniowo.⁴³³ Wybór sztuki okazał się zawodny. „W szczegółach wyborna, w głównych założeniach rozmija się z prawdą i prawami natury” – miał niegdyś ocenić ją Sienkiewicz⁴³⁴; bez względu na poziom gry, po paru okolicznościowych spektaklach wróciła do archiwum. Szansę wyjścia repertuaru poza zakres współczesnej komedii i dramatu mieszczańskiego stworzyła zakończona jesienią kapitalna przebudowa Rozmaitości, otwartych uroczyste w drugi dzień Bożego Narodzenia 1913 roku Fredrowską *Zemstą za mur graniczny* – w nowej inscenizacji, jak opiewał afisz⁴³⁵, a w istocie raczej w nowych dekoracjach. Kierownik literacki w przedpremierowym wystąpieniu przywołał wielką przeszłość sztuki dramatycznej w Warszawie i wynikające stąd zadania pierwszej sceny w kraju – „akademii teatralnej” à la Comédie-Française, żywej szkoły narodowej tradycji. Chlubny zamiar wskrzeszenia siłą stylu fredrowskiego tradycji dawnej komedii polskiej uznano jednak za chybiony, jej wykonanie było bowiem „w większej części martwe”.⁴³⁶ W całym sezonie powtórzono *Zemstę* kilkanaście razy, dołączając (poza jednoaktówką jej autora) pojedyncze spektakle dwóch dramatów Słowackiego.

Podobny system stosowano w zakresie klasyki obcej. Wystawioną na pierwszy ogień *Terakoję* – znany z Teatru Małego⁴³⁷ dramat historyczny autora japońskiego przełomu XVIII i XIX wieku Takedy Izumo – odebrali krytycy przede wszystkim jako aktorską wizytówkę dyrektora. Molierowskiego *Święto-*

⁴³¹ A. Okońska, *Adam Grzymała-Siedlecki – krytyk literacki i kierownik literacki teatru krakowskiego*, w: *Adam Grzymała-Siedlecki. W siedemdziesięciolecie pracy twórczej*, Kraków 1966.

⁴³² Na opublikowanie tej wiadomości nie zgodziły się władze policyjne.

⁴³³ K. Wroczyński, „*Stary mąż*” J. Korzeniowskiego, „Prawda” 1913/42.

⁴³⁴ Cyt. za: J. Lorentowicz, „*Stary mąż*” J. Korzeniowskiego, NG 22 IX 1913.

⁴³⁵ Według Wroczyńskiego („*Zemsta za mur graniczny*” A. Fredry, „Prawda” 1914/1), termin „inscenizacja” pojawił się wówczas na afiszu po raz pierwszy.

⁴³⁶ Zob. J. Lorentowicz, *Otwarcie Teatru Rozmaitości – „Zemsta za mur graniczny” A. Fredry*, NG 1913/595; *Maska*, „Echo Literacko-Artystyczne” 1914/1; K. Wroczyński, „Prawda” 1914/1; Cz. Jankowski, „Kłosa” 15 I 1914.

⁴³⁷ Premiera w 1909.



Zemsta za mur graniczny A. Fredry, reż. L. Solski, Teatr Rozmaitości 1913. Scena końcowa; od lewej: Ludwik Solski – Dyndalski, Mieczysław Frenkiel – Cześnik, Janina Szyllinżanka – Klara, Juliusz Osterwa – Wacław, Wincenty Rapacki – Rejent, Aleksandra Lüde – Podstolina i Władysław Wojdałowicz – Papkin

szka – klasyczny wzór „komedii charakterów” – wydobył z mroków niepamięci benefis Frenkla. Pozbawiony oparcia w grze komparsów wielkiego komika, „arcytwór stylowej satyrycznej groteski” nie przekroczył piętnastu spektakli. „To już nie komedia stylowa, ale jakieś bezładne widowisko kinematograficzne” – protestował wobec jego wykonania Antoni Sygietyński.⁴³⁸ „Ohydłą parodią Szekspira” nazwał Mieczysław Limanowski oglądaną w postaci zdeformowanej przez przeróbkę niemiecką tragedię *Romeo i Julia*.⁴³⁹

Działalność w zakresie repertuaru współczesnego otworzył Solski starannie przygotowanymi wznowieniami: mieszczańskiej komedii obyczajowej sprzed czterdziestu lat – *Nietoperze*, na złoty jubileusz Lubowskiego (z Rapackim w premierowej roli Majora!), popularnego melodramatu patriotycznego Bośniackiej Obrona Częstochowy i pokazanego tu przed trzema laty we własnej reżyserii *Cara Samozwańca* Nowaczyńskiego⁴⁴⁰. Współczesny polski dramat historyczny wkrótce

⁴³⁸ A. Sygietyński, „Dzień” [KP] 1914/36.

⁴³⁹ M. Limanowski, „Prawda” 1914/16.

⁴⁴⁰ Jak zauważono jednak, utwór został pozbawiony, zawierającego jego ideę naczelną, epilogu.

przyniósł mu największy rozgłos: spektakle dwóch pierwszych części trylogii zygmunto-wskiej Rydla – *Królewski jedynak* i *Złote więzy* (28 I i 31 III 1914) zajęły tyleż wieczorów, co suma pozostałych widowisk rodzimych nowości (razem było to siedem premier sztuk pełnospektaklowych i dwie jednoaktówek, granych około dwustu razy, z czego utwory Rydla – ponad sto). Nie dopatrzono się w nich wprawdzie znamion dramatu w wielkim stylu ani jakiegokolwiek nowatorstwa scenicznego; zasadnicze znaczenie miał jednak w oczach recenzentów sam dobór epoki, matejkowski rozmach w budowaniu widowiska, szlachetność tonu, walory języka. „Dla naszej kultury teatralnej byłoby niewątpliwie słuszniesze, aby dwie części trylogii nie zajmowały całej połowy sezonu” – oceniał Lorentowicz, tłumacząc wszakże, iż „przy dzisiejszej metodzie wygrywania sztuki aż do następnej premiery lepiej jest, iż zajmuje scenę dzieło, stanowiące wielkie freski polskiego renesansu, niż pierwsza lepsza anegdota powtarzająca nasze życie codzienne.”⁴⁴¹

Dramat „doby wczorajszej”: kontrast hurrapatriotyzmu u progu wolności z późniejszym otrzeźwieniem i apatią zaprezentował w satyrycznym kształcie poświęcony wydarzeniom z lat 1905-1906 *Wiec Kozłowskiego* (31 X 1913, prapremiera). Różnorodność przedstawionych postaw („Dziennikarze i Stańcacy, Rachele i Panowie Młodzi”...), forma wiersza i kompozycja sceny końcowej zyskały mu miano warszawskiego *Wesela*, przy czym było to, oczywiście, określenie wysoce ironiczne – ze względu na powierzchowność obrazu⁴⁴², całkowity brak poezji oraz ogólniejszej idei. Środowisko dziennikarzy i polityków; rozgrywki międzypartyjne i związane z nimi dylematy etyczne znalazły się w centrum uwagi najnowszej sztuki Krzywoszewskiego *Rozstaje*, oznaczającej powrót najpopularniejszego (wedle plebiscytu) polskiego autora współczesnego na teren społeczno-obyczajowy. Na próżno poszukiwano tu wprawdzie wyraźnego określenia rodzaju konfliktu dramatycznego (kolizja uczuć, interesów czy animozje klasowe?) bądź pogłębienia psychologii bohaterów; o sukcesie sztuki zadecydowały jej walory czysto teatralne, pomnożone przez wykonanie. Równą częstotliwość oglądania (dwadzieścia pięć spektakli) zyskała zbudowana wedle tej samej metody naturalistycznej sztuka Hertza *Na sprzedaż* – dobra robota teatralna, pozbawiona zarówno „oka psychologa”, jak i „ręki literata”. Problem braku współczesnego polskiego dramatu i tragedii pozostawał wciąż otwarty.

W zakresie komedii współczesnej wybór nowego kierownictwa okazał się szczęśliwszy; Rittnerowski *Człowiek z budki suflera* (6 XII 1913), podejmujący nieblahe zagadnienie stosunku poetyckiej złudy do rzeczywistości, zabłysnął rzadkimi na warszawskiej scenie przymiotami: niezwyklej delikatnością rysunku postaci, subtelnym połączeniem elementów komediowych i lirycznych, dyskretną ironią.

⁴⁴¹ J. Lorentowicz, NG 1914/49.

⁴⁴² Według W. Rabskiego (KW 1913/303), pewien udział w osłabieniu wymowy obrazu środowiska rewolucyjnego miała też cenzura.

Wszystkie pięć nowości reprezentujących współczesną dramaturgię obcą były komediami, z jednym wyjątkiem pozbawionymi ambicji literackich; wyjątek ów – *Lekarz na rozdrożu* Shawa (4 X 1913) – stanowił właściwie, zdaniem krytyków, półpremierę⁴⁴³, której wartość obniżyły w istotny sposób słaby przebieg z niemieckiego i nieodpowiednia obsada tytułowej roli. Ponadto pojawiły się pojedyncze tytuły autorów: włoskiego, węgierskiego, francuskiego i niemieckiego. Za sztukę „dobrze zrobioną” (w stylu Dumasa i Augiera) i nie pozbawioną kultury literackiej uznano francuską komedię satyryczną Adolphe’a Aderera *Tacy wszyscy*. Niejednokrotnie jednak powtarzały się zarzuty braku jakichkolwiek kwalifikacji wybranych utworów na pierwszą scenę polską, łączące się z poczuciem zawodu ze strony nowych kierowników Dramatu.

Z końcem pierwszego i ostatniego z konieczności sezonu pod przewodnictwem Solskiego (zamiast planowanych trzech) narzucało się porównanie teatrów rządowych z pierwszą w Warszawie poważną ich konkurencją w postaci otwartego przed półtora roku przez Arnolda Szyfmana prywatnego Teatru Polskiego. Podobnie jak Solski, i Szyfman zamierzał pierwotnie oprzeć się na klasyce, nie tracąc z oczu rozwoju polskiej sztuki dramatycznej ani nowych prądów europejskich. Względy finansowe (a głównie „haracz szóstej części”) zmusiły go wprawdzie do przesunięcia repertuaru w kierunku bardziej komediowym; w sezonie 1913/1914 miał jednak na swym koncie, obok Molière’a i przywróconego do łask publiczności Korzeniowskiego, również inscenizację dwóch nieznanych Warszawie tragedii Szekspirowskich (ze zrealizowaną na miarę mistrzowskich osiągnięć techniki teatralnej *Burzę*), nową inscenizację *Balladyny* Słowackiego, nie mówiąc o ważnych odkryciach w zakresie najnowszej dramaturgii krajów anglosaskich. „Ruchliwość” repertuaru Teatru Polskiego – w połączeniu z widocznym wysiłkiem w kierunku podniesienia arcyzmu wystawy – budziła uznanie zwłaszcza na tle repertuaru Rozmaitości, zdominowanego przez wiele miesięcy przez malownicze kroniki historyczne Rydla, które wszakże „nie posunęły ani o krok naszej twórczości scenicznej”. Zdaniem Limanowskiego, mimo całej różnicy w repertuarze obu placówek i tu, i tam brakowało cienia myśli przewodniej; nie dopełniały się, ale powiększały anarchię teatru, która w Warszawie doszła do maximum.⁴⁴⁴

Przez najbliższe cztery miesiące po wybuchu I wojny światowej i przeniesieniu się Solskiego (jako poddanego austriackiego) do Galicji, w obawie przed deportacją w głąb Rosji, reżyserem głównym był Śliwicki, po czym nowo utworzone stanowisko „dyrektora dramatu” otrzymał uprzedni wiceprezes, Kazimierz Hulewicz. Pieczę nad repertuarem w ostatnim sezonie istnienia tej instytucji sprawował nadal Grzymała-Siedlecki, przy pomocy stałego komitetu doradczego; dobór pozycji dyktowały jednak coraz wyraźniej względy polityczne.

⁴⁴³ Premiera w Teatrze Małym 1909.

⁴⁴⁴ M. Limanowski, „Prawda” 1914/29.

W sposób szczególny domagał się pamięci podstawowy repertuar narodowy. Podjęto wówczas najbardziej może efektywną w całym ćwierćwieczu próbę oparcia egzystencji sceny rządowej na systematycznie kompletowanych jego zasobach. Wśród dwóch dziesiątków nazwisk autorów tylko dwa – Bruna Wina-wera oraz Ludwika Hieronima Morstina – były nowe. Poza zestrojonym z wielkimi oczekiwaniami chwili utworem tego ostatniego *Szlakiem legionów* (30 I 1915) – rzewnym „lirodramem” o optymistycznym zakończeniu, pobrzmiewającym echem wiersza Wyspiańskiego – cenzura dopuściła wreszcie do inscenizacji integralny niemal tekst *Wesela*, którego poetycka wizja nabrała z perspektywy czasu minionego od premiery wymiarów realistycznej prawdy. Przedstawienie *Wesela* w Rozmaitościach 6 III 1915, w reżyserii Juliusza Osterwy, stanowiło, jak zauważyli recenzenci, nie tylko moment zwrotny w repertuarze WTR (Sygietyński⁴⁴⁵), ale epokowe wydarzenie w dziejach kultury literacko-teatralnej miasta (Ehrenberg⁴⁴⁶). Potwierdziła to niezwykle frekwencja – czterdzieści pięć spektakli. Po raz pierwszy wystawiono też w całości, pokazanego przed dziesięciu laty we fragmencie jako wizytówkę Wyspiańskiego, *Protesilasa i Laodamię*, a ponadto przypomniano *Sędziów*. Nową dramaturgię reprezentowała również wysokiej wartości literackiej komedia Rittnera *Lato* (10 XII; jeden sezon po Lwowie). Jako szczęśliwą próbę „przerzucenia pomostu pomiędzy dawnością a nowoczesnością polską” potraktowano pierwsze udane jasełka narodowe – *Betlejem polskie* Rydla. Nie zeszła jeszcze z afisza premiera ubiegłego sezonu, *Złote więzy* tegoż autora. Cała ta grupa utworów, wraz z szeregiem wznowień – od *Jeńca Napoleona* Kozłowskiego przez przypomnianą szczęśliwie po dłuższej przerwie *Lekkomyślną siostrę* Perzyńskiego oraz dwa tytuły Krzywoszewskiego po sztukę Górczyńskiego *W noc lipcową*⁴⁴⁷ – wypełniła około stu sześćdziesięciu wieczorów, z czego dwie trzecie zajęły komedie.

Inne premiery dotyczyły tzw. repertuaru retrospektywnego, bądź przywoływały sztuki dawno odłożone do lamusa. Na fali nastrojów antyniemieckich zainteresowano się nie grany dotąd w Warszawie *Kiejstutem* – tragedią Asnyka z czasów pierwszych Jagiellonów, o słabym wprowadzie tętnie dramatycznym, lecz pięknym języku i wytwornej formie wiersza. Częściej jednak sięgano po komedie, nawiązując po dłuższej przerwie do tradycji komedii kontuszowych Małeckiego i Kraszewskiego – których klasyczny wzorzec przedstawiała wciąż obecna *Zemsta*; wydobywając z zapomnienia jedną z dawniejszych sztuk Bałuckiego (klasyczna komedia polska – około trzydziestu wieczorów).

Repertuar obcy przedstawiał się na tym tle nieporównanie skromniej: z sześciu premier czterech współczesnych sztuk francuskich, jednej niemieckiej i jednej irlandzkiej większość nosiła znamię doraźnej aktualności (przy czym dwie były echem Teatru Małego); trwalsze walory przypisywano zaledwie dwóm.

⁴⁴⁵ A. Sygietyński, „Dzień” 1915/66.

⁴⁴⁶ K. Ehrenberg, KP 1915/66.

⁴⁴⁷ Sztuka ta zamykała działalność WTR.



Juliusz Osterwa jako Pan Młody w *Weselu* S. Wyspiańskiego, reż. J. Osterwa

Do „piorunochronów podczas burzy” przyrównał Czesław Jankowski rolę wido-wisk antypruskich, stanowiących rozładowanie wiekowej nienawiści do zabor-ców.⁴⁴⁸ Dwa spośród nich były adaptacjami prozy; rzetelny poziom artystyczny reprezentowała nowela Maupassanta *Panna Fifi* w wersji scenicznej pióra Józefa Trzeciaka. Podobną funkcję pełniły znana już sprzed kilku lat z Teatru Małego *Żagiew* Henry Kistemaeckersa – dramat sensacyjny pod zaktualizowanym tytu-łem *Szpieg*, oraz wznowione właśnie popularne *Orle* Rostanda. Czystej rozrywce służyły dwa zręczne „fabrykaty sceniczne”, firmy Flers i Caillavet oraz Paula Ga-vaulta (współczesna dramaturgia obca – około dziewięćdziesięciu wieczorów).

Aktem odwagi ze strony kierownictwa w trudnym czasie wojny, a zarazem dowodem wytrawnego smaku literackiego, nazwali krytycy wystawienie „celtyc-kiej *Lilli Wenedy*”, czyli baśni poetyckiej Williama Butlera Yeatsa *Księżniczka Ka-sia* (19 XII 1914; premiera twórcy Irlandzkiego Teatru Narodowego na scenie

⁴⁴⁸ Cz. Jankowski, *Wojna i teatr*, TI 1914/42.

rządowej)⁴⁴⁹. Wymowę tej prerafaeliackiej piękności, acz pozbawionej walorów dramatycznych legendy, opartej na motywie zaprzęgnięcia duszy diabłu, reżyser Marian Tatarkiewicz próbował odnieść również do polskiego losu, dołączając odpowiedni prolog. Nie znalazła zwolenników, po dwóch spektaklach ustępując miejsca popularnemu repertuarowi patriotycznemu.

Nieoczekiwanym pożegnaniem teatrów rządowych z klasyką obcą były Molierowskie *Uczone białogłowy* (7 V 1915). „W teatrze, który nie posiada nawet zawiązku stałego repertuaru, każdy utwór zjawia się bez żadnej racji określonej potrzebą, okolicznościami gry, wystawy i reżyserii” – uznał Lorentowicz⁴⁵⁰, dołączając się do niejednokrotnie cytowanych tu opinii.

Istotnie, w całym ostatnim ćwierćwieczu dziejów WTR, mimo kilkakrotnie podejmowanych prób, nie udało się stworzyć trwałych podstaw dogłębnie prze-myślanej, opartej na właściwych proporcjach między twórczością krajową i zagraniczną, dawną i bieżącą, gospodarki repertuarowej. W nowym stuleciu kontynuowano politykę Ładnowskiego – zasilania repertuaru utworami młodej dramaturgii polskiej, w czym przeszkodę zasadniczą stanowił ich niedostatek. Promowaniu nowych autorów służyły konkursy, zapożyczano ich też z teatru krakowskiego i lwowskiego – mimo przeszkód ze strony cenzorów i recenzentów (że wspomniemy choćby dyskusję „Kuriera Teatralnego” z roku 1903). O decydującym dla oblicza repertuaru charakterze obecności pokolenia Młodej Polski na afiszach WTR można mówić poczynając od okresu reżyserii Śliwińskiego, który wzbogacił zasoby dramatyczne scen rządowych o kilkanaście nazwisk jej przedstawicieli, takich jak: Brzozowski, Feldman, Hertz, Jaroszyński, Kawecki, Krzywoszewski, Perzyński, Rittner i Szukiewicz (działo się to wszakże w sposób bezcelowy i bezplanowy). Podczas ostatniej swej kadencji Ładnowski dorzucił do tej liczby nazwiska Nowaczyńskiego i Żuławskiego. Brak dostatecznej ilości podejmujących istotne zagadnienia chwili, cenzuralnych – a przy tym wartościowych pod względem artystycznym – rodzimych utworów okazał się najbardziej dotkliwy w przełomowym dla teatru warszawskiego okresie 1905-1907. Wkrótce wprawdzie wkroczył tu Wyspiański, dopiero jednak w ostatnim sezonie udało się wystawić jego dzieło, stanowiące „krzyk nasz z tego pokolenia”. Listę autorów i utworów młodopolskich w świadomy już i celowy sposób poszerzył o kolejne dziesięć nazwisk i pięćdziesiąt tytułów (w tym dwadzieścia pięć prapremier) pierwszy kierownik literacki, Kotarbiński, opierając zręby swego repertuaru na twórczości pisarzy żyjących. To za jego rządów po raz pierwszy na tę skalę doczekały się promocji nazwiska autorów nieznanych; dostały się na scenę (choć w okaleczonej mocno przez cenzurę postaci) nowatorskie „kroniki dramatyczne” Nowaczyńskie-

⁴⁴⁹ Zob. W. Rabski, „*Księżniczka Kasia*” W. B. Yeatsa, KW 1914/349; Gr.[ubiński], KP 1914/352; St. M.[iłaszewski], GW 1914/350.

⁴⁵⁰ J. Lorentowicz, „*Uczone białogłowy*” *Moliera*, NG 1915/210

go, dotyczące wstydlivych spraw narodowych; odbyła się – już po śmierci Wyspiańskiego – pierwsza udana w Warszawie premiera tragedii pisarza. I Kotarbińskiemu jednak nie przyszło stworzyć na tych podstawach zasobów stałych, stanowiących trwałą majątek teatru – pojedyncze utwory o dłuższym żywocie nie składały się na organiczną całość. Ostatnie sensowne działania w tym kierunku, podjęte przez Grzymałę-Siedleckiego, zakłóciły wydarzenia wojenne, pozostawiając niespełnionymi marzenia o przygotowaniu repertuaru dla teatru w wolnej Polsce.

Ukazywany przez sceny rządowe obraz współczesnej dramaturgii polskiej eksponował zwłaszcza jej kierunek realistyczno-naturalistyczny; najczęściej grywanymi autorami lat 1902-1915 byli: Zapolska wraz z twórcami typowo warszawskimi – Krzywoszewskim i Kozłowskim⁴⁵¹, następnie Gorczyński, Rydel, a dopiero w dalszej kolejności – Wyspiański z Przybyszewskim. Podobne preferencje jeszcze wyraźniej uwydatniły się w doborze dramaturgii obcej; wprowadzie tu na pierwszej pozycji znalazł się reprezentujący kierunek neoromantyczny Rostand, wśród dwudziestu zaś najczęściej wystawianych sztuk nie zabrakło *Monny Vanny* Maeterlincka i *Hanusi* Hauptmanna, *Demona ziemi* Wedekinda i *Candidy* Shawa, ale zdecydowanie najliczniejsza okazała się parysko-wiedeńsko-berlińska reprezentacja szkoły Antoine'a oraz Arno Holza. Równocześnie tu najbardziej narzekano na brak myśli kierowniczej, nieobecność wielu ważnych nazwisk, przypadkowość doboru tytułów (żaden z nich nie wszedł zresztą do stałego repertuaru).

„Pięć Achillesową” scen rządowych w nowym stuleciu, podobnie jak w latach dziewięćdziesiątych, stanowiła klasyka. Dokonał się tu wprowadzie istotny postęp, zwłaszcza w dziale polskim. Pozycję klasyka narodowego utrzymał Fredro. Poczynając od roku 1906 obok dawnej komedii (która wykroczyła teraz poza wiek XIX; wśród pisarzy przywróconych scenie znaleźli się: Niemcewicz, Bogusławski oraz twórcy tragedii, Kochanowski i Feliński) w repertuarze pojawiło się sześć niedozwolonych dotąd w Warszawie dramatów Słowackiego, co zawdzięczało miasto zasługom Śliwickiego i Kotarbińskiego; ale żaden z tych utworów nie pozostał w nim na stałe. Tytuł ulubionego klasyka obcego dzierzył nadal Shakespeare (w stałym repertuarze znajdowało się pięć tytułów: *Poskromienie złoŹnicy*, *Romeo i Julia*, *Otello*, *Król Lear* i *Hamlet*). Kanon dramatów Schillera – autora najczęściej z całej klasyki zagranicznej grywanych *Zbójców*, reprezentującego cały przebogaty w Europie teatr romantyczny – poszerzył się za kadencji Kotarbińskiego o *Intrygę i miłość*. Tak wyglądał dorobek ówczesnego teatru warszawskiego, który ze zrozumiałych względów musiał odstąpić pierwszeństwo Krakowowi.

⁴⁵¹ Był to jedyny bodaj z laureatów lokalnych konkursów dramatycznych, który został pisarzem.

ROZDZIAŁ III

KSZTAŁTOWANIE SIĘ „WARSZAWSKIEJ SZKOŁY” GRY AKTORSKIEJ

1. GENEZA

POD ZNAKIEM KLASYCYZMU

„Szkolę pojmuję [...] jako tradycję, którą aktor ma za sobą, jako wzory, które ma przed sobą, jako pewną ciągłość, w której praca indywidualna, samodzielna jest ogniwem, łączącym przeszłość z przyszłością” – pisał u schyłku „epoki gwiazd” Bogusławski⁴⁵², z żalem konstatując stopniowy zanik w zespole dramatycznym scen rządowych atmosfery twórczej pracy, jaka spajała w całość „sprzeczne żywioły” trupy pod kierunkiem jego dziada.

W pierwszym stuleciu istnienia teatru warszawskiego utrzymywała się istotnie pewna ciągłość tradycji stylu gry. Ciągłość ta polegała na zasadniczej wierności szkole francuskiej. Najpierw regułom gry klasycznej⁴⁵³, której wzorce, zapożyczane (bezpośrednio lub drogą mecenatu księstwa Adamostwa Czartoryskich) z gry przyjezdnych zespołów oraz słynnych tragików Comédie-Française, a uzupełniane sekretami sztuki komediantów włoskich⁴⁵⁴, polscy „Aktorowie Narodowi”

⁴⁵² W. Bogusławski, *Sity i środki naszej sceny*, op. cit., s.71.

⁴⁵³ Była to gra w pełni podporządkowana interpretacji tekstu dramatycznego; najważniejsze jej środki stanowiły deklamacja i gest. Obowiązywał ścisły kodeks zachowania się na scenie – wejść i wyjść, dozwolonych ruchów i pozycji (tzw. szyk klasyczny). „Aktorzy [...] ustawić się powinni niemalże równolegle do rampy, twarzami nie do siebie wzajem, lecz do widowni, której nie wolno było tracić z oczu ich oblicza. Toteż obracali się do siebie najwyżej pod kątem 45 stopni, mówili wyraźnie, akcentując tok wiersza i dość głośno, by hałaśliwa publiczność mogła ich usłyszeć. Gest miał być poważny i oszczędny, wzorowany, podobnie jak i postawa, na klasycznych posagach.” (J. Lipiński, *Józefa Ledóchowska*, W. 1963, s.33.) Rytmiczność, regularność i majestatyczność aleksandrynu (a w polskim tłumaczeniu – trzynastozgłoskowca) odgrywała podstawową rolę w kształtowaniu i utrwalaniu się stylu gry zarówno tragedii, jak i większości komedii klasycznych. (M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001, s.126.)

⁴⁵⁴ Chodzi tu głównie o wydany w 1750 w Paryżu przez aktora miejscowej „komedii włoskiej” François Riccoboniego podręcznik *Sztuka teatru*, uruchamiający – obok twarzy

przetwarzali za sprawą swych talentów i doświadczeń życia codziennego na kreacje samodzielne. Wedle świadectw współczesnych, kierownik zespołu w swych najlepszych rolach przewyższał wszystkich naturalnością i swobodą, nieporównany zwłaszcza w łamiących sztywne kanony francuskiego aktorstwa klasycznego gatunkach mieszanych, jak rodzima komedioopera (Bardos w *Cudzie mniemanym, czyli Krakowiakach i Góralach*, 1794). „Niewymowną prawdą i naturą” w oddawaniu roli odznaczała się także przedstawicielka następnego pokolenia, „klasyczka” Józefa Ledóchowska, tworząc z kolegami „nową zupełnie szkołę”⁴⁵⁵, o ekspresji bardziej powściągliwej i „cieniowanej” w porównaniu z wyrazistym gestem i dosadną mimiką szkoły włoskiej (a częściowo również niemieckiej), stosowanymi przez Bogusławskiego i jego uczniów. Członkowie Towarzystwa Iksów stawiali jej Szimenę (*Cyd Corneille’a*, 1818) za wzór jednolitości kompozycji roli. Aktorzy ci występowali z powodzeniem w tragedii i komedii; śpiewali także w operze. Jednym z najużyteczniejszych i cieszących się największym wzięciem u publiczności (zwłaszcza z parteru i galerii) był na przełomie XVIII i XIX wieku Alojzy Żółkowski (ojciec) – członek antrepryzy Bogusławskiego, z czasem najlepszy w kraju odtwórca ról komicznych⁴⁵⁶, a zarazem autor, tłumacz, adaptator. Popularność swą zawdzięczał w znacznej mierze bezpośredniemu zwracaniu się do widowni, rozmieszczaniu jej przesadną mimiką i deklamacją, co klasycy warszawscy wytykali mu z kolei jako „niestosowność”. (Zapoczątkowane wówczas poszukiwanie przez aktora efektu stanie się trwałym zwyczajem tutejszej sceny.) Żywotność francuskiej szkoły gry w Warszawie – obok zjawiska „rodów teatralnych”, gwarantujących dziedzictwo warsztatu – zapewniała sukcesja stanowisk reżysera dramatu i nauczyciela gry scenicznej, przekazywanych z rąk do rąk. Następcą Bogusławskiego – założyciela Szkoły Dramatycznej przy Teatrze Narodowym (1811), tak w szkole jak w teatrze, został wykształcony pod jego okiem Bonawentura Kudlicz⁴⁵⁷ – modelowy aktor Iksów, godzący już w swej grze klasycyzm francuski z niemieckim romantyzmem,

i ramion – całe ciało aktora; według wszelkiego prawdopodobieństwa, był to jeden z istotnych impulsów dla autora *Mimiki* (zob. J. Lipiński, *Edukacja podstawowa*, w: W. Bogusławski, *Mimika*, W. 1965).

⁴⁵⁵ Określenie z GW 1828/172, przytoczone przez J. Lipińskiego w cyt. wyżej monografii, s.148. (Ledóchowska występowała z przerwami do 1833.)

⁴⁵⁶ „Każda była prawdą, naturą, każda była utrzymana bez najlżejszej zmiany od początku do końca w utworzonym charakterze.” (J. T. S. Jasiński, *Alojzy Fortunat Żółkowski*, w: Zbiory M. Rulikowskiego, Zb.Spec.IS PAN. Cyt. za: E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski (ojciec)*, W. 1956, s.7.) Do najwyższej cenionych – obok ról molierowskich – należał Lisiewicz w premierowej sztuce Fredry w T. Narodowym, *Panu Geldbabwe* (1821).

⁴⁵⁷ Kudlicz był reżyserem TN w latach 1814-1842 (z pięcioletnią przerwą) i w podobnym czasie – pedagogiem; od 1829 kształcił też młodych aktorów jako kierownik TR. Zob. K. Bijasiewicz, *Bonawentura Kudlicz. Aktor Teatru Narodowego*, praca magisterska napisana na Wydziale Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie w roku 1980 pod kier. Z. Wilskiego (nr 235). Podstawę szkolenia aktorskiego stanowiły: „wzorowa dykcja, deklamacja koturnowa, pełna szlachetnie stylizowanego patosu, gest ściśle odmierzony, ustalony raz na zawsze dla każdego przejawu uczuć czy wzruszeń”. (S. Straus, *Józef Rychter*, W. 1959, s.13.)



Tableau *Dawny dramat warszawski*: Józef Rychter, Michał Chomiński, Jan Chęciński, Alojzy Stolpe, Władysław Świeszewski; Romana Popielówna, Zuzanna Ostrowska, Aleksandra Rakiewiczowa, Magdalena Micińska, Wiktoryna Bakałowiczowa; Jan Tatarkiewicz, Ludwik Panczykowski, Jan Królikowski, Helena Modrzejewska, Alojzy Żółkowski, Adolf Ostrowski, Józef Damse; Marian Prażmowski, Wincenty Rapacki, Władysław Szymanowski, Edward Wolski; Helena Marcello, Maria Wisnowska, Maria Derynżanka, Bolesław Ładnowski, Aleksandra Lüde, Zofia Lebrun

pod koniec zaś kariery wzbogacający dodatkowo warsztat o elementy realizmu. Kudlicz przekazał obie funkcje uczniowi swemu, Janowi Tomaszowi Sewerynowi Jasińskiemu⁴⁵⁸ – zwolennikowi umiarkowanego klasycyzmu i wielkiemu miłośnikowi Francuzów – z którego nazwiskiem wiąże się wprowadzenie do teatru warszawskiego nowej dramaturgii (*pièce bien-faite* pióra Scribe’a, Dumas-syna i Sardou), dyktującej obok dramaturgii z ducha romantycznej (jak np. melodramat) kardynalne zasady nowej szkoły gry aktorskiej.⁴⁵⁹

Reformę repertuaru i stylu gry w Warszawie zapoczątkował Jan Chęciński⁴⁶⁰, pod egidą prezesa Muchanowa i przy walnym współudziale sprowadzonej z Krakowa gwiazdy, Heleny Modrzejewskiej. Od gościnnych występów jej w roku 1868 na stołecznej scenie, zakończonych zaangażowaniem do WTR, datuje się regularny napływ do stolicy najlepszych sił z teatrów galicyjskich, pełniących tu przez pół wieku (wobec zamknięcia w tymże roku Szkoły Dramatycznej) rolę aktorskiej pepiniery. Autor *Sił i środków...* odnotował równocześnie pierwsze oznaki lekceważenia przez aktorów warszawskich – pod wpływem nowego realistycznego kierunku w repertuarze – rudymentów dawnej szkoły, przy nieumiejętności podjęcia twórczej pracy, związanej z pogłębionym rozumieniem przez autorów „prawdy i natury”, i braku gry zespołowej.

Młodopolska odmiana aktorskiej „szkoły warszawskiej” kształtowała się w trakcie pasowania się między opartymi na założeniach „estetycznego” realizmu metodami gry, prezentowanymi przez gości spod Wawelu (tzw. „szkoły krakowskiej”)⁴⁶¹, a pozostałościami pielęgnowanej jeszcze przez nielicznych przed-

⁴⁵⁸ Jasiński, reżyser w latach 1842-1851, wykształcił (metodą naśladownictwa wzorów francuskich) całe pokolenie warszawskich aktorów. Zob. SBTP I s.201. Według Rulikowskiego, już za jego czasów zaczęło się zaniedbywanie całości przedstawienia dla opisu gwiazd.

⁴⁵⁹ Zarówno komedie Scribe’a, jak dramaty serio Dumas-syna i Sardou – formy przejściowe między romantyzmem a realizmem – sprowadzały sztukę aktorską „z wyżyn koturnowej stylizacji na szerokie dzierzawy życia”. Oparte raczej na walorach teatralnych niż literackich, na sprawnym rozgrywaniu intrygi, ze słynnymi „scenes à faire”, wymagały szybkiego tempa gry i ciągłego ruchu (istotę tego mechanizmu określała zasada „théâtre par mouvement”). Duża skala prezentowanych uczuć i nie znane przedtem bogactwo typów społecznych dawały aktorowi sposobność „sięgania szeroko, ale nie głęboko, ani też zbyt wysoko”, prowokując go do rozwijania kunsztu służącego uwiarygodnianiu mocno przesadzonych sytuacji i nie dość umotywowanych przeżyć.

⁴⁶⁰ Chęciński pełnił funkcję reżysera trzykrotnie (1868-1872 bez przerwy; bezpośrednio przedtem uczył w Szkole Dramatycznej); zob. SBTP I, s.86.

⁴⁶¹ J. Got (*Szkola krakowska*, w: *Sto lat Starego Teatru w Krakowie*, Kraków 1965, s.13) rozumie pod tą nazwą „zespół doświadczeń na scenie teatru w Krakowie w latach 1866-1885”. Kontynuator badań J. Michalik, przywracając jej pierwotne znaczenie szkoły aktorskiej (*Aktorska „szkoła krakowska” – „szkoła warszawska”*, *Nowe perspektywy*, PTeat. 1998/3-4), upomina się o włączenie do jej dorobku – poprzez osobę zasłużonego dla jej stylu reżysera-pedagoga Józefa Rychtera – metod stosowanych tu już z początkiem lat czterdziestych za dyrekcji Tomasza Andrzeja Chelchowskiego oraz własnych doświadczeń artysty z ponad dwudziestoletniego pobytu w stolicy. (Zob. tenże, *Szkola krakowska – przypomnienia, zbliżenia, zdziwienia*, w: *Krakowska Szkoła Teatralna. 50 lat PWST im. L. Solińskiego*, pod red. J. Popiela, Kraków 1997.)

stawilieli dawnej miejscowej tradycji; w najlepszych zaś przypadkach – ich wzajemnego dopełniania się. Spróbujmy prześledzić jej genezę.

FORPOCZTY REALIZMU

Z okazji pierwszej wizyty Modrzejewskiej w Warszawie Józef Kenig wyliczył przybyszy z Krakowa, którzy zdołali zapuścić tu korzenie; byli to: Michał Chomiński, Jan Królikowski, Józef Rychter i Aleksandra Rakiewiczowa.⁴⁶²

Pierwsza trójka – rówieśników, którzy zdobyli fach w wędrownym zespole Chełchowskiego⁴⁶³, a rozwinęli swe umiejętności we wszechstronnym repertuarze teatru krakowskiego (pod kierunkiem Hilarego Meciszewskiego) – zjechała do Warszawy już w połowie lat czterdziestych, by kontynuować zapoczątkowaną tu przez Leontynę Halpertową reformę skostniałego pseudoklasycznego stylu gry.⁴⁶⁴ Mistrz mowy scenicznej, Królikowski, jej to głównie zawdzięczał znakomicie wyrobioną, a zarazem pełną prawdy i naturalności dykcję⁴⁶⁵. Nazwisko Rychtera w dziejach teatru warszawskiego złączyło się na trwałe z wzorowanymi na żywych modelach kreacjami fredrowskimi; za kwintesencję staropolskiego „karmazyna” uchodził zwłaszcza kipiący animuszem, jakby stworzony do pasa i karabeli pierwszy tutejszy Cześnik (1845), którego tropy podjął potem Kotarbiński⁴⁶⁶. Zdaniem Stanisława Koźmiana, Rychter był (jako reżyser) niezrównanym informatorem w tym zakresie, jak w ogóle w utworach polskich, w klasycznej tragedii i dramacie historycznym; „jednym z tych, którym szkoła warszawska zawdzięczała swoją poprawność, dokładność i te konieczne zewnętrzne kształty powagi i poszanowania sztuki, o które dbała stara gwardia”.⁴⁶⁷ Na cztery dziesiątki lat przed meiningeńczykami wniósł tu troskę o wierność stroju i rekwizytu, przy czym bogactwo utrwalonych w pamięci artysty ludzkich rysów pozwalało mu różnicować postaci „kontuszowców” za pomocą indywidualnych znamion dykcji i niezwykle wyrazistej, ściśle z nią zharmonizowanej mimiki, przełamując szablon.

⁴⁶² J. Kenig, „Rozbójnicy”, *tragedia Szyllera. Wystąpienie p. Modrzejewskiej*, GW 1868/237.

⁴⁶³ Był on uczniem Kudlicza w Warszawskiej Szkole Dramatycznej i znakomitym nauczycielem gry scenicznej.

⁴⁶⁴ „Ona pierwsza na scenie zaczęła chodzić i mówić naturalnie [...] talent jej nie nadawał się do owych sztucznych tragedii klasycznych, w których tylko deklamacja głośna i wyraźna rej wiodła.” – pisał J. Heppen (*Teatr warszawski przed pół wiekiem*, „Kłosa” 1885/1018).

⁴⁶⁵ Zdaniem Keniga (GW 1868/163), sztuka ta polegała na umiejętności operowania nieuchwytnymi wprost – dziesiątymi bądź setnymi – cząsteczkami tonu i cieniowania za ich pomocą danej myśli „do najwyższej subtelności”. Zob. M. Piekut, *Józef Kenig o sztuce aktorskiej i krytyce teatralnej*, w: *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, pod red. E. Udałskiej, W. 1994, s.119.

⁴⁶⁶ J. Kotarbiński, *Wspomnienia o „Zemście” Fredry*, w: *Ze świata utudy*, W. 1926, s.268.

⁴⁶⁷ S. Koźmian, *Ze starej gwardii*, „Czas” 1885/146; przedruk w: *Rzeczy teatralne*, Kraków 1904, s.338.

Rywalizujący z kolegą w Krakowie o pierwszeństwo Królikowski – „syn melodramatycznego repertuaru, wychowanek szkoły Scribe’a”, jakby predestynowany do komedii wyższej⁴⁶⁸ – miał w Warszawie przerosnąć go i stać się na długie lata jednym z filarów stołecznego teatru; wielkim artystą tragicznym w romantycznym stylu. Według Karola Estreichera, już w wieku lat dwudziestu „grał naturalnie, jak gdyby nie miał widzów, nie miał słuchaczy”, co zawdzięczał wskazówkom swych krakowskich „pryncypałów”; naturalność ta (różniąca się wyraźnie od „naturalności” klasyków), zdaniem Jerzego Gota, polegała na nieznanym w polskich teatrach stopniu przejścia się sytuacją dramatyczną – zatraceniu się bez reszty w świecie podniesionych do najwyższej skali przeżyć duchowych postaci.⁴⁶⁹ Debiutował w Rozmaitościach jako Grandet w komedii Jean François Alfreda Bayarda (według Honoré Balzaca) *Córka skąpca*. O nowości i oryginalności jego gry stanowiła wielka różnorodność – czerpanych z życia, choć starannie obmyślonych i zgodnych z przepisami estetyki – póź, gestów, intonacji; tzw. „szczość uczucia”, oszczędność ruchów, przy nie spotykanej tu ekspresji oczu i wymowy.⁴⁷⁰ Autor *Stu lat sceny polskiej w Warszawie* przyrównał później znaczenie tych występów do rewolucji, jaką wywołała walka romantyków z klasykami (prawdopodobnie wyolbrzymiając je z perspektywy późniejszych osiągnięć artysty).

Najwyższym spośród nich, a zarazem *nec plus ultra* aktorskiej sztuki, miała stać się (zdaniem uczniów Królikowskiego) rola Franciszka Moora w Schillerowskich *Zbójcach*, zaprezentowana po raz pierwszy w całości podczas stołecznej premiery tragedii w roku 1868, po wizycie Bogumiła Dawisona. Zdecydowała o tym pełna harmonia środków wyrazu – fizjonomii, gestu, głosu – z grą mistrzowsko stopniowanych, aż po maximum grozy tragicznej, myśli i uczuć przewrotnego zbrodniarza („tysiące prawd psychologicznych, splecione z tysiącami efektów scenicznych”⁴⁷¹). Hipnotyczne spojrzenia, palec wskazujący ku niebu, zakrzywiony konwulsyjnie jakby w znak zapytania, kontrasty szeptu i przerażającego krzyku nadawały grze Królikowskiego niebywałą intensywność. Powstała w Krakowie, wzbogacona po spotkaniu z Dawisonem o elementy zewnętrznego realizmu, po czym doskonałona latami na rządowej scenie rola Franciszka Moora, za każdą gościnną prezentacją jej pod Wawelem budziła także podziw cyzelatorskim wykończeniem całości. „Trzeba [...] patrzeć na to wszystko własnymi oczyma, aby pojąć, do jakiego stopnia artyzm naturę naśladować może [...] – pisał recenzent „Czasu” – każdy jego ruch, każdy krok, każda intonacja głosu są tak wystudiowane, tak odważone, ujęte w formy estetyczne, że ogół gry

⁴⁶⁸ W. Bogusławski, *Jan Królikowski*, KW 1886/251b.

⁴⁶⁹ K. Estreicher, *Jan Królikowski*, Kraków 1886; J. Got, *Zmyslenie i prawda Jana Królikowskiego*, w: *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s.209 [prwdr.: 1966].

⁴⁷⁰ „Twarz artysty [...] zadziwiała bajeczną ruchliwością mimiki” – pisze o nim Kotarbiński (*Aktorzy i aktorki*, op. cit., s.44-45) – „Był mistrzem w ukazywaniu duszy ludzkiej na twarzy, jak Matejko w malarstwie.”

⁴⁷¹ [S. Tarnowski], *Gościnne występy Jana Królikowskiego*, PPol. 1870/t.57.

jego jest jakby z jednej sztuki odlany, a jednak tak wielopromienny, tak pełny wrażeń.”⁴⁷² Warszawski krytyk nie był wszakże w stanie oprzeć się wrażeniu, iż to zbyt drobiazgowe szukanie przez artystę prawdy psuje jej złudzenie, zatrzymując uwagę widza na poszczególnych elementach gry.⁴⁷³

Trzeci z wychowanków Chełchowskiego – Chomiński, reprezentujący tzw. niższą komikę z elementami farsowymi, zespolił swe imię z Papkinem i pół tysiącem pomniejszych ról, pod koniec życia upamiętniając się w roli Ciaputkiewicza z *Grubych ryb* Bałuckiego. Ten „niepospolity twórca milczącego działania” (jak nazwano go w nekrologu) poza plastycznym gestem i starannie obmyślaną charakterystacją odznaczał się również doskonałą, cieniowaną dykcją. Wszyscy razem, po społu z artystą miejscowym, Ludwikiem Panczykowskim, którego specjalnością były oddane z ludzącą prawdą postaci sztuk ludowych, drobnomieszczan i rzemieślników, stanowili forpocztę kierunku realistycznego w teatrze warszawskim. Przejawiało się to w bezpośredniej obserwacji, odwzorowywaniu środków ekspresji dramatycznej z życia⁴⁷⁴; ale obok realizmu rodzajowego był to realizm poszukujący sedna rzeczy, zgęszczony i wyabstrahowany, a w przypadku Królikowskiego odzwierciedlający z niuansami stany ducha.

Zaangażowana tu przez Rychtera w roku 1858 aktorka zespołu Juliusza Pfeiffera, Rakiewiczowa, mogła wykazywać swe wybitne warunki na bohaterkę tragiczną w szlacheckim, koturnowym stylu głównie w komedii salonowej i dramacie mieszczańskim (poprzez grę „napiętą na ton daleko wyższy niż chciał mieć autor”), w nielicznych powierzonych sobie rolach repertuaru klasycznego wyróżniając się rzeźbiarskim kształtem mimiki i postawy, gestykulacją powściągliwą i harmonijną; piękną dykcją o umiarkowanie patetycznym tonie⁴⁷⁵, „spokojem, godnym nawet w najsilniejszych wybuchach klasycznej heroiny”.⁴⁷⁶

⁴⁷² *Pierwszy gościnny występ Jana Królikowskiego – Franciszek Moor*, „Czas” 1870/147.

⁴⁷³ W. Bogusławski, loc. cit., s.128. Z opinią tą zgadzałoby się odczucie ucznia Josefa Lewinsky’ego – „najlepszego Franciszka Niemców”, w porównaniu z którym najsłynniejszy polski Franciszek wydał mu się „zanadto filozofem”; „zanadto sztucznym, rafinowanym, wymuszonym, bez prawdy.” (Zob. list Jana Bálásitza do następcy Królikowskiego [1870], cyt. za: K. Zawadzka, *Z korespondencji Bolesława Ładnowskiego 1870-1898*, PTeat. 1978/z.1-2, s.65-66.)

⁴⁷⁴ Panczykowski np. urządził w swym pokoju w antresoli pod filarami teatru od ul. Nowosenatorskiej rodzaj obserwatorium, umieszczając nad łóżkiem lustro, w którym odbijali się wszyscy przechodnie (zob. W. Rapacki, *Sto lat...*, s.96). W roli Dyndalskiego skopiował własnego ojca.

⁴⁷⁵ „Bez zbytniego naciskania na samogłoski nosowe, bez przeciągania spółgłosek płynnych i syczących [...] – zapamiętał Zalewski – mówiła tak wyraźnie, choćby przyciszonym głosem, że każdy dźwięk dochodził do najodleglejszych zakątków sali [...] Akcent zawsze właściwy, zawieszenie głosu przy znakach pisarskich doskonałe, zaznaczenie zdań wtrąconych i nawiasowych wzorowe. W ogóle cała ta mowa nasza w ustach Rakiewiczowej brzmiała jak najpiękniejsza muzyka.” (*Aleksandra Rakiewiczowa*, „Wiek” 1898/273.) Musiała tu oddziaływać żywa jeszcze w jej aktorstwie, choć już coraz rzadsza w otoczeniu, sztuka rytmicznego skandowania wiersza i podniosły ton dykcji, nadający nawet najzwyczajniejszej prozie stylowy kształt. (W. Bogusławski, TI 1898/49.)

⁴⁷⁶ BW 1887.

Należały do nich obie Marie Stuart i Amalia w *Zbójcach*, prezentowana podczas pierwszej wizyty Modrzejewskiej (1868). Od chwili włączenia gwiazdy do zespołu WTR polem popisu predyspozycji Rakiewiczowej do ról bohaterek tragicznych stały się zwłaszcza występy gościnne we Lwowie i Krakowie.⁴⁷⁷ Kulminację tych występów stanowiła *Drahomira*, gdzie artystka „wzniosła się do potęgi i siły, do zapалу i ognia, do skończoności szczegółów [...], przymiotów, jakie były tylko udziałem Halpertowej na scenie polskiej”, a jakich ujawnieniu się w grze Rakiewiczowej przeszkadzał zwykle jej charakter nadto refleksyjny. Za specjalność artystki uznał Lucjan Siemieński w 1874 roku „widocznie odstającą od reszty zespołu” deklamację oraz zharmonizowaną z nią grę fizjonomii, poprawność dykcji, wykończenie gry, pisząc: „Znać tu szkołę warszawską, ale tylko w dobrym znaczeniu.”⁴⁷⁸

Jak wynika z powyższego, u progu ostatniego ćwierćwiecza XIX stulecia w teatrze stołecznym dostrzegalna była dla obserwatorów z zewnątrz ciągłość odnowionej w okresie romantyzmu tradycji; na tyle wyraźnie, że posługiwali się pojęciem „szkoły”. Jądro tej tradycji stanowił przeszczepiony od Francuzów (niezależnie od efektów indywidualnych) kunszt żywego słowa; za jej sprawą teatrów urastał do przybytku trwałości ojczystego języka. Z pewnej perspektywy historycznej widać było wszakże, iż „wychowani przeważnie na repertuarze obcym, wykształceni (od Bogusławskiego przez Kudlicza do Jasińskiego) według wzorów szkoły francuskiej, aktorzy warszawscy nie zdołali wytworzyć całkowicie odrębnej polskiej szkoły aktorskiej.” We francuskich sztukach salonowych zdolni iść o lepsze z artystami Comédie-Française, sposobu gry w rodzimym repertuarze nie potrafili – pomimo pewnych tradycji w tym zakresie – podnieść do poziomu kanonu, który stanowiłby podstawę szkoły.⁴⁷⁹

Rdzennie warszawski wzór dawnej świetnej tradycji – ostatnie jej ogniwo, a zarazem talent samorodny, o charakterze intuicyjnym – przedstawiała twórczość jedyne go bodaj aktora swej epoki, którego oszczędny w epitetach Bogusławski nie zawahał się nazwać „genialnym”, Alojzego Żółkowski (syna). Był on uczniem Kudlicza. Mając u początku kariery w swym dorobku dwa dziesiątki dużych partii operowych, a także niejedną udaną rolę serio dramatyczną, demonstrował wszechstronność starej szkoły, z czasem wszakże specjalizując się w gatunku komicznym, zwłaszcza wyższego pokroju komedii współczesnej (polskiej i francuskiej), co zyskało mu sławę największego „bawiciela” dwóch pokoleń Polaków (1833-1889). Wiele zawdzięczali obaj Fredrowie odtwórcy Szambelana Jowialskiego, Pana Geldhaba czy Prospera Brony; postaci te dojrzewały długo wraz z artystą, „tracąc początkową przesadę, aby ostatecznie dojść do

⁴⁷⁷ Zagrała tam w latach 1864-1880 po raz pierwszy Barbarę Radziwiłłównę z tragedii Alojzego Felińskiego, bohaterkę *Drahomiry* J. Veilena, *Deborah* S. Mosenthala, co w znacznym stopniu przyczyniło się do podniesienia jej prestiżu po powrocie do Warszawy.

⁴⁷⁸ X-i[L. Siemieński], *Występy p. Rakiewiczowej*, PPol. 1874/t.34.

⁴⁷⁹ M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osińskiego*. op.cit., s.40-41.

oszczędności i zarazem pełni wyrazu, który ma już cechy doskonałości.”⁴⁸⁰ Z czerpanych wprost z natury, realnych szczegółów wyłaniała się bowiem idealna – harmonijna i skończona – całość charakteru o niezwykle wypukłości rysów, prowokująca wręcz parokszizmy szalonego śmiechu. „Grę taką uważamy za szkołę [...] dla publiczności tak dobrze, jak dla wielu artystów [...] bo przede wszystkim jest oryginalna, nowa, samoistna, nie trącająca żadną manierą” – zachwycał się Kenig stworzonym przez Żółkowskiego typem wizerunku Geldhaba, który powielano potem długo na polskich scenach.⁴⁸¹

Inny naoczny świadek sztuki aktorskiej „epoki gwiazd”, Kotarbiński, nazywał Żółkowskiego „wielkim poetą egoizmu i zadowolonej z siebie głupoty”⁴⁸², do czego poza intuicyjnym odczuciem przywar ludzkiej natury i darem syntezy przyczyniać się miała co najmniej równa twórczości autorskiej pomysłowość artysty w obmyślaniu szczegółów mimicznych roli oraz niezwykle wyrazista twarz. „Celował zwłaszcza w głęboko komicznych kontrastach między małością uczuć a powagą gestu i wyrazu.”⁴⁸³ Grając często postaci o zbliżonych cechach, potrafił znakomicie je różnicować, za pomocą rysów głównie psychologicznych⁴⁸⁴ – co służyło mu zwłaszcza w repertuarze drugiej połowy XIX wieku. Charakteryzował się minimalnie.

Mówił wiersz w sposób swobodny i niewymuszony. Zdaniem Zalewskiego, to od niego właśnie większość aktorów warszawskich przejęła tradycję nie wybijania rymów.⁴⁸⁵ Nowatorstwo Żółkowskiego polegało na pokazywaniu, że „sztuka sceniczna sprowadza się do kunsztu oddawania właściwych zawsze tonów duszy w obliczu, głosie i ruchu, a nie do deklamowania wyrazów”.⁴⁸⁶ Dla wzmocnienia efektu stosował czasem zwolnienie tempa gry, bądź dłuższe pauzy w prowadzeniu dialogu, które wypełniał wyłącznie mimiką (wówczas było to rzadkością). Równocześnie skłonność do wysuwania się na pierwszy plan, opracowywanie każdego zejścia ze sceny tak, aby zwrócić na siebie uwagę, wrażliwość na oklaski czyniły z niego wielkiego aktora-solistę ubiegłej doby.

Według Mieczysława Rulikowskiego, ogólną cechą gry aktorów warszawskich sprzed „epoki gwiazd” była przesadna deklamacja i szeroki gest. Sztuka takich artystów jak Żółkowski, Królikowski, Rychter – którzy już w latach poprzedzających tę epokę stanowili trzon zespołu męskiego Dramatu i Komedii WTR

⁴⁸⁰ B. Korzeniewski, *Przedmowa* do: J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski-syn*, op.cit., s.7.

⁴⁸¹ J. Kenig, „Pan Geldhab” A. Fredry, GW 1865/238.

⁴⁸² J. Kotarbiński, *Alojzy Żółkowski*, KW 1889/329.

⁴⁸³ Tenże, *Wielki aktor (Wspomnienie o A. Żółkowskim)*, KW 1914/334.

⁴⁸⁴ „Z tą samą maską, której widz z utęsknieniem na scenie oczekiwał, uplastyczniał coraz inne wady i zdrożności, stwarzał coraz inne sfery uczuć; sytuacje, stosunki, całe warstwy społeczne i do tego nie używał nic więcej prócz słowa i gestu”. (W. Bogusławski, *Alojzy Żółkowski*, GP 1889/268.)

⁴⁸⁵ *Alojzy Żółkowski. Szkic krytyczny*, KW 1889/329).

⁴⁸⁶ L. Halpertowa, cyt. za: S. Krzemiński, *Alojzy Żółkowski*, „Bluszcz” 1889/49-50.

– włączyła się w długotrwały proces wyzwiania się teatru stołecznego spod wpływów pseudoklasycyzmu, stymulując ewolucję w kierunku większej naturalności dykcji i powściągliwości gestu, a zarazem jego uniezależniania się od słowa.

2. INWAZJA SZKOŁY KOŹMIANOWSKIEJ NA WARSZAWĘ (1868-1899)

MODRZEJEWSKA I JEJ PARTNERZY: RAPACKI, LESZCZYŃSKI, ŁADNOWSKI
ORAZ ANTONINA HOFFMANN

Założeniem nowoczesnej aktorskiej „szkoły krakowskiej”, jaka skryształizowała się ostatecznie pod kierunkiem Stanisława Koźmiana w okresie rozpowszechniania się w teatrze polskim realizmu (1866-1885), była rehabilitacja prawdy, naturalności i swobody – ale z respektem dla obowiązujących w salonie zasad dobrego smaku, umiaru i dyskrecji⁴⁸⁷. Narzucona dyscyplina środków wyrazu, przy silnym nacisku na całościowe traktowanie roli oraz grę zespołową, wyrugować miała ze sceny wszelkie efekciarstwo, pozę i deklamacyjny patos, mobilizując aktora do tworzenia kreacji scenicznych jak najbliższych codziennego życia (jednak uszlachetnionego – na modłę nowej francuskiej komedii społecznej i jej oryginalnych odtwórców). Wzorów w zakresie stylu pracy i obyczajów związanych z tym najnowocześniejszym wówczas na scenach polskich kierunkiem dostarczał stały kontakt z Burgtheater.⁴⁸⁸

Główną przyczyną fascynacji Warszawy sztuką Modrzejewskiej (uksztaltowaną przez Jasińskiego i Koźmiana i stanowiącą swoiste połączenie klasycyzmu z romantyzmem oraz realizmem)⁴⁸⁹ było zaskoczenie odmienną szkołą gry. Obok przymiotów osobistych, którym przyświecał niezwykle wdzięk i uroda, imponowała skala jej repertuaru (od komedii wyższej przez dramat do tragedii) i rozpiętość ról, wynikająca zresztą z trudności obsadowych w krakowskim zespole. Za specyfikę, a zarazem największy walor artyzmu jego primadonny uznano tzw. „szczerść i prawdę”, widoczną w ogólnym pojmowaniu roli oraz środkach wyrazu – misterne cieniowanie każdej myśli i fazy przejściowej uczucia za pomocą zharmonizowanych z mimiką półtonów dykcji, o zdumiewającej swobodzie; „skromny, ale wystarczający”, pełen gracji gest. Do ważnych, a rzadkich na warszawskiej scenie, przymiotów gry gościa zaliczono też umiejętność słuchania („całym uchem, okiem i duszą”) i nadzwyczaj subtelnej charakteryzacji. Tę na swój sposób

⁴⁸⁷ S. Koźmian, *Teatr*, opr. J. Got, t. I, Kraków 1959, s.266.

⁴⁸⁸ J. Got, *Antonina Hoffmann i teatr krakowski jej czasów*, W. 1958, s.24-31.

⁴⁸⁹ „Klasyczną była w nim forma, romantyczną – tradycja, realistyczną – sama koncepcja twórczości aktorskiej.” (W. Bogusławski, *Helena Modrzejewska*, BW 1909/t.II, z. 2.) Oczywiście, talent artystki nie pozwalał się zamknąć w przywołanych na użytek rozbioru krytycznego sztywnych kategoriach.

realistyczną metodę twórczą, określoną przez Kotarbińskiego jako „podnoszenie natury w sferę piękna”⁴⁹⁰, zdobyła Modrzejewska właśnie w „szkole krakowskiej”.⁴⁹¹

Nad właściwą nie tylko miejscowym aktorom, ale i niejednej znakomitości europejskiej troską o pojedyncze efekty góruje u niej (zdaniem krytyków warszawskich) dbałość o motywację całości, o spójność i harmonię roli. W *Adrianie Lecouvreur* rezygnuje z budzących grozę (i odrazę) w grze Adelaidy Ristori fizjologicznych objawów śmierci bohaterki przez otrucie, ukazując ją jako naturalny skutek odtworzonej w poprzedniej scenie obłądu tragedii miłosnej.⁴⁹² Bogata różnorodność uczucia uderza prawdą dźwięków „z serca pochodzących”; „silniejsze miejsca tym dobitniej wychodzą, im mniej mowa jej zwyczajna i całe zachowanie się na scenie znamionują do nich usposobienia.”⁴⁹³ Obecna na przedstawieniu nestorka tej sceny, Halpertowa, która pożegnała ją w roku 1851 właśnie w roli Adrianny, wyrażając debiutantce swe uznanie przekazała niejako tym gestem berło wzięte od Ledóchowskiej nowej prawowitej dziedzicze.⁴⁹⁴

Obok Anieli ze *Ślubów panińskich* (dziewczęcia z modrzewiowego dworku, które pod wpływem miłości staje się kobietą; pierwszej w teatrze polskim roli kobiecej, jaka – siłą intuicyjnie uchwyconej prawdy uczuć – uzyskała rangę typu⁴⁹⁵) za najwłaściwszy probierz talentu Modrzejewskiej uznaje się Schillerowską Marię Stuart. Tu jednak przymiarka do dziewiętnastowiecznego modelu aktorstwa reprezentowanego przez bawiącą w roku 1865 w Warszawie Włoszkę wypada na niekorzyść gwiazdy teatru krakowskiego, z racji nieporównanie mniejszej skali i siły jej głosu. Przewyższa ją również pod tym względem aspirująca wraz z Rakiewiczową do pozycji heroiny stołecznego dramatu Salomea Palińska. Zajmując ich miejsce, Modrzejewska przyczyni się do przewrotu w panującym stylu gry, określonego jako „zastąpienie siły przez nerwy.”⁴⁹⁶

W świetle przytoczonych przez biografa artystki dokumentów, scena warszawska była dla niej jedynie etapem zamierzonej kariery zagranicznej⁴⁹⁷. Zabiegała tu uparcie o zwiększenie skali swoich możliwości – diapazonu ról, siły głosu i kunsztu deklamacji, harmonii ruchu ze słowem⁴⁹⁸; zgodnie ze stylem pracy

⁴⁹⁰ J. K.i [Kotarbiński], *Wystąpienia gościnne p. Modrzejewskiej w komedii wyższej*, PT 1868/47.

⁴⁹¹ J. Got, *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej. 1865-1869*, Kraków 1956, s.19-20.

⁴⁹² E. Lubowski, *Występy gościnne p. Modrzejewskiej*, BW 1868/4.

⁴⁹³ W. Szymanowski, „*Adrianna Lecouvreur*”. *Pierwsze wystąpienie p. Modrzejewskiej*, TI 1868/41.

⁴⁹⁴ T. Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Helenie Modrzejewskiej*, Londyn 1962, s.175.

⁴⁹⁵ K...i [J. Kotarbiński], *Wystąpienia p. Modrzejewskiej w komedii wyższej*, PT 1868/46.

⁴⁹⁶ Autorem tego sformułowania jest Bogusławski (op. cit., s.200).

⁴⁹⁷ Zob. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski...*, op.cit., Warszawa 1963, s.109.

⁴⁹⁸ „Modrzejewska odznacza się właśnie tym – zauważył sprawozdawca z występów stołecznego gościa w jego rodzimym teatrze – że nie wybija ani rymów, ani średniówki, a jednak w mowie jej czuć rytm wiersza”; podnosił także niebywałą swobodę, takt i miarę ruchu scenicznego artystki, idealnie zsynchronizowanego z tekstem. („*Halszka z Ostroga*” J. Szujkiego, „Kraj” 1870/125.)



Tableau Role Wincentego Rapackiego, 1917 (Złoty jubileusz)

w swym zespole macierzystym, usiłowała wpłynąć na ujednolicenie sposobu gry. Nie znajdując partnerów do pracy nad propagowanym przez siebie ambitnym repertuarem, zaczyna Modrzejewska sprzyjać planom swego kuzyna i kolegi dotyczącym wyrwania się z Krakowa, kierując zarazem na tamtejszych aktorów uwagę prezesa Muchanowa. To z pomocą tej „wędrującej gwiazdy” dostają się do WTR pierwszorzędne siły zespołu Koźmiana, a wraz z nimi – nowy styl.

Legendarny debiut w *Rozmaitościach* w roku 1869 Wincentego Rapackiego, który – wedle spostrzeżenia Sienkiewicza – swobodną i konsekwentną myślowo i artystycznie grą zacierał autorskie błędy w budowie roli⁴⁹⁹, zadziwił krytyków umiejętnością wypełniania jej konturów podchwyconymi „wprost z natury” szczegółami. Pomysłowość najlepszego po Modrzejewskiej artysty krakowskiego w zakresie scenicznej realizacji postaci postawiła go od razu w jednym rzędzie nie tylko ze sławami miejscowymi – Królikowskim i Żółkowskim, ale i europejskimi – Bogumiłem Dawisonem i Fritzem Devrientem.⁵⁰⁰

Nowość zastosowanych środków oznacza taką samą rewolucję w dziejach sceny, jaka dokonała się właśnie pod znakiem realizmu w literaturze i malarstwie. Dotyczy drobiazgowej obserwacji cech zewnętrznych żywych modeli,

⁴⁹⁹ Zob. H. Sienkiewicz, *Wystąpienie gościnne p. Rapackiego w roli Caussade'a w komedii „Nasi najserdeczniejsi”* {*V. Sardou*}, PT 1869/16.

⁵⁰⁰ Zob. J. N., *Wincenty Rapacki*, TI 1869/67.

a następnie odtworzenia ich za pomocą (lekceważonej tu śladem czołowych aktorów) sztuki charakteryzacji – w przypadku Rapackiego obejmującej nie tylko maskę i całą sylwetkę wraz z kostiumem⁵⁰¹, ale również mimikę i głos. Sztuka ta w sposób zasadniczy różni niemiecką szkołę gry od francuskiej.⁵⁰² Stosuje ją artysta w dozach aptekarskich. „Rzadko kiedy zdarzyło się nam [...] widzieć miłą utrafioną tak doskonale – przyznał Lewestam na widok Caussade’a z *Naszych najserdeczniejszych* Sardou, otwierającego korowód jedenastu postaci (komicznych, dramatycznych i tragicznych) w jego wykonaniu. – O szczyptę więcej, a byłby to obłudny intrygant, o linię mniej, a byłby bezmyślny szczęśliwiec.”⁵⁰³ Bogactwo drobnych kresek tego rodzajowego „malarstwa scenicznego” sprawia, że odgrywane postaci nie mieszczą się w sztywnych ramach typów, stając się od razu jakby dobrymi znajomymi widza.

U schyłku epoki romantyzmu prekursorem takiej metody był w Warszawie niepowtarzalny odtwórca „starych sług wielkich domów” (jak Dyndalski w *Zemście*), Panczykowski.⁵⁰⁴ Pochwałę jej zamknął Kenig w słowach recenzji

⁵⁰¹ „Sam sobie w tym względzie był nauczycielem, sam komponował podgardla tłuszciochów, watówki najrozmaitszych kształtów, nawet peruki sam sobie do różnych ról fabrykował [...] tak znakomicie, że złośliwi koledzy posądzali go, iż musiał za młodych lat terminować u jakiegoś perukarza. – wspominał Bałucki, który zawdzięczał aktorowi wiele kongenialnie odtworzonych ról ze swych komedii, dodając: Również kostiumy przygotowywał odpowiednio do swoich pomysłów”. (*Z mojego pamiętnika. Wincenty Rapacki*, TI 1891/99) Efekty tej „produkcji” na gościnnym gruncie okazały się zadziwiające. „Nie chciano dać wiary – komentował A. Rajchman reakcję, jaką wywołało rozlepione w mieście w przeddzień jego występów *tableau* ze zdjęciami w kilkunastu rolach – by zasuszone księżę, otyły wojewoda, chudy kancelista, wypasiony radca, ponury intrygant, dobroduszny parobek i uśmiechnięty palestrant stanowił jedną z licznych odmian jednego człowieka, aby jego indywidualność umiała umykać chyłkiem z ciała [...] Ale wnet przekonano się, że to Rapacki posiadał tę wielką magię, popychającą sztukę aktorską na nowe tory.” (*W. Rapacki*, EMTA 1891/50, cyt. za: D. Kantor-Jankowska, *Charakteryzacja w teatrze polskim do roku 1890*, praca magisterska na WOT PWST w Warszawie pod kierunkiem Z. Raszewskiego, nr 248.) Dokonany w stolicy (za pomocą nie znanych tu dotąd technik subtelnej zmiany zabarwienia ciała, formowania maski i „kostiumowania się”) „zamach stanu w poglądach na możliwości transformacyjne aktora” odślonił przed nim nowe drogi twórcze, ukazując zarazem perspektywę wzbogacania obrazu stworzonego przez autora – zob. M. Chimiak, *Sztuka aktorska zespołu dramatu i komedii Warszawskich Teatrów Rządowych w „epoce gwiazd” (1868-1880)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Z. Wilskiego na WOT PWST, W. 1979, nr 223).

⁵⁰² K. Z. [alewski], *Wincenty Rapacki*, KW 1901/350.

⁵⁰³ F. H. [Lewestam], *Występy gościnne p. Rapackiego*, „Kłosy” 1869/201.

⁵⁰⁴ Aktor ten nie ograniczał się bynajmniej do troski o wygląd zewnętrzny postaci. „Charakterystyka [...] leży w całości gry, w jej konsekwencji, w zgodzie każdego ruchu ze słowem, całej postaci z charakterem – pisał najlepszy znawca jego sztuki, Kenig. – Utrzymać miarę, nie przesadzić [...] ułożyć ręce, chód, postawę, głos, ton mowy, najdrobniejsze szczegóły w najrozmaitszych sytuacjach – wielkiej to pracy i talentu dzieło. Otóż tę pamięć o charakterze roli [...] Panczykowski w najwyższym posiada stopniu.” (*Trzydzieści osiem lat zawodu dramatycznego Ludwik Panczykowski*, GW 1860/201-202, cyt. za: M. Radzik-Maj, *Ludwik Panczykowski. Wielki aktor małych ról*, praca magisterska napisana na WOT PWST pod kierunkiem A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, W. 1993, nr 738.

jednej z dwóch pierwszych przywiezionych przez gościa komedii Bałuckiego – *Radcy pana radcy*: „O! Najrzadsza to taka gra, która zdaje się nie grana”⁵⁰⁵, a słuszność tej opinii potwierdziła się już wkrótce z okazji niefortunnego obsadzenia w „gościńskiej” roli Rapackiego – Żółkowskiego. „Tu czuliśmy grę [...] tam [...] widzieliśmy tylko postać. – pisał recenzent „Gazety Warszawskiej”, tłumacząc – Bo tam wszystko było w zgodzie: postawa, twarz, gest, ruch, słowo; tutaj zaś zewnętrzność często nie godziła się dość ze słowem.”⁵⁰⁶

Nowatorstwo młodego artysty, czy może raczej jego demaskatorska pasja w wynajdywaniu fizycznych znamion uplastyczniających zasadniczy rys charakteru, objawiła się ponadto w kilku kreacjach fredrowskich, z Łatką na czele. Karykaturalną maskę chciwca w jego wykonaniu opisał na podstawie fotografii Stanisław Dąbrowski⁵⁰⁷; obrazu patologii charakteru w ujęciu Rapackiego dopełnia utrwalona na żywo przez Kotarbińskiego gra twarzy odzwierciedlająca obsesyjną troskę lichwiarza o pomnożenie swych pieniędzy, „kołyszący się a ostrożny” chód, powściągliwa gestykulacja zdradzająca chytrą nieufność – czyli zespół zachowań stanowiący niezmiernie prawdziwe jego zdaniem uwydatnienie psychiki dusigrosza.⁵⁰⁸

Nieźrównanej w stolicy doskonałości portretu zewnętrznego w wykonaniu debiutanta nie zawsze jednak odpowiadał wystarczająco pogłębiony obraz wnętrza. Przez najbliższe pół wieku, jako członek WTR, będzie on doskonalił harmonię środków⁵⁰⁹, zacierając ów „przedział między maską a grą” przez zwiększanie inwencji w sferze psychologii roli, a zarazem tonowanie środków wyrazu czysto zewnętrznych. W roku 1891 (z perspektywy trzydziestolecia pracy) krytyk tak oceni ewolucję jego talentu: „Gra pana Rapackiego nabrała spokoju, powagi, skupienia; dykcja artysty wyzbyła się jaskrawych akcentów; mimika nie ma w sobie

⁵⁰⁵ J. Kenig, *Wystąpienie p. Rapackiego*, GW 1869/95.

⁵⁰⁶ Tenże, „*Radcy pana radcy*” M. Bałuckiego, GW 30 XI 1869.

⁵⁰⁷ S. Dąbrowski, *Typy i maski fredrowskie*, PTeat. 1958/2.

⁵⁰⁸ K-i[Kotarbiński], *Wystąpienie p. Rapackiego w komedii*, PT 1869/18.

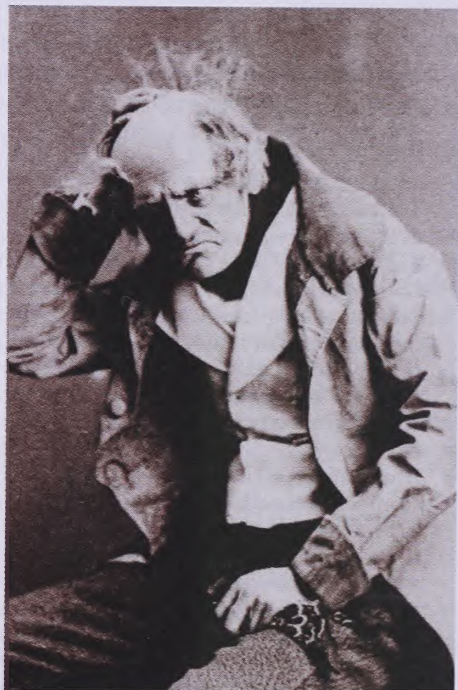
⁵⁰⁹ Dla krytyków krakowskich najlepszym bodaj probierzem dokonującego się postępu była rola Vauclina w *Safandulach* Sardou – jedyna, jakiej artysta nie opuścił ani razu podczas swych rozlicznych wizyt w tym mieście. „Maska bardziej niż doskonała, można by się sprzeczać, czy nie kopiowana z obrazu, rysy twarzy ostre, postawa nieco zgarbiona, wyschła. Jak dobrze nadaje się do tej postaci głos nieco chrapliwy, suchy jak twarz tego konwencjonisty” – zauważył A. Mieszkowski. (Puk, *Pogadanki teatralne* – XVI. W. Rapacki, KK 1887/120.) Ludzkie oblicze, odsłonięte niespodzianie przez doktrynera rewolucji, urzeka życiową prawdą. Wielokrotne oglądanie tej samej roli na przestrzeni dwudziestu lat pozwalało recenzentom smakować jej jednolitą, drobiazgowo przemyślaną kompozycję, zyskującą wciąż na prawdziwości i plastyce wyrazu szczegółów, a zarazem śledzić systematyczne doskonalenie warsztatu aktora. Pewien udział przypisywano tu sposobowi funkcjonowania stołecznych teatrów, umożliwiającemu dzięki częstemu powtarzaniu repertuaru misterne cieniowanie każdego ruchu, gestu, słowa. Poza „uderzającą zewnętrzną charakterystyką”, odkryciem Rapackiego, za specyfikę jego gry uznaje się syntetyczne traktowanie roli, żelazną konsekwencję i miarę w jej odtwarzaniu, umiejętność stopniowania napięć – co artysta mógł przyswoić sobie w trakcie pięcioletniego stażu u Koźmiana.



Wincenty Rapacki w roli Vauclina w *Safandulach* V. Sardou, fot. J. Mieczkowski



Wincenty Rapacki w roli Vauclina,
portret Klach i Dutkiewicz,
pocztówka



Wincenty Rapacki w roli Jana
Zrędy w *Zręczności i przekorze*
A. Fredry

dawnej wielomówności gestów, temperament, zapędzający się z początku w komizm w dziedzinę farsy, a w uczuciu do melodramatycznego nastroju, trzyma się dziś na wodzy i pilnuje granic artystycznych, a twórczość rada podąża na te wyżyny, gdzie jej wielcy mistrzowie, Szekspir, Molier, dostarczają motywów.”⁵¹⁰ Kontynuatorem tego sklasycyzowanego już stylu artysty będzie Kazimierz Kamiński. Po latach Grzymała-Siedlecki za historyczną zasługę Rapackiego uzna konsekwentne łamanie zasady gry dla publiczności i uczynienie obowiązującego stylu z gry dla partnera, nazywając artystę ojcem realizmu scenicznego.⁵¹¹

Niezależnie zaś od tego, w jak dojrzałej formie reprezentował on ten kierunek w roku 1869, ówczesny sposób jego gry odebrało pokolenie wychowanków Szkoły Głównej jako artystyczną prowokację „w imię przyszłych ideałów”.⁵¹²

W sferze tragedii nowy rodzaj interpretacji wnosili do Rozmaitości w roku 1872 występy gościnne aktora o warsztacie ukształtowanym głównie we Lwowie, zaś osobowości artystycznej nie poddającej się rygorom żadnej szkoły – Bolesława Leszczyńskiego, z fragmentem Szekspirowskiego *Otella*. Uwzględniając (za wzorem popularnego również w Polsce od połowy wieku czarnoskórego Iry Aldridge’a) raczej żywiołowy temperament tej pierwotnej natury niż rutynowe wymogi piękna tragicznego: posągowość póz, wyszukaną elegancję gestu i mowy, artysta krakowski powiększył niepomniernie skalę środków aktorskiego wyrazu i wzmógł ich ekspresję. („Zamiast szerokiego prowadzenia dialogu, Otello mówi w niskim tonie, urywanym i zdławionym szeptem, a zamiast posągowego pozowania i okrągłej gestykulacji używa ruchów rzutkich, kurczowych.”⁵¹³ Niespodziane intonacje, zmienne akcenty i tempo gry, w połączeniu z wyrazem oczu, oddającym sugestywnie najskrytsze uczucia, podnosiły do maximum temperaturę przedstawianych namiętności, odsłaniając nieoczekiwane aspekty postaci.) Polemiki wywołane występem gościa uwydatniły anachronizm uznawanego niegdyś za nowatorski stylu gry pierwszego tragika zespołu (którego wkrótce miał zastąpić), Królikowskiego. „Czas już, by na naszej scenie bohaterowie tragiczni mówili prawdziwie”. – Z całą rewerencją wobec swego mistrza obwieścił Józef Kotarbiński – Czas na „realizm tragiczny.”⁵¹⁴

Kilkuletnią wspólną obecność trójki: Modrzejewska, Rapacki, Leszczyński w teatrze warszawskim (1873-1876) upamiętniły nie tylko sceniczne arcydzieła.

⁵¹⁰ W. Bogusławski, *Jubileusz W. Rapackiego – trzydziestolecie pracy*, GP 1891/277.

⁵¹¹ „Realista – i pierwszy w pełnym sensie słowa realista na scenie polskiej – powie. – J. S. Jasiński zwalczył operowość dawnego naszego teatru, Koźmian wycesał z teatru przesadę i nadmiar gry, Rapacki sztukę aktorską wprowadził na tory zdecydowanej prawdziwości.” (A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s. 509.)

⁵¹² Zob. J. Szczublewski, *Wielki i smutny...*, op. cit., s. 120.

⁵¹³ KC 1872/279. Cyt. za: J. Szczublewski, *ibid.*, s. 192. Zob. też: J. Got, *Polish Actors in Shakespearean Roles (1797-1939)*, w: *Poland's Homage to Shakespeare, Commemorating the Fourth Centenary of his Birth 1564-1964*, ed. S. Helsztyński, W. 1965; E. Udalska, „*Otello*” w trzech wcieleniach aktorskich, w: *Od Shakespeare’a do Szekspira*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1993, s. 216-218.

⁵¹⁴ J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, PT 1872/51.



Bolesław Leszczyński jako Otello, fot. Brandel



Bolesław Ładnowski jako Otello, pocztówka

Pozwoliła ona przede wszystkim zmierzyć się zespołowi, wychowanemu na francuskich komediach i francusko-niemieckich melodramatach, z nieznaną tu praktycznie wielką poezją: Shakespeare'em i Słowackim, co okazać się miało przydatne w okresie Młodej Polski. Zaskakiwała nowymi metodami pracy nad rolą i śmiałością środków ekspresji (do dziś trwają spory, co stanowiło o istocie przełomu: bezpośrednie zwrócenie się po wzory dla postaci scenicznej do żywych modeli, czy ukazanie perspektywy niekonwencjonalnej interpretacji klasyki). Niezwykłe zagęszczenie talentów aktorskich, przy braku całościowej koncepcji przedstawienia ze strony reżysera, doprowadziło jednak do zenitu model teatru gwiazdorskiego, znajdującego się na antypodach tego teatru, jaki proponował Koźmian.

Samym prawie Shakespeare'em debiutował w Warszawie w roku 1879, już po wyjeździe Modrzejewskiej z kraju, ostatni z dawnych jej kolegów, Bolesław Ładnowski (od siedmiu lat związany z teatrem we Lwowie). Dwutygodniowy nieprzerwany pokaz czterech spośród kilkunastu stworzonych przezeń w Krakowie ról w utworach elżbietańskiego dramatopisarza – rzecz w stolicy w polskim wykonaniu niebywała – wystawił twórcy „szkoły krakowskiej”, a przede wszystkim Adamowi Skorupce⁵¹⁵, świadectwo bardziej miarodajne niż „osobna” kreacja poprzednika. To za dyrekcji Skorupki powstała większość prezentowanego repertuaru, wraz z najpopularniejszą w teatrze czasów Koźmianowskich tragedią Shakespeare'a – *Otellem*. W porównaniu z „dziką murzyńską bestią” ze słynnej sceny duszenia Desdemony w ujęciu Leszczyńskiego, Otello Ładnowskiego „mniej ryczy, wyje i rży”. Po prostu „jest to człowiek, w którego położenie widz może się postawić i jego bóle odczuć. Mniej w tym efektu, a więcej prawdy i uczucia” – uznał Litwos⁵¹⁶, poszukując paranteli dla solidnych, głęboko osobiście przemyślanych analiz czołowego ówczesnego tragika teatru lwowskiego raczej u Anglików; u Edwina Bootha i Henry'ego Irvinga. Chwalono także znakomity warsztat aktorski wykonawcy⁵¹⁷, który swą popisową rolę powtarzał potem (z przerwami) aż do końca wieku.

Obudzone w rodzinnym mieście, a „gościnnie” ujawnione aspiracje potwierdziły się w działaniach przyszłego wieloletniego reżysera i aktora WTR, który ugruntował tu swą sławę jednego z najwybitniejszych w kraju szekspirystów (dwadzieścia trzy role, w tym trzy tytułowe w stołecznych prapremierach oraz najlepszy ówczesny Hamlet!). Sztuka Ładnowskiego musiała wprawdzie z czasem ulegać pewnym zmianom; rola królewicza duńskiego, frapująca w jego wykonaniu swą zagadkowością, finezyjnym przeplataniem się akcentów obłędu udanego i rzeczywistego, obudziła pierwsze zastrzeżenia już w stolicy. W roku 1899 również krytyk spod Wawelu, Feliks Koneczny, stwierdził, że artysta w pewnych momentach zachowuje się „zbyt celowo”, czyli nienaturalnie; Ham-

⁵¹⁵ J. Michalik, *Szekspir Koźmiana?*, w: *Od Shakespeare'a do Szekspira*, op. cit.

⁵¹⁶ Litwos [H. Sienkiewicz], „*Otello*” W. Shakespeare'a, GP 1879/173.

⁵¹⁷ K. Zawadzka, *Szekspirowskie role Bolesława Ładnowskiego*, PTeat. 1974/3-4.

let nie może bowiem za wcześnie wzbudzać nieufności wśród otoczenia. Krytyk uznał przerysowanie za cechę właściwą aktorstwu gości, przeciwstawiając mu szlachetny umiar gry gospodarzy i konkludując: „Oby Warszawa tego nie psuła u artystów, których ciągle od nas zabiera!”⁵¹⁸ Na tle zespołu Rozmaitości role Ładnowskiego – „klasyka w Szekspirze i Schillerze, aktora na wskroś realistycznego w dramacie i komedii mieszczańskiej” – wyróżniały się natomiast w wielkim repertuarze staranną podbudową intelektualną, „unikaniem efektów aż do przesady”; we współczesnym – troską o wiarygodność, pełność i precyzję wizerunku psychologicznego postaci oraz artystyczną miarą. Jako zdecydowane odcięcie się od tradycji Królikowskiego odebrano stworzonego na wzór Lewinskiego Franciszka Moora, który z popisu solisty stał się (w reżyserii własnej Ładnowskiego) integralną częścią przedstawienia.⁵¹⁹ Uznany słusznie w trzydziestolecie pracy na stołecznej scenie za „jednego z tych niewielu artystów w Rozmaitościach, u którego błędy szkoły warszawskiej najslabiej się ujawniły, a zalety najsilniej przemówiły do nas”, aktor zawdzięczał tę opinię kilkuletniemu czynnemu udziałowi we wprowadzaniu w życie idei Koźmiana.⁵²⁰

W roku 1879 (dwa lata przed Ładnowskim, który dostał się tu dopiero za kolejnym razem) zespół stołeczny powiększyły Jadwiga Czaki – w latach 1876-1879 aktorka teatru krakowskiego – oraz zatrudniona wówczas na zmianę na obu scenach galicyjskich Helena Marcello – przyszła primadonna tutejszego Dramatu. Razem z nim zaś znalazła się w tym gronie Aleksandra Lüde, którą nadany ręką Koźmiana „spokój gry, wyrafinowany wdzięk, chłodny ton wielkiej damy”⁵²¹ oraz kunszt dialogu – w połączeniu z obserwacją największych stołecznych artystów – uczynić miały przedstawicielką tzw. wyższego stylu komediowego na europejską miarę (choć sama zarzekała się: „Nie mam ani jemu, ani jego szkole nic do zawdzięczenia”⁵²²).

Krystalicznie czysty pokaz walorów uformowanej już wyraźnie w Krakowie z początkiem lat osiemdziesiątych nowej szkoły gry, a zarazem okazję do przypomnienia sobie przez gospodarzy nie tak dawnej świetności własnej sceny,

⁵¹⁸ „Przegląd Polski” 1899/t.133, s.160 Na marginesie warto sprostować, że artyści sami uparcie podążali „z Krakowa w świat” – a przede wszystkim do stolicy (zob. M. O. Bieńka, *Krakowscy aktorzy młodopolscy gościnnie w Warszawie*, w: *Krakowskie rodowody teatralne. Materiały z sesji naukowej Z Krakowa w świat 22-24 X 1993*, pod red. J. Michalika, Kraków 1994), skąd zresztą również w przełomowych chwilach masowo ściągano tu posiłki (tak np. w 1893 uczynił Pawlikowski, kompletując zespół – zwerbował ponoć aż jedenastu wychowanków warszawskich szkół dramatycznych; zob. praca magisterska D. Tomiak *Wychowankowie warszawskich szkół dramatycznych w teatrze krakowskim (wiek XIX)*, Kraków 1998, cyt. w: J. Michalik, „*Szkoła krakowska*” – „*szkoła warszawska*”, loc. cit., s.48).

⁵¹⁹ „Nie wychyla się poza ramy obrazu” – pisał o nim krytyk, przeciwstawiając tę nowoczesną technikę tradycyjnemu kreśleniu portretu „na tle”; zob. R., KP 1887/64.

⁵²⁰ Kaprys [W. Rabski], *O czym mówią? – Bolesław Ładnowski*, KW 1901/323.

⁵²¹ K. Estreicher, *Pani Aleksandra Lüdowa na scenie krakowskiej (1877-1881)*, „Czas” 1900/138.

⁵²² Meloman, *Sylwetki teatralne – Aleksandra Lüde*, „Kraj” 1898/43.

stanowiły trzykrotne dłuższe występy w tym okresie (1881-1884) groźnej niegdyś rywalki Modrzejewskiej (poprzestającej na lokalnej sławie), Antoniny Hoffmann. Zdaniem Jerzego Gota, jedną z intencji przyjazdu do stolicy tej, która „w teatrze krakowskim pierwsza zdjęła koturn”, była polemika artystyczna z teatrem warszawskim.⁵²³ Przeprowadzała ją w tytułowej roli Marii Joanny ze starego melodramatu Dennery’ego i Malliena oraz w postaciach tzw. „kobiet upadłych” współczesnego francuskiego dramatu społecznego, demonstrując na tym przekornie obranym materiale „tajemnicę prostoty, bezpretensjonalności, spokoju w grze opartej więcej na szczegółach mimiki aniżeli na wybuchach siły”⁵²⁴, co w efekcie z jednej strony budziło podziw dla nieoczekiwanej prawdy tych postaci, z drugiej – rozczarowanie rzekomym obniżeniem dramatyzmu ich przeżyć. Bezwzględny zachwyt wywoływała „Hoffmannka” jedynie we współczesnej komedii salonowej typu Scribe’a i Sardou – perfekcyjnym opanowaniem arkanów zapoznawanej już powoli w Rozmaitościach sztuki prowadzenia konwersacji. Połączenie swobody w grze, „ludząco przypominającej życie”⁵²⁵, z panowaniem nad całością charakteru, wirtuozerią w operowaniu dowcipem i finezyjnymi akcentami dykcji uznał Kazimierz Kaszewski za wzór w opracowywaniu ról.⁵²⁶

Zależność poszczególnych elementów roli od wyrazu ich całości, takt i miarę środków, umiejętność utrzymania się w nastroju, prezentowane przez znajdującą się w apogeum swej sztuki Hoffmannową, przeciwstawiano opartej na niezbornych efektach, niezdyscyplinowanej grze artystów sceny warszawskiej, która właśnie – w chwili przesilenia się szczytowej fazy „epoki gwiazd” – przeżywała obniżenie lotów.

ŻELAZOWSKI, FRENKIEL, WOJDAŁOWICZ

Ostatni (młodszy o kilkanaście lat od pierwszego pokolenia wychowanków „szkoły krakowskiej”) trzech aktorzy Koźmianowscy, których sztuka w istotny sposób wpłynęła na ewolucję stylu aktorstwa stołecznego, to Roman Żelazowski, Mieczysław Frenkiel i Władysław Wojdałowicz. Do dwóch pierwszych (od jakiegoś czasu zatrudnionych już na scenie lwowskiej) Dyrekcja WTR zwróciła się w związku z potrzebą zastąpienia „filarów” miejscowego Dramatu i Komedii. Żelazowski, zaproszony po raz pierwszy do stolicy pół roku po śmierci „Króla” (1887), wracał tu czterokrotnie, nim na przełomie wieków zajął miejsce obok Leśzczyńskiego i Ładnowskiego. Frenkiel, który debiutował w Rozmaitościach w tymże roku, co kolega⁵²⁷, dostał się do nich po powtórnych występach, już po

⁵²³ J. Got, *Antonina Hoffmann...*, op. cit., s.121.

⁵²⁴ W. Bogusławski, KW 1881/284, cyt. za: J. Got, op. cit., s.125.

⁵²⁵ EMTA 1884/56, cyt. za: J. Got, op. cit., s.132.

⁵²⁶ „Kłoso” 1884/1008.

⁵²⁷ E. Makomaska, *Warszawski debiut Mieczysława Frenkla*, w: *Warszawa teatralna*, op. cit., s.35-45.

zgonie Żółkowskiego. Kilkakrotne debiuty, poprzedzające zaangażowanie tych artystów, dały krytykom kolejny asumpt do wychwytywania odrębności dwóch metod gry – tradycyjnej, opartej na respekcie dla retoryki scenicznej i pewnych zasad budowania ról, oraz nowoczesnej, opartej na tworzeniu żywych postaci wraz z właściwymi im sposobami ekspresji, zbliżonymi do życia codziennego.

Zarówno Żelazowski, jak i Frenkiel odznaczał się umiejętnością tak doskonałego wcielania się w postać sceniczną, że tworzyli z nią rzadko spotykaną (miejscami aż „rażącą”) całość. Autor *Kronik tygodniowych* w „Kurierze Codziennym” na przedstawieniu *Aktorów dworu* Karla Wartenburga bodaj po raz pierwszy znalazł się pod tak silnym działaniem teatralnej magii. „Nagle scena, widowie i aktorzy znikli mi z oczu – wyznawał. – Coś widziałem i coś słyszałem i dopiero gdy umilkł artysta, zrozumiałem, że widział i słyszał coś nadzwyczajnego, co nie jest ani krytyczną «inteligencją», ani aktorską «rutyną».”⁵²⁸ Niezwykle to wrażenie było rezultatem dbałości Żelazowskiego o realną, wzorowaną szczegółowo na naturze, choć syntetycznie skomponowaną prawdę charakteru – na przekór właściwemu poetyce melodramatu podporządkowaniu postaci gwałtownym, kontrastowym „efektom”; poszukiwaniu „harmonii” i „proporcji”; wreszcie – dyskrekcji i prostoty środków, odbijających od gry partnerów (np. Marcello), którzy nie potrafili zachować miary.

Podobnie Frenkiel – w odczuciu Teodora Jeske-Choińskiego – „poruszał się na scenie z absolutną swobodą człowieka, który wciela się tak dokładnie w rolę, że tworzy z nią jedną całość”⁵²⁹. Tę postulowaną przez Koźmiana naturalność i swobodę z końcem lat osiemdziesiątych nadal postrzegano w Warszawie jako niepospolity przymiot gry, co nie przesłoniło jednak recenzentowi „Kuriera Warszawskiego” idącej z nim w parze nowej techniki budowania postaci komicznej. Rola Dziędzierzyńskiego z *Rozbitków* Blizińskiego, przez miejscowego jej odtwórcę Ostrowskiego oparta na dobitnym podkreślaniu zabawnych cech charakterystycznych, na wyostrzaniu kontrastów (jak potworna francuszczyzna parweniusza, który znalazł się w salonie), u gościa wyrosła mianowicie – zdaniem tegoż recenzenta – z obserwacji psychologicznej (z dyskretnie ukazanej dwoistości postaci). „W grze Frenkla nie było ani taniej humorystyki, ani wykrzywionej karykatury – potwierdzi później świadek owych debiutów, Bogusławski – komizm jej wydobywał się zawsze bez osobistych komentarzy aktora z samej głębi charakteru, z samej istoty sytuacji; zdawał się mówić sam za siebie.”⁵³⁰

W przeciwieństwie do panującej na warszawskiej scenie tendencji do ekspresji spotęgowanej, do komizmu z rozmachem, Frenkiel „podkreśla za mało momenty, domagające się wyrazistego rysunku”; buduje rolę, operując delikat-

⁵²⁸ B. Prus, *Powściągliwość krytyczna*, KC 1887/146.

⁵²⁹ T. J.[eske]-Ch[oiński], *Drugi gościnny występ Frenkla – stary Bonneval w „Szczęściu małżeńskim” A. Valabrègue’a*, KW 1887/333.

⁵³⁰ W. Bogusławski, *Mieczysław Frenkiel. Dwudziestopięcioletni jubileusz*, TI 1904/19 (przedruk w: *Aktorzy warszawscy*, op. cit., s.231).

nymi akcentami wyśmienitej dykcji⁵³¹, plastyką rysów twarzy na miarę Żółkowskiego, oszczędnym gestem. „Tu i ówdzie zaciera może niepotrzebnie ostrzejsze kontury charakteru, powstrzymuje swój humor, w czym zdradza metodę szkoły krakowskiej – dopowiadał krytyk, zastrzegając – zbytnia jednak powściągliwość szkodzi mniej, aniżeli przesada.”⁵³² Na przeszkodzie w zaakceptowaniu przez publiczność jego spokojnego, skoncentrowanego i przytłumionego humoru (także w sensie nie wysuwania się bez potrzeby na pierwszy plan kosztem współgrających) długo jeszcze stał cień poprzednika – szczególnego ulubieńca stolicy, który nawet po śmierci nie oddawał berła króla komików.⁵³³

U Żelazowskiego „krzyk jest osobliwością; najdramatyczniejsze motywy traktowane są podtonami, w skali zwykłej rozmowy, przy częstej pomocy podgłosu, nawet szeptu; daje to wszystko wrażenie skoncentrowanej energii namietności”⁵³⁴ – która wybucha rzadko, ale ze zdwojoną siłą. „Tak musiał grać Królikowski – suponował młody Stefan Żeromski pod wrażeniem roli Derblay’a w Ohnetowskim *Właścicielu kuźnic*, konkludując – Sztuka wznosi się do swego apogeum – widz poczyną zapominać, że śledzi grę aktorów i śledzić poczyną grę uczuć.”⁵³⁵

Zarazem nawet w chwilach eksplozji „jak ognia” wystrzega się lwowski tragik deklamacji, przerzucając siłę ekspresji dramatycznej raczej na mimikę; niechęć tę, odpowiadającą obawie frazesu w literaturze, poczytuje się za znamię współczesności. Zdaniem Bogusławskiego, najpiękniejsze momenty zawdzięcza nieraz artysta grze niemej – tragicznemu wyrazowi nieruchomej przedtem maski, rozszerzonej bohaterskiej linii gestu, zdławionemu szepetowi pełnemu grozy. Wedle powszechnej opinii zoilów warszawskich, prezentowany przez gościa nowy styl nie licował jednak ze stanowiącą właściwy sprawdzian jego talentu postacią Franciszka Moora. Królikowski osłaniał ją „mgłą romantyzmu, bajronowskim płaszczem nie złego ducha, ale demona”. Żelazowski zastępuje tę „abstrakcję złego” istotą z krwi i ciała, czyniąc zeń raczej ofiarę nieokiełznanej ambicji; w scenach natomiast, gdy „naturalność dykcji” okazuje się środkiem nie dość pojemnym do oddania całej głębi jego przeżyć, nie potrafiąc wznieść się na odpowiednie wyżyny tragizmu.⁵³⁶

Wymowną ilustrację „komizmu skupionego” w wydaniu koźmianowskim stanowiły u progu sezonu 1890/91 występy Władysława Wojdałowicza w rolach

⁵³¹ Za pomocą finezyjnie zróżnicowanej modulacji jednej jedynej frazy w farsowej rólce Kapitana pióra Abrahamowicza i Ruszkowskiego (*Mąż z grzeczności*) udaje mu się stworzyć postać w najdrobniejszych szczegółach prawdziwą.

⁵³² T. J. H. [Jeske-Choiński], *Debiut wczorajszy Frenkla*, KW 1887/330.

⁵³³ J. Szaniawski, *Mieczysław Frenkiel*, w: *W pobliżu teatru*, op.cit., s.96.

⁵³⁴ – cz – , *Gościnne występy R. Żelazowskiego*, KC 1887/137.

⁵³⁵ S. Żeromski, *Dzienniki*, wybór i opr. J. Kądziera, Wrocław 1980, s.301.

⁵³⁶ „Widzieliśmy człowieka zgorączkowanego, dygocącego w febrycznych dreszczach, szalejącego ze strachu, ale nie czuliśmy w nim walki potępionego zbrodniarza z sumieniem własnym” – stwierdził M. Gawalewicz. (KC 1887/146.)

rodzajowego repertuaru. Znamię tego stylu dojrzał Bogusławski w „umiejętności ciągłego uwydatniania kontrastów między maską, postawą, gestykulacją, głosem aktora a intencją zawartą w tym, co mu mówić kazano”, chwając przy okazji wzorową dykcję debiutanta.⁵³⁷ Inni recenzenci, zgodni z nim w tej mierze, zarzucali wszak gościowi zbyt ni spokój ruchów, brak „zamaszystości”, która by nadała trafnie przeprowadzonemu charakterowi „wypukłość” typu. „Pan Wojdałowicz unika jaskrawości, szuka wyłącznie prawdy” – zauważył Zalewski, spiesząc zaznaczyć obcość tej metody „gry dośrodkowej” dla warszawskiej publiczności, przyzwyczajonej do manifestowania uczuć scenicznych za pomocą dobitnego głosu i gestykulacji.⁵³⁸ Zastrzeżenia przełamał bardziej dostrojony do miejscowego stylu *Pan Damazy* Blizińskiego; bogato wyposażone indywiduum, któremu, wedle wiarygodnego świadectwa krytyka, wyrazista ekspresja nie odebrała w żadnej mierze naturalności zachowania (epitet ten natomiast nie dał się zastosować jego zdaniem do gry Marcello jako odtwórczyni Mańki; „sute okłaski winny ją przekonać, jak nieocenionym skarbem w grze jest prostota”).

Różnica między szkołą warszawską – której istnienie w tym momencie opatrzył Bogusławski znakiem zapytania – a krakowską nigdy może, jego zdaniem, nie objawiła się w sposób tak uderzający, jak podczas występów Żelazowskiego w roku 1899, w szczególnie bliskich założeniom tej ostatniej sztukach włoskiego weryzmu. Pozbawiony zbędnej retoryki à la Dumas, dojrzewający pozwoli do wybuchu dramat małżeńskiej niewierności w *Maskach* Roberta Bracca, podobnie jak rozgrywająca się w pozornym spokoju tragedia ojcowskiego honoru w *Nieuczciwych* Girolama Rovetty, harmonizowały z estetyką Koźmianowskiego wychowanka, którą krytyk zamknął w dewizie: „miarkować, powściągać, hamować”.⁵³⁹ Wyrazem jej było wewnętrzne skupienie gry; „pauzy, kaące się domyślać, czego nie ma w tekście, słowa urywane, nie kończące myśli, skrupulatnie oddane drobiazgowe czynności, wywołujące nastrój.”⁵⁴⁰ Styl taki, bliski wielkim aktorom włoskim: Ernesto Rossiemu i Ermete Zacconiemu, różnił się ponoć zasadniczo tak od sztuki ich kolegów francuskich i niemieckich, jak i od metody aktorów warszawskich, „którą by można nazwać referowaniem ról w skróceniu, sposobem obrazkowym”.⁵⁴¹ Do znanych już właściwości gry Żelazowskiego – prostoty i dyskrecji środków – przybyła w tej ostatniej fazie „dziwnie wyrazi-

⁵³⁷ W. Bog.[usławski], *Gościnne występy W. Wojdałowicza – „Oj, mężczyźni, mężczyźni” K. Zalewskiego*, GP 1890/227.

⁵³⁸ K. Z.[alewski], *Drugi gościnny występ W. Wojdałowicza – w komedii J. Blizińskiego „Ciotka na wydaniu” i komedii L. Koźmianowskiego „Reprezentant firmy Miller i S-ka”*, KW 1890/281.

⁵³⁹ W. Bogusławski, *Gościnne występy Romana Żelazowskiego, artysty sceny lwowskiej, w sztukach Bracca – „Maski” i „Pietro Caruso”*, KW 1899/76; przedruk w: *Aktorzy warszawscy*, op. cit., s.177.

⁵⁴⁰ E. Lubowski, *Występy R. Żelazowskiego. „Nieuczciwi” G. Rovetty i „Pietro Caruso” R. Bracca*, KC 1889/83.

⁵⁴¹ *Występy p. R. Żelazowskiego – „Pietro Caruso” R. Bracca*, GW 1889/75.

sta plastyka, tym bardziej zdumiewająca, że doszedł do niej artysta, nie poświęciwszy nic z dotychczasowej powściągliwości, jedynie urozmaicheniem modulacji głosu, pogłębieniem akcentów dykcji i sztuką wydobywania z gestu wymownych efektów.”⁵⁴² Plastyka ta objawiła się zwłaszcza w obrazie wnętrza uczciwego w gruncie rzeczy i zdolnego do najwyższego bohaterstwa, choć zmarnowanego niby przez nałóg człowieka; nie znaleziono w nim „ani jednego fałszywego ruchu ni dźwięku”.⁵⁴³

Z chwilą przyjęcia artysty do zespołu WTR (1899) zaszczerpione mu z początku lat osiemdziesiątych reguły szkoły kóżmianowskiej: gry refleksyjnej, skoncentrowanej i jednolitej, pozbawionej patosu i przesady, współdziałającej na rzecz harmonii przedstawienia – jego koledzy stosowali tu z dobrym skutkiem nieomal od dekady.

Frenkiel obejmował stopniowo sukcesję ról fredrowskich po Żółkowskim, otwierając nową kartę w dziejach scenicznych tych postaci. Jak podkreślano, interpretacja jego była wolna od sugestii narzuconych przez pamięć wielkiego poprzednika; szczególny rodzaj komizmu brał się nie ze śmiesznych tricków i efektów (jak barani wzrok), lecz ze zderzenia powagi odtwórczej z tekstem (np. tak rozbajając przedstawiał naiwność szambelana Jowialskiego, że – we wspomnieniu Jerzego Kollera – „budziło to obok niebywałego ładunku humoru coś, co by można nazwać współczuciem”⁵⁴⁴). Aktor potrafił znaleźć złoty środek między groteskowością typu bufonów z włoskiej farsy a powagą stylowej komedii; ową miarę artystyczną, widoczną również w odziedziczonej po Żółkowskim roli Beneta, uważano za największą zaletę jego gry. Łącznikiem między „dawnymi a nowymi laty” w warszawskich dziejach scenicznych Fredry był wieloletni partner obu tych artystów, Rapacki, legendarny już odtwórca Łatki oraz Milczka⁵⁴⁵. Współdziałanie Rapackiego z Frenklem na polu komedii Fredry (np. w słynnych parach braci Zrządów czy Jowialskich – seniora i juniora) stanowiło koronę dziewiętnastowiecznej tradycji wiernego odwzorowywania utrwalonych w nich typów Polski szlacheckiej (doskonale konsekwentnych i jednolitych, choć starannie zróżnicowanych, tak pod względem cech psychicznych jak rodzaju komizmu). Zarazem była tu zapowiedź nowych odmian stylistycznych interpretacji tych ról, o podkładzie charakterystyczno-dramatycznym, bądź nawet lekko groteskowym, które przejdą w następne stulecie.

Stworzony jakby przez naturę do ról drugoplanowych Wojdałowicz, w zakresie niektórych typów szlacheckich (pióra Blizińskiego czy Małeckiego)

⁵⁴² W. Bogusławski, *Występy R. Żelazowskiego*, TI 1899/14.

⁵⁴³ J. Nowiński, *Występy Żelazowskiego na scenie Rozmaitości*, „Głos” 1899/13.

⁵⁴⁴ J. Koller, *Gawędy teatralne*, Poznań 1962, s.140.

⁵⁴⁵ Również i ta postać była w jego wykonaniu nie tyle śmieszna, ile charakterystyczna (choć przy tym bardzo dowcipna) – zob. J. Kreczmar, *Tradycja i nowatorstwo*, loc. cit. Łatkę, wedle świadectwa Grzymały, nasycił aktor w miarę czasu coraz bardziej dramatyzmem; ewolucja tej roli – zob. D. Ratajczak, *Z problemów interpretacji aktorskiej w teatrze polskim XIX wieku*, „Studia Polonistyczne” 1975/II.



Wincenty Rapacki jako Rejent w *Zemście za mur graniczny* A. Fredry

również zyskał sobie miano „najpierwszego w Polsce artysty”. Niejednokrotnie występowali z Frenklem w tych samych rolach lub jeden obok drugiego; do klasycznych arcydzieł sztuki aktorskiej (na miarę słynnych *Safandulów* z roku 1870, z Żółkowskim, Rapackim i Ostrowskim) zaliczano wznowione w 1911, na dzieściolecie śmierci Bałuckiego, *Grube ryby*, z dosadnie odmalowanymi („począwszy od charakteryzacji i kostiumu, a kończąc na ruchach i ukłonach”) postaciami starych kawalerów, z powagą celebrującymi swe maniery podczas zalotów do podlotków: Wistowskiego (Frenkiel) i Pagatowicza (Kamiński), oraz dziadka Ciaputkiewicza (Wojdałowicz)

Kreacje Frenkla we współczesnych polskich komediach i farsach – „prawdziwe w każdym calu”, czasem „jakby żywcem przeniesione z warszawskiego bruku” typy przemysłowców, prezesów, adwokatów czy lekarzy – porównywano do rysunków Franciszka Kostrzewskiego. Wprowadzały do Rozmaitości coraz rzadziej tu spotykane naturalność i prostotę środków.⁵⁴⁶ Odpowiadały im role komiczne i charakterystyczne we współczesnych sztukach

⁵⁴⁶ „Gąsiennice” A. Kinderfreunda. *Słowo o grze artystów*, „Kraj” 1895/46.



Bolesław Leszczyński w roli Cześnika w *Zemście...* A. Fredry

mieszczańskich – francuskich i niemieckich (zdaniem Grzymały-Siedleckiego, do najsmakowitszych należał Marécat w *Naszych najserdeczniejszych* Sardou; przykład roli komicznej i dramatycznej zarazem, w nowszym stylu, stanowił Courteline’owski Boubouroche). Ciekawym eksperymentem było obsadzenie na zmianę Frenkla i Wojdałowicza w fantastycznej roli Wodnika z *Dzwonu zatopionego* Hauptmanna; sztuki stanowiącej ewenement w kronice teatralnej miasta jako objawienie modernizmu na deskach WTR. Pierwszy z artystów stworzył tu postać prawie tragiczną, „jeden harmonijny typ, łączący cudowność króla zapleśniałej studni z naturalnością uczuć ludzkich”, bodaj że najtrafniej z całego zespołu wyczuwając poetykę baśni dramatycznej; podczas gdy drugiemu zarzucano zatrzymanie się na powierzchni realizmu, płaski ko-

⁵⁴⁷ J. Nowiński, „Dzwon zatopiony” G. Hauptmanna na scenie Teatru Rozmaitości, „Głos” 1899/10.



Mieczysław Frenkiel w tytułowej roli *Pana Geldhaba* A. Fredry, 1902

mizm⁵⁴⁷ (przed którym Frenkla uchroniły: znakomita charakteryzacja, umiejętna dykcja i „nader subtelna” miara⁵⁴⁸).

Frenkiel, podobnie jak Żelazowski, miał w repertuarze również role klasyczne (np. szekspirowskie i molierowskie), w których wybitnie „swojski” i współczesny talent Wojdałowicza raczej się nie sprawdzał. Dopasowywał wówczas do nich odpowiednią technikę gry, nie wahając się przed użyciem środków jaskrawych, a nawet pewnej szarży; właściwa mu jednak artystyczna powściągliwość strzegła jego kreacji przed niepożądaną trywialnością. Wychwalany przez krytyków Probieńczyk z *Jak wam się podoba* – przy całej dosadności rysunku szekspirowskiego błazna – zachował doskonałą miarę między dworskim kpiarzem i szydercą a głębokim filozofem życia.⁵⁴⁹ Występując z kolei jako Argan

⁵⁴⁸ E. Lubowski, „*Dzwon zatopiony*” G. Hauptmanna, KC 1899/63.

⁵⁴⁹ EMTA 1891/421.

w *Chorym z urojenia*, Frenkiel „zabarwił żywiej dykcję, rozszerzył gesty, uskrzydlił swój komizm werwą i brawurą i dał wyborną figurę, która bez archaizmów ma jednak styl, sięgający ponad poziom farsy” – opisywał jego grę w komedii Molière’a Bogusławski.⁵⁵⁰

W sytuacji powolnego, lecz ciągłego obniżania się poziomu rzemiosła artystycznego młodopolskich Rozmaitości przypomnienie nie tak dawnej jeszcze świetności stanowiła – doskonałona niegdyś na ich wzór – dykcja uczniów Koźmiana. „Umiejętna dykcja, jak od wieków wiadomo, jest podstawą sztuki aktorskiej – przypominał wiosną 1899 publicysta „Głosu”. – Tymczasem na scenie warszawskiej od śmierci Królikowskiego i Żółkowskiego i od chwili, kiedy ze sceny zeszły Modrzejewska i Popiełówna⁵⁵¹, a później ustąpił Kotarbiński, dykcja jest coraz wyraźniej lekceważona i są wieczory, podczas których aktorzy mówią do siebie szwargotem.[...]

Rapacki, Leszczyński, Frenkiel i Szymanowski, Niewiarowska i zmarła niedawno Rakiewiczowa pielęgnują do dziś umiejętnie swą wymowę sceniczną, wygłaszają role z siłą, godnością, płynnie i regularnie. W dykcji Rapackiego odznaczają się wyraźnie nie tylko wyrazy, lecz i sylaby; zachował on wszystkie tradycje dykcji klasycznej. [...]

Szacunek dla dykcji zachowali także Prażmowski i Wojdałowicz. Lecz im dalej, tym gorzej.”⁵⁵² „Aktorów, którzy realizm dykcji potrafią utrzymać w karchach artyzmu, a w patosie umieją skojarzyć prawdę z poezją, na palcach policzyć by można; natomiast aż do zbytku spotyka się takich, co brak elementarnych zasad dykcji osłaniają napuszoną retoryką”⁵⁵³ – skarżył się nieco wcześniej Bogusławski, wśród niedawno zgasłych mistrzów w tej sztuce wspominając Tatarkiewiczą i Wisnowską. Postępujący zanik tradycji stanowiącej niegdyś chlubę Rozmaitości czystej, sprawnej i urozmaiconej wymowy scenicznej; dysharmonię między dykcją tych artystów, którzy nadal pielęgnowali dawny patos, a swobodnym tonem zwolenników nowej szkoły, uświadamiała warszawianom obecność gości z Krakowa.⁵⁵⁴

Mowa Frenkla, na pozór przypominająca zwykłą rozmowę, była efektem starannie przemyślanej techniki. Pełna znaczących akcentów, podkreśleń, sugestywnych drgań głosu,⁵⁵⁵ które artysta zaznaczał uprzednio sobie tylko znanymi sposobami na tekście roli, stawała się precyzyjnym instrumentem charakterystyki postaci.⁵⁵⁶ Podobnie Wojdałowicz – aktor o „fenomenalnym wyrobieniu

⁵⁵⁰ W. Bogusławski, „*Chory z urojenia*”, KW 1898/80.

⁵⁵¹ Romana Popiełówna (w zespole WTR 1870-1881) była najlepszą polską „naiwną”.

⁵⁵² (bl), *O dykcji aktorskiej*, „Głos” 1899/19.

⁵⁵³ W. Bogusławski, *Przegląd teatralny*, BW 1894/t.III, z.2.

⁵⁵⁴ T. Smarzewski, *Kronika miesięczna. O reżyserii i poziomie wykonania w Rozmaitościach*, „Ateneum” 1899/t.I, nr 3.

⁵⁵⁵ I. Matuszewski, *Sylwetka jubileuszowa. Dwudziestopięciolecie pracy artystycznej Mieczysława Frenkla*, „Wędrowiec” 1904/20.

⁵⁵⁶ T. Frenkiel, *Mieczysław Frenkiel*, W. 1938.

technicznym dykcji” – samym sposobem mówienia określał odtwarzaną postać, widząc w nim nerw temperamentu; stąd wynikał dopiero odpowiedni ruch i gest. Potrafił ponoć całą rolę mówić w niezwykle szybkim tempie (np. „fruwał mu tekst Wicherkowskiego w *Domu otwartym*”).⁵⁵⁷ Największe stosunkowo możliwości wokalne miał z tej trójki Żelazowski, obdarzony pięknym i potężnym („dźwięczącym jak dzwon”) głosem, którym posługiwał się jak instrumentem muzycznym; przyszłym wychowankom Klasy Dramatycznej służyć miał za nieodściągły wzór sztuki modulacji.⁵⁵⁸

Czy – i o ile – obecność Koźmianowskich wychowanków w WTR w ostatnim trzyletniu XIX wieku przyczyniła się do ukształtowania kanonu interpretacji rodzimego repertuaru, niezbędnego dla powstania miejscowej szkoły gry aktorskiej? „Kryterium dla polskiego teatru pozostanie zawsze Fredro i tylko ta scena może mieć pretensje do miana pierwszorzędnej, która jego utwory zdoła należycie wystawiać” – pisał u progu nowego stulecia jeden z najbardziej kompetentnych krytyków epoki, Koneczny, podnosząc nieporównane walory dydaktyczne ról fredrowskich, które „uczą panowania nad sobą, ucą stylu i wiersza i realizmu, kształcą dykcję i ruchy, a co najważniejsza, ucą aktora myśleć, zmuszając do pokonywania rozmaitych trudności.”⁵⁵⁹ Parę lat wcześniej identyczny pogląd wyraził Aleksander Rajchman: „Na Fredrze samym mogłaby się wykształcić szkoła wymowy, gry i stylu.”⁵⁶⁰ Żywotność tego modelu we współczesnym teatrze uzasadniał wciąż aktualną prawdą postaci – „zbieraną z wzorów, a skryształowaną w artystyczne pojęcie typu”. Wydaje się, że udział byłych aktorów Koźmiana w umacnianiu fundamentów warszawskiej szkoły gry zaznaczył się przede wszystkim w potężnym wsparciu tradycji fredrowskiej, w chwili, gdy odchodzili stąd artyści, którzy (jak Rychter czy Panczykowski) mieli jeszcze możliwość naśladowania w swych kreacjach żywych wzorów.

Rapacki – uczeń Rychtera w warszawskiej Szkole Dramatycznej – przejął po nim, wraz z wejściem do Rozmaitości, większość ról charakterystyczno-komediowych, w tym – fredrowskie. Bezwzględną palmę pierwszeństwa na stołecznym gruncie otrzymała jednak w jego wykonaniu dawna rola Królikowskiego, Rejent Milczek – z przedziwną intuicją stworzona synteza staropolskiego obyczaju (połączenie pietyzmu dawnej daty z uporem i stanowczością domowego tyra-na).⁵⁶¹ Rolę tę, powstałą na samym wstępie jego kariery w Krakowie, artysta utrzymywał w repertuarze do końca życia (czyli prawie przez sześćdziesiąt lat),

⁵⁵⁷ A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s.483.

⁵⁵⁸ „Słuchaliśmy i powtarzaliśmy bez ustanku, w dzień i w nocy, chcąc mu choć w części dorównać” – wyznał później H. Małkowski (*Moje wspomnienia*, W. 1958, s.58.)

⁵⁵⁹ PPol. 1902/t.146, z. 436; przedruk w: F. Koneczny, *Teatr krakowski*, Kraków 1994, s.257.

⁵⁶⁰ A. R.[ajchman], *Fredro w współczesnym teatrze*, EMTA 1897/43.

⁵⁶¹ J. Kotarbiński, *Ze świata uludy*, op. cit., s.269.

zdaniem krytyków najlepiej demonstrując jej przykładem wobec kilku pokoleń swych partnerów wielką „szkołę”, zaś w roku 1913 ocalając wręcz swym poczuciem stylu honor widowiska.⁵⁶² Był nie tylko znawcą minionych czasów, ale i mistrzem charakterów; z postaci dawnego palestranta-śledziennika wydobył z niezwykłą wyrazistością „wiekuisty pierwiastek wyrachowania tak zimnego, że parzy jak ogień”.⁵⁶³

Niejednokrotnie wymieniał się w tej roli z innymi artystami, sekundowali mu też rozmaici Cześnikowie; jednak „nikt świadomie nie chciał odbiegać od wzoru Rychtera”⁵⁶⁴ (który „miał pogodę i godność królika zaściankowego w starym zamczysku”⁵⁶⁵), z wyjątkiem jednego Leszczyńskiego. Ten – „wyborny pod względem zewnętrznej plastyki, stylowy w postawie i ruchach, doskonali wszędzie, gdzie wesołość gwałtownymi wyrażała się wybuchami” – w chwilach spokoju nie miał ponoć dość wypogodzonej fizjonomii. Podniesiony w tonie (zatrącającym momentami o tragedię), wielkopański Cześnik Leszczyńskiego przypominał swym formatem raczej bohatera Słowackiego aniżeli Fredry; pomimo kilku świetnych momentów zarzucano mu brak jednolitości.⁵⁶⁶ Papkinem – a właściwie Papką złotego wieku Rozmaitości⁵⁶⁷, przechrzczonym tak przez cenzora – był przedstawiciel miejscowego klanu aktorskiego Władysław Szymanowski, na przekór swym kolegom próbujący pogodzić tego błazna z farsy rodem z komediowym ła-dem *Zemsty*. Zmęczony papkinadą Papkin ożywał niespodzianie w roli dziewczę-łeba. „Jak technika wspaniałej szkoły umiała śmieszność Papkina odsadzić na bok od piękna barokowego madrygału, w jego usta włożonego! Jak olśniewał czarem staropolszczyzny!” – zachwycił się po latach oracją Szymanowskiego (w scenie oświadczenia się Klarze) wytrawny koneser Fredry, Siedlecki. Sztuką retoryki scenicznej, wzorowego podawania wiersza, błyszczał też jako Cześnik uczeń Szymanowskiego, Stanisław Stanisławski. Klasyczną Podstolinę – „wcielenie wytworności, wdzięku i elegancji” – zyskały Rozmaitości pod sam koniec wieku w osobie Aleksandry Lüde. „Zasnurowana i mówiąca z wielkiego tonu dama, spadkobierczyni «Żony modnej» i tylu innych bohaterek XVIII wieku, stała się wzorem na długo.”⁵⁶⁸ Imponowała bezbłędnym opanowaniem arkanów sztuki modulacji i malarskiego pozowania – sposobów coraz radszych na warszawskiej scenie. Korespondentowi pisma krakowskiego zabrakło wprawdzie w przedstawieniu *Zemsty*

⁵⁶² J. Lorentowicz, *Otwarcie Rozmaitości*, NG 1913/595.

⁵⁶³ GW 1913/351.

⁵⁶⁴ J. Kreczmar, *Tradycja i nowatorstwo...*, loc. cit.

⁵⁶⁵ J. Kotarbiński, *ibid.*, s.268.

⁵⁶⁶ W. B.[ogusławski], „*Zemsta*” w nowej obsadzie, KW 1899/211; „*Słowo*” 1899/176.

⁵⁶⁷ Określenie zapożyczone z tytułu eseju A. Grzymały-Siedleckiego, „*Teatr*” 1953/20 (przedruk: *Świat aktorski moich czasów*, op. cit., s.478-480). Ingerencje cenzora dotyczące tytułu i tekstu *Zemsty* – zob. S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, W. 1963, s.133.

⁵⁶⁸ J. Kreczmar, loc. cit., s.105; A. Strzelecki, *Mój debiut*, „*Zemsta*” A. Fredry, „*Słowo*” 1901/23.

z roku 1898⁵⁶⁹ swojskiej werwy i humoru, co przypisał zgubnym skutkom ciąglego obcowania stołecznych aktorów z francuszczyzną. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” Bogusławski dojrzy natomiast w uroczystym jej wznowieniu 25 I 1901 jako laureatki ogłoszonego przez ten dziennik „konkursu stulecia” – stylową całość godną arcydzieła komedii polskiej XIX wieku.⁵⁷⁰

Udział Modrzejewskiej i jej kolegów w propagowaniu polskiej tragedii romantycznej przypominał jednorazowy jej występ, 16 III 1891, obok Rapackiego i Leszczyńskiego w *Mazepie*. W ćwierć wieku z górą od prapremiery (1873) oglądali warszawianie niezmienną, opartą na „cichej bierności wielkiego, a niezasłużonego cierpienia” rolę Amelii, podziwiając powściągliwość artystki w wybuchach rozpacz, jej „przeziwną naturalność” wygłaszania wiersza, rzadką wciąż umiejętność mimicznej reakcji na słowa partnera.⁵⁷¹ Premierową rolę Wojewody przejął po śmierci Kiriłkowskiego Leszczyński, dołączając ją do najlepszych pozycji swego repertuaru. Imponował znakomitą prezencją w historycznym kostiumie, siłą („stworzonego do ciskania gromów”) głosu, grozą skoncentrowanych uczuć, których wybuch w ostatnim akcie nie osiągał jednak siły ekspresji tragicznej poprzednika. Nieodparte wrażenie ożywionego wizerunku historycznej postaci króla Jana Kazimierza (przemianowanego przez cenzora na Księcia) wywoływał jak zwykle Rapacki, budząc równy podziw swą charakteryzacją, jak i grą. *Mazepa* (sygnowany na afiszu inicjałami J.S.) był jedynym utworem Słowackiego dopuszczonym w całości na scenę i granym w ostatniej dekadzie tego stulecia w WTR. Okazjonalne jego przedstawienia demonstrują stopniowe zacieranie się tradycji gatunku tragicznego – zanik wśród zespołu umiejętności nastrajania dykcji na właściwy ton⁵⁷², odpowiedniego poruszania się, noszenia kostiumu historycznego; a co najważniejsze, niedopuszczalną nierówność gry, której nie okupuje najznakomitsze nawet trio ani kwartet.⁵⁷³ Wykonanie dramatu, uznanego w roku 1901 za równorzędnym w swej kategorii *Zemście*, nie osiągnęło poziomu dzieła.⁵⁷⁴ Renesans poety, który wkrótce pasowany zostanie przez Matuszewskiego na prekursora nowej sztuki⁵⁷⁵, a następnie uwolniony przez cenzurę, był dopiero za progiem.

⁵⁶⁹ Oglądał je w innym nieco wariacie obsadowym: Szymanowski bowiem grał Rejenta, a Papkina – Frenkiel; zob. R. M. Górski, PPol. 1899/135.

⁵⁷⁰ Zob. W. B. [ogusławski], *Arcydzieło Fredry*, KW 1901/24.

⁵⁷¹ A. Br., „*Mazepa*”, KC 1891/76; (.), *Występy Modrzejewskiej. „Mazepa” J. S.*, KP 1891/75; Cz. J. [ankowski], KW 1891/76.

⁵⁷² „Aktorzy wiersze swe skandują jak aleksandryny” – żalił się w znamienny sposób recenzent *Mazepy* („Kraj” 1895/45).

⁵⁷³ „Gdyby wyśmienita, od dawna uznana gra p. Rapackiego w roli Księcia, gdyby intuicja potężnego talentu p. Leszczyńskiego w roli Wojewody i w sposób bardzo właściwy uchwycony ton byronizmu przez p. Ładnowskiego mogły wystarczyć za całość [...] – zauważył w rok później inny krytyk (KC 1896/294). – Ale tragedia wymaga gry jednolitej we wszystkich szczegółach i we wszystkich rolach, a tej jednolitości nie było na wczorajszym przedstawieniu.”

⁵⁷⁴ A. Dobrowolski, „*Mazepa*” *Słowackiego*, KP 1901/92.

⁵⁷⁵ Zob. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, W. 1902.

Bolesław Leszczyński
w roli Wojewody w *Mazepie*
J. Słowackiego



Teodor Roland w tytułowej
roli *Mazepy* J. Słowackiego,
pocztówka z 1902

Ze szczęśliwszym skutkiem uczestniczyli „Koźmianowcy” we wprowadzaniu na sceny WTR pozytywistycznego dramatu mieszczańskiego i komedii, tworząc wraz z artystami miejscowymi doborowy zespół odtwórców Bałuckiego, Bliżińskiego, Zalewskiego, Lubowskiego, Przybylskiego – który, zdaniem wielu, we współczesnym repertuarze polskim (w starym stylu) najlepiej okazywał swą właściwą wartość. Przy ich udziale pierwszy z tych autorów awansował na pozycję równorzędną Fredrze – jako najpełniej reprezentowany i najczęściej grany twórca swego pokolenia. „Role w sztukach Bałuckiego robią u nas wrażenie partii operowych, które dobrze leżą w głosie śpiewaków – wyjaśniał krytyk niezwykle powodzenie krakowskiego komediopisarza w stolicy – fałszywy akcent, wątpliwa intonacja prawie się nie zdarza i wszystko wywija się jak z płatka.”⁵⁷⁶ Za artystę urodzonego do jego repertuaru – obdarzonego przez naturę tym samym poczuciem realizmu i dosadnym gatunkiem humoru – uważano Rapackiego, który przed laty przedstawił go warszawskiej publiczności, a później stale trzymał w swych rękach kamerton nastrajający grę zespołu miejscowego Dramatu i Komedii na właściwy ton. Otóż niezależnie od czystości gatunkowej sztuk Bałuckiego – czy to w stylu komediowym, czy na wpół farsowym – ton interpretacji scenicznej stałego grona obdarzonych absolutnym słuchem na jego swojski humor wykonawców brzmiał zwykle jednolicie, budząc częste skojarzenia z grą koncertową. (Czasem była to, jak zauważano, gra o parę tonów za wysoka, w nie dość szybkim tempie, odpowiednia wszak do charakteru sceny wielkomięskiej.⁵⁷⁷) Ze względu na konieczność uzupełniania przez aktorów szkicowego na ogół rysunku postaci określano ją jako „współpracownictwo” z autorem. Obok Rapackiego, Frenkla czy Wojdałowicza w równej mierze uczestniczyli w nim tacy artyści jak Szymanowski, Wolski, Tatarkiewicz czy Ostrowscy; obok Lüde, Barszczewskiej i Czaki – Waleria Niewiarowska, Irena Trapszo czy Marcelina Borkowska, tworząc pełną swady i zacięcia charakterystycznego, zestrojoną w najmniejszych szczegółach grą nie role, lecz wyraziście zarysowane postaci, a niejednokrotnie przekształcając wręcz szablony w psychologicznie wycieniowane nowe typy. Przed popadaniem w coraz bardziej niebezpieczną karykaturę strzegło ich poczucie miary; choć z drugiej strony – zbytne unikanie szarży odbierało czasem (jak w przypadku Frenkla i Wojdałowicza w *Grubych rybach* w roku 1894) właściwą sztukom Bałuckiego siłę komiczną⁵⁷⁸, opartą właśnie na bezpośrednio działających na publiczność jaskrawych efektach.

⁵⁷⁶ W. B.[ogusławski], „*Nowy dziennik*” M. Bałuckiego, KC 1888/97.

⁵⁷⁷ Zob. A. Br., „*Klub kawalerów*” M. Bałuckiego, KC 1891/2; K. Z.[alewski], *Grube ryby*” (wznowienie), KW 1894/252.

⁵⁷⁸ K. Z. [alewski], „*Grube ryby*” M. Bałuckiego (wznowienie), KW 1894/252. Podobne rezultaty dawało w odczuciu tegoż recenzenta stosowanie Koźmianowskich reguł gry w komedii Bliżińskiego – np. Rejent Bajdalski w wykonaniu występującego tu wówczas Ryszarda Ruszkowskiego ze Lwowa „zyskuje [...] na naturalności i prawdzie, traci na komizmie i doraźnym wrażeniu, jakie w grze p. Rapackiego wywiera.” Gra gościa, „jak w ogóle wszystkich artystów, którzy się przy Koźmianie wyrabiali, różni się

Komédie społeczne „autorów Domu” – Zalewskiego i Lubowskiego – miały w Rozmaitościach własną tradycję, zdobną nazwiskami plejadi znakomitych wykonawców (z Królikowskim, Leszczyńskim i Żółkowskim), którzy najlepiej potrafili odtworzyć niejedną barwną postać zrodzoną z codziennego obcowania z tu-tejszą publicznością. Obok galerii „typów i typków” podchwyconych „na gorącym uczynku”, plastycznych i prawdziwych, lecz tworzących jedynie tło, posługiwały się kluczowymi a schematycznymi z założenia postaciami rezonerów, którym dopiero na scenie nadawano rumieńce życiowej prawdy⁵⁷⁹, wzbogacając je „z Breuglowską drobiazgowością wypracowanymi szczegółami”, akcentami wydobytymi spod tekstu, ironią lub humorem. Za modelowe przykłady takiej właśnie twórczości aktorskiej, powodującej rozrośnięcie się roli skomponowanej metodą Scribe’a wzwyż i w głąb, uchodzili: Nowowiejski Ładnowskiego z *Przed ślubem*⁵⁸⁰, Gründburst Ostrowskiego z *Matieżństwa Apfel*, Szymczak Rapackiego z *Jak myślicie*. Niejednokrotnie podkreślano, że nawet nie mając pola do stworzenia kreacji, umiejętną grą tworzą artyści w tych komediach rzadko spotykaną całość, do czego przyczynia się wytworne prowadzenie konwersacji, „okrągłość” salonowych gestów, sprawność ruchu scenicznego (zwłaszcza scen zbiorowych). Niekwestionowaną mistrzynią była w tej materii Lüde; jej wykwintnie cieniowana dykcja, dowcipny uśmiech i spojrzenie, trafny a nie przesadzony gest podnosiły nawet niewybredne farsy na poziom komedii wyższej.⁵⁸¹ Równorzędnymi partnerami konwersacyjnego dialogu bywali: Tatarkiewicz, Szymanowski, Prażmowski, Ładnowski, Wolski, Rakiewiczowa; każda najdrobniejsza nawet rólka (nierzadko z udziałem aktorów zespołu Farsy) miała własny styl. Pod koniec wieku, we wznowieniu *Naszych zięciów*, ubytki premierowej obsady sprzed lat kilkunastu uzupełniono niemal w połowie aktorami krakowskiej proveniencji (z Frenklem, Wojdałowiczem, Rapackim i Śliwickim), którzy rezygnując z jaskrawych akcentów satyrycznych przedawnionej „sztuki z tezą”, przedłużyli jej żywot poprzez utrzymanie jej swym spokojnym, dyskretnym humorem w granicach realizmu psychologicznego.⁵⁸²

Postaci stworzone przez aktorów warszawskich w komediach Blizińskiego, a zwłaszcza w mniej od nich ambitnych komediach i farsach Przybylskiego, często-kroć górowały nad swoimi pierwowzorami literackimi.⁵⁸³ Zmyślną charakteryzacją,

w tonie od szkoły warszawskiej” – zauważył Zalewski (KW 1894/119), mając na myśli zwłaszcza pełnego temperamentu, a pozbawionego cienia szarży odtwórcę tytułowego Pana Damazego – Wojdałowicza; na Rapackim bowiem (miejscowym Rejencie) odcisnął już swe piętno, jego zdaniem, dłuższy pobyt na warszawskiej scenie.

⁵⁷⁹ R. W., „*Matieżństwo Apfel*” K. Zalewskiego, „*Kłós*” 1887/146; S. Krzemiński, „*Bluszcz*” 1887/124; K. Kaszewski, KW 1887/159.

⁵⁸⁰ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski...*, op. cit., s.436-437.

⁵⁸¹ J. Kenig, „*Oj mężczyźni, mężczyźni*” K. Zalewskiego, „*Słowo*” 1890/14; E. Lubowski, „*Syn*” K. Zalewskiego, TI 1895/52.

⁵⁸² Q., Wznowienie „*Naszych zięciów*” K. Zalewskiego, „*Słowo*” 1899/184.

⁵⁸³ Zob. np. Fel. Bro., Z. Przybylski, „*Ptaki niebieskie*”, „*Prawda*” 1889/39; J. Kenig, „*Szach i mat*” J. Blizińskiego, „*Słowo*” 1890/13; E. Lubowski, *Wpływ gry aktorskiej na powodzenie sztuki „Szach i mat”...*, TI 1890/3.

komiczną mimiką, konsekwencją i życiową prawdą gry stwarzali oni zewnętrzną formę, uwypuklającą pobieżny autorski zarys postaci z siłą złudzenia, „każącą się prawie dziwić, żeśmy się z takim człowiekiem w życiu nie spotkali.”⁵⁸⁴ Jedną z tego rodzaju ról był Strasz z *Rozbitków* w interpretacji Leszczyńskiego – wycieniony głównie za pomocą znakomitej techniki przyspieszania i zwalniania dykcji, klasyczny typ cynicznego, a nieokrzesanego warszawskiego nuworysza⁵⁸⁵; gdy z kolei „tragikomedie niedoli” bankrutujących dam ze sztuk Blizińskiego, Zalewskiego, Lubowskiego (żonglowanie pozorami, geniusz błagi, strategię matrymonialno-finansową) oddawały nieomylnie rolę Walerii Niewiarowskiej.⁵⁸⁶

W pozbawionych pogłębienia psychologicznego sztukach Przybylskiego, pisanych natomiast z uwzględnieniem konkretnych talentów aktorskich, mniej było pola do twórczości, gdyż Ostrowski, Szymanowski, Czaki lub Wolski, idąc śladem autora, poruszali się w sferze środków znanych sobie i wypróbowanych (np. powtarzając pewne niezawodne miny, gesty, rodzaj płaczu lub śmiechu, a czasem nawet powielając stworzone wcześniej przez siebie samych popularne typy). Stosownie do przyjętej tu konwencji Scribe’a, styl gry oscylował między farsą a melodramatem. Główne jej atuty stanowiły: znakomite zharmonizowanie – jak w tercecie stworzonym w *Dworze we Właskowicach* przez Frenkla, Czaki oraz Ostrowskiego, żywe tempo, swojski ton. Obaj odtwórcy głównych ról męskich w tej komedii, wyręczając autora, „postarali się o prawdę, którą niełatwo było zdobyć.”⁵⁸⁷

Oto, jak przedstawiały się trwałe osiągnięcia formującej się w okresie „stylizowanego realizmu” aktorskiej „szkoły warszawskiej” – wspólna własność artystów miejscowych i zasymilowanych gości z Krakowa. Szereg czynników złożył się na to, że główną jej domeną – obok francuskiej *pièce bien-faite* – stała się rodzima komedia obyczajowa i społeczna (okrojona zresztą przez cenzurę). Zespołowi udało się wykształcić niezbędny w tej dziedzinie zasób środków, w czym okazał się przydatny właściwy stołecznej scenie „dobry ton” (kunszt dykcji, deklamacji wiersza i prowadzenia salonowego dialogu, elegancja gestu) oraz dopełnianie tekstu starannie obmyślanymi szczegółami gry mimicznej. Połączenie techniki aktorskiej dawnej znakomitej szkoły z troską szkoły nowej o zespolenie się odtwórcy z rolą, jej psychologiczną wiarygodność i plastykę zewnętrzną, wreszcie – o harmonię artystyczną gry, umożliwiło wyjątkową żywotność niektórych wielkich ról komediowych repertuaru klasycznego. Słabsze zaś od nich w sensie literackim, lecz w podobny sposób odpowiadające zapotrzebowaniu warszawskiej widowni, role repertuaru współczesnego podnosiło w randze, nadając im niebywałą siłę scenicznej iluzji. Komplet najlepszych spośród nich składał się na styl teatrów rządowych.

⁵⁸⁴ J. Kenig, „*Rozbitki*” J. Blizińskiego. Frenkiel w roli Dzieńdzierzynskiego, „Słowo” 1890/48.

⁵⁸⁵ A. Mieszkowski, Wznowienie „*Rozbitków*”, KC 1893/130.

⁵⁸⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski...*, op. cit., s.207.

⁵⁸⁷ J. Kenig, „*Dwór we Właskowicach*” Z. Przybylskiego, „Słowo” 1891/1.

3. STOLECZNI GOŚCIE JAKUBA GLIKSONA W OCZACH KRYTYKÓW KRAKOWSKICH (1885-1893)

Popularny trakt Kraków – Warszawa przemierzano też w odwrotną stronę⁵⁸⁸; krytykom spod Wawelu niejednokrotnie łatwiej było uchwycić wspólne stołecznym gościom cechy gry. Za dyrekcji Jakuba Gliksona (1885-1893) obok dawnych wychowanków tej nowoczesnej szkoły gry scenicznej, z Rapackim na czele⁵⁸⁹, w teatrze krakowskim prezentowały się takie siły Rozmaitości jak Jan Tatarkiewicz (dawny aktor Pfeiffera; ogniwo, łączące tzw. starą szkołę z modernizmem⁵⁹⁰), Józef Kotarbiński, Maria Wisnowska i Helena Marcello.

Kotarbiński jako jedyny z tego grona ukształtował swój warsztat w stolicy; na uformowanie jego dykcji wpłynął Królikowski. „Człowiek z figurą atlety, z głosem jak organy, z nerwami jak postronki”, marnujący talent (wedle ubolewań Prusa) w rolach salonowych i charakterystycznych,⁵⁹¹ przedstawił się publiczności krakowskiej w roku 1887 w najbardziej dlań stosownym, rzadko w Warszawie grywanym wielkim repertuarze, ze Słowackim i Schillerem.

Krytycy krakowscy potrafili docenić wybitnie refleksyjny charakter sztuki nowego gościa, której – z lepszym lub gorszym skutkiem – służy cała jego technika aktorska („żywy objaw myśli w mowie i pantomimie”). Nie zabiega on, co podkreśla z uznaniem Tadeusz Pawlikowski, o stworzenie nowego bohatera, lecz o wierność autorskiej idei postaci. W technice odtwórczej Kotarbińskiego recenzent „Nowej Reformy” dostrzega przymioty osobiste, ujęte w karby szkoły niedościgłej w kunszcie deklamacji, gwarantując, iż „pod względem bogactwa i barwności tonów nie dorównywa temu artyście żaden aktor polski”⁵⁹²; sprawozdawca „Kuriera Krakowskiego” przyrównuje brzmienie wiersza Słowackiego w jego ustach do „błasku brylantu w dobrej ręce szlifierza”⁵⁹³, za walor równej ceny uznając sztukę słuchania. Z fenomenalnym wyrobieniem dykcji nie idzie wprawdzie (w ich odczuciu) w parze sprawność poruszania się po scenie, ni gestykulacji – wyrzuca się gościowi brak okrągłych i odpowiednio zrytmizowanych ruchów, owijanie rąk wokół korpusu, skłonność do funkcjonalnych skądinąd póż; ale wszak obce krakowianom pozowanie należy do przymiotów pierwszorzędných artystów teatru warszawskiego.⁵⁹⁴

⁵⁸⁸ Wpływ wybitnych kreacji dawnych wychowanków na repertuar i grę aktorską teatru krakowskiego 1865-1885 – zob. B. Maresz, op. cit., s. 147-156.

⁵⁸⁹ Zob. przyp. 509.

⁵⁹⁰ J. Kotarbiński, *ś.p. Jan Tatarkiewicz* [mowa żałobna], „Wiek” 1891/271.

⁵⁹¹ *Kronika tygodniowa*, KC 1886/350.

⁵⁹² O. O. [T. Pawlikowski], *Józef Kotarbiński*, NR 1887/65.

⁵⁹³ „Z deklamowania i pozowania składa się jego technika – pisał Z. Sarnecki (Orgon, *Artyści dramatyczni warszawscy na scenie krakowskiej*, „Świat” 1889/10), ale nigdy nie dźwięczy tu pusta retoryka, a poza doskonale charakteryzuje postać.” Zob. też: Puk [A. Mieszkowski], *Pogadanki teatralne. VIII Gościnny występ p. J. Kotarbińskiego – „Mazepa” J. Słowackiego*, KK 1887/62.

⁵⁹⁴ *Z fotelu – „Uriel Akosta” K. Gutzkova*, „Czas” 1889/95.

Trzy lata po swej młodzieńczej, bohaterskiej roli Zbigniewa zademonstrował Kotarbiński dojrzałą, charakterystyczną rolę Wojewody w tymże dramacie Słowackiego (*Mazepa*), i jej nadając zbliżony bohaterski styl. Wedle obserwacji recenzenta „Świata” znac też było, że „w tworzeniu silniej na niego oddziaływał wiersz niż sam charakter” – co przejawiało się w powiększeniu wymiarów postaci Wojewody poprzez nadanie jej pewnej, licującej z majestatem wiersza Słowackiego, arystokratycznej wielkopańskości i emfazy; w efekcie utraciła ona nieco ze swych cech „czarnego charakteru”, zyskując na sympatii widza.⁵⁹⁵ Za największą bodaj zasługę artysty poczytano psychologiczne uwiarygodnienie tej demonicznej natury poprzez spokojną, konsekwentną, umiejętnie stopniowaną grę, nadającą postaciom stylowe kontury i uwydatniającą ich rysy zasadnicze.⁵⁹⁶

Plony tej metody zbierał Kotarbiński podczas swych kolejnych wizyt z pokazanym tu właśnie po raz pierwszy w roku 1889 Hamletem, zdaniem monografistki, w istocie jedyną ważną i szeroko komentowaną ze wszystkich dwudziestu trzech jego ról szekspirowskich.⁵⁹⁷ Dominującym tonem swej interpretacji czyniąc melancholię, z klasycznym spokojem i miarą środków naszkicował na tym tle pulsujący życiem, plastyczny i konsekwentnie przeprowadzony charakter. „Ta jednolitość w ciągu całej gry i przystosowanie się do założonego planu [...], to największy przymiot inteligentnej gry artysty warszawskiego” – pisał Karol Nitman, za jej najbardziej efektywne środki uznając zdolny do najsuklejszych modulacji głos oraz mimikę twarzy i oczu.⁵⁹⁸ Spełnienie kryterium jednolitości kreacji potwierdziła większość jego kolegów, wbrew odosobnionemu stanowisku sprawozdawcy „Czasu”.⁵⁹⁹

Najbardziej jednomyślną aprobatę zjednał Kotarbińskiemu idealnie zharmonizowany z jego filozoficznymi predyspozycjami bohater tragedii romantyka niemieckiego – Uriel Acosta, konsekwentnie utrzymany w podniosłym, poetyckim nastroju; popisowa rola artysty w ciągu wielu lat, która ugruntowała w Warszawie jego pozycję jednego z trzech filarów „w repertuarze ściśle dramatycznym”.⁶⁰⁰ Chleb powszedni jego stołecznego repertuaru – role salonowe, a zarazem inny istotny składnik stylistyczny jego aktorstwa, jakim był „pozbawiony rażących jaskrawości” współczesny realizm, prezentował z powodzeniem Neegard z *Odwiedzin* Edwarda Brandesa.

Tatarkiewicz, który – jak przypomniano z okazji jedynej jego wizyty na scenie krakowskiej (1888) – stawiał tu niegdyś pierwsze kroki, traktowany był po

⁵⁹⁵ *Kronika*, „Świat” 1890/12.

⁵⁹⁶ (nt) [K. Nitman], *Drugi występ p. Kotarbińskiego w „Mazepie”, tragedii J. Słowackiego*, NR 1890/123.

⁵⁹⁷ Z. Jasińska, *Józef Kotarbiński*, W. 1969, s.35.

⁵⁹⁸ (nt) [K. Nitman], *Pierwszy występ p. Kotarbińskiego w „Hamlecie” Szekspira*, NR 1890/122.

⁵⁹⁹ F. Koneczny, PPol. 1899, z.1; 1894, z.10, Orgon [Z. Sarnacki], *Artyści dramatyczni warszawscy na scenie krakowskiej*, „Świat” 1889/10; „Czas” 1899/99.

⁶⁰⁰ E. Lubowski, „Uriel Acosta”, *tragedia w pięciu aktach K. Gutzkowskiego*, TI 1888/312.

ćwierćwieczu od swego odejścia jako aktor *par excellence* stołeczny. Jego występy w rozległym repertuarze: od współczesnej polskiej komedii społecznej i farsy przez francuską *haute comédie* i sztuki Fredry do tragedii Shakespeare’a potwierdziły zresztą pewne pokrewieństwo stylu gry ze stylem poprzednika, oparte na wspólnocie starej romantycznej szkoły (którą Kotarbiński łączył – jak wiadomo – z domieszką realizmu).

„Poeta fraka i woskowanej posadzki” – wedle etykiety krytyków warszawskich – i w Krakowie najswobodniej bodaj przedstawiał się we fraku, demonstrując salonowy wykuint ruchów, melodyjną dykcję, poczucie artystycznej miary.⁶⁰¹ Widoczne na tle tutejszych partnerów wyrazistość ruchów, pewna ostrość w przybieraniu póz kwalifikowały go zwłaszcza – zdaniem recenzenta „Czasu” – do ról lekkich amantów komediowych oraz charakterystycznych. Podkreślano jego czystą, płynną i donośną, świetnie modulowaną, a utrzymaną w błyskawicznym tempie wymowę, posłuszną „do krańców możliwości” autorskiemu pojmowaniu roli.⁶⁰² Uwzględniając pewien udział właściwości przyrodzonych artysty (jak głęboki liryzm, intuicja, muzykalność), rolę zasadniczą w osiągnięciu tej sztuki przypisywano szkole Królikowskiego. W najwyższym może stopniu artyzm tej szkoły dał się odczuć w dwóch scenach *Romea i Julii*⁶⁰³; rzadko spotykane piękno wypowiedzianych wiersza podziwiano też we wzorowo opracowanym Fredrowskim Panu Benecie.⁶⁰⁴ (Nie uszły wprawdzie uwadze recenzentów i mniej chwalebne nawyki stołecznego gościa, jak ciągle zwracanie uwagi na paradyż i „mówienie całym otwarciem ust z pozowaniem z otwartymi ustami”⁶⁰⁵, co nie wpłynęło wszak ujemnie na ocenę poziomu jego gry.)

Cechą wspólną wszystkich kreacji Tatarkiewicza – bohaterskich i komediowo-charakterystycznych – było dobre zrozumienie ról; wypełnienie ich konturów misternie wykończonymi szczegółami; szlachetny styl, bez szarży i efektów (właściwy również Kotarbińskiemu); a przede wszystkim uczucie i zapał, który udzielał się partnerom, podnosząc harmonię przedstawienia.⁶⁰⁶ Podobnie jak poprzednik, zyskał sobie miano wirtuoza sztuki deklamacji. Za arcydzieło w swym rodzaju uznali krakowianie wyszlifowaną przed laty pod okiem Wiktoryny Bakałowiczowej pożegnalną rolę Juliusza Franka w *Fortepianie Berty Barrière’a* i Lorina, pochwałę tej wygasającej warszawskiej tradycji wyrażając w ofiarowanym artyście przez Bałuckiego brylantowym pierścieniu.

⁶⁰¹ A. K.[łobukowski], *Występy Tatarkiewicza*, NR 1888/116.

⁶⁰² Uwydatniło się to zwłaszcza w roli Bernarda ze sztuki Augiera – zob. A. K.[łobukowski], *Z teatru. Gościnny występ J. Tatarkiewicza w „Rodzinie Fourchambault”*, NR 1888/117; *Kronika – Z teatru*, KK 1888/117.

⁶⁰³ *Kronika – Z teatru*, KK 1888/123.

⁶⁰⁴ „Dobrze trzeba uważać, aby rym dosłyszec” – pisał z uznaniem recenzent „Czasu”. (T.[I. Rosner], *Ostatni występ Tatarkiewicza*, nr 124.)

⁶⁰⁵ *Z łoży, Teatr*, „Czas” 1888/121.

⁶⁰⁶ „Czas” 1888/124, loc. cit.

Wielokrotna partnerka Tatarkiewicza w repertuarze salonowym, młodsza odeń o kilkanaście lat „findesieclistka”⁶⁰⁷ Maria Wisnowska, tak jak on była bohaterką jednego tylko „gościnnego” krakowskiego sezonu, dzieląc występy na tej scenie z Kotarbińskim (1889). Powinowactwo ich dwojga dostrzeżono w przymiotach gry konsekwentnie obmyślanej, opartej raczej na podchwytynych z obserwacji żywych wzorach niż na intuicji; ponadto w czystej, jasnej, prawidłowej, „prawie akademickiej” dykcji.⁶⁰⁸

Starannie skomponowany cykl dziesięciu ról Wisnowskiej, od „naiwnych” do liryczno-dramatycznych, stanowił obraz rozwoju jej aktorstwa w stolicy, wraz z właściwą mu manierą. Nieprzyjemnym dysonansem było wykonane na samym wstępie przez ulubienicę warszawskiej galerii śmiało „bis operetkowe” w trakcie akcji *Starych kawalerów* Sardou (powtórzenie – rzekomo pod naciskiem widzów – czterdziestu sześciu taktów śpiewanej przez nią z własnym akompaniamentem partii barytonowej z *Trubadura*), wedle Zapolskiej zakłócające konwencję komedii wysokiej i zamieniające scenę w estradę popisową.⁶⁰⁹ W odczuciu innych recenzentów ta spontaniczna reakcja artystki na oklaski (odnotowana przez zawistną koleżankę-aktorkę) nie umniejszała wprawdzie wirtuozowskiego jej panowania nad harmonią gry ze śpiewem i muzyką⁶¹⁰; dla historyka może ona jednak stanowić pewną przesłankę w badaniu stylu gry warszawskich gwiazdorów.

W dalszym ciągu występów Wisnowskiej z uznaniem spotykała się jej realistyczna metoda różnicowania za pomocą szczegółów temperamentu, wychowania i wyglądu szablonowych postaci naiwnych i lirycznych amantek, wśród których szczególnie doskonałym wykończeniem rysunku odznaczyła się Zuzanna w *Świecie nudo* Paillerona⁶¹¹ (godnie się prezentująca obok księżnej de Reville – Hoffmannowej, uznawanej za arcydzieło „krakowskiej” gry). Ewolucję talentu gościa streszczała dynamicznie się rozwijająca „od scen naiwnych do obrazu szekspirowskiego”, jednolicie przeprowadzona rola Leny w dramacie Jasieńczyka, datująca się z ostatnich lat. Chwalona nawet przez Zapolską, w opinii jej krakowskich kolegów pozwoliła odtwórczyni zakwalifikować się do pierwszej kategorii artystów w skali kraju⁶¹², a słuszność tego sądu potwierdzić miały już wkrótce słowa nekrologu pióra Zalewskiego: „Nie znam, a właściwie nie znałem artystki na scenie polskiej, która by taką gamę uczuć [...] przebiec była zdolną [...]”⁶¹³ Drobiazgowo wycieniowanie wszelkich przeżyć psychicznych dostrzeżono również w „wytwornej, mogącej zadowolić najwybredniejsze wymagania”

⁶⁰⁷ A. Tuszyńska, *Wisnowska*, W. 1990, s.131.

⁶⁰⁸ Orgon [Z. Sarnecki], *Artyści dramatyczni warszawscy na scenie krakowskiej*, „Świat” 1889/10.

⁶⁰⁹ Omega [G. Zapolska], *Pani Wisnowska na scenie krakowskiej*, PT 20 IV 1889.

⁶¹⁰ *Z hotelu*, „Czas” 1889/101.

⁶¹¹ Tamże, 1889/105.

⁶¹² Tamże, 1899/103.

⁶¹³ K. Z.[alewski], *Maria Wisnowska*, KW 1890/89.

grze w ulubionym przez nią rodzaju *les travestis* (ról w przebraniu męskim), w tytułowym Hrabim René Halma.⁶¹⁴ Fetowana jak nigdy dotąd w swej karierze, miała Wisnowska służyć ogółowi za wzorzec przy ocenie gry aktorskiej, adeptom zaś tej sztuki – przykład efektywnej pracy nad sobą.⁶¹⁵ Zmarła, niestety, przed rozpoczęciem epoki, jaką zwiastowała.

Największy aplauz widowni i krytyki zyskały wówczas (1890, 1892) obie wizyty Heleny Marcello – niegdyś w ciągu dwóch sezonów członkini zespołu Koźmiana, uznawanej w owej chwili za czołową reprezentantkę „szkoły warszawskiej”. Podobnie jak poprzedniczka, przedstawiła dziesięć ról. Zamykały się właściwie w granicach melodramatu i komedii salonowej, w których nie mieściły się jedynie: adaptacja popularnej powieści Guy de Maupassanta *Musotte* (pt. *Ofiara miłości*) i *Koniec Sodomy* Sudermanna. Zdaniem Ignacego Rosnera, gatunki te wykształciły ogólny ton gry, panujący w „praktycznej szkole dramatycznej, w teatrze”, który bezwiednie oddziałuje na publiczność; w przypadku Marcello ton ów zabarwił dodatkowo stanowiący specyficzną cechę jej aktorstwa żywiołowy temperament.⁶¹⁶

Odmienność zasadniczego tonu, wyrażającą się zarówno w odrębnym pojmowaniu roli, jak i odrębnej technice gry warszawskiej gwiazdy i jej krakowskiego otoczenia, uchwycił już za pierwszą bytnością artystki w tym mieście Zygmunt Sarnecki.⁶¹⁷ Różnorakie połączenia dwóch pierwiastków gry Marcello: nowoczesnego francuskiego realizmu, z odcieniem melodramatycznym, i poezji składają się według niego na sztukę, która najbardziej harmonijny wyraz znalazła w roli Messaliny z tragedii *à l'antique* Wilbrandta *Arria i Messalina*; „zbytek nieokiełznanego realizmu” w *Księżnej Jerzowej* Dumas-syna kładzie pisarz na karb szkoły, reprezentowanej wówczas przez artystkę.

Działający na zasadzie ustawicznych *coups de théâtre* melodramat wymaga właściwego tempa, siły nerwów, afektacji. „Takie sztuki trzeba grać gorączkowo [...] ażeby widzowie nie mieli czasu opamiętać się, przeoczyli fałszy i sztuczne sprężyny.”⁶¹⁸ Uwiarygodnieniu przez Marcello (w roli Klary z *Właściciela kuźnic*, Azy z *Chaty za wsią* czy Adrianny Lecouvreur) nagłych przejść bohaterek w kontrastowe stany emocjonalne – przemian z zimnej w kochającą, namiętną, zazdrośną itp. – służył rzadko spotykana skala i siła głosu oraz ciągła jego modulacja. „W każdej roli najlepiej wychodzą momenta gwałtowne [...] a więc rozmowa bardzo szybka, ruchy nagłe, gra oczu wyrazista, czasem [...] zbyt wyrazista” – pisze Rosner. Inni krytycy zauważają, że aktorka „nie lubi półtonów, więc gdy

⁶¹⁴ *Z fotelu*, „Czas” 1889/111. Była to rola popisowa, którą aktorka wybrała na swój benefit (wedle przytoczonej przez monografistkę opinii krytyka GW, przewyższała w niej znacznie niemiecką odtwórczynię na jednej z pierwszorzędných scen – zob. A. Tuszyńska, op. cit., s. 140).

⁶¹⁵ A. K.[łobukowski], *Teatr. (Występy Marii Wisnowskiej)*, NR 1889/103.

⁶¹⁶ T. [I. Rosner], *Występy gościnne p. Heleny Marcello*, „Czas” 1892/118.

⁶¹⁷ Orgon [Z. Sarnecki], *Helena Marcello-Chraszczewska*, „Świat” 1890/11.

⁶¹⁸ R. W., „Męcennica” *D'Ennery'ego i Fabre*, „Kłosy” 1887/1154.



Helena Marcello jako Messalina w *Arrii i Messalinie* A. Wilbrandta

zapłacz, to tak boleśnie i namiętnie, iż zda się, że te uczucia piersi jej rozsądzą”⁶¹⁹; że „często temperament ponosi ją ze szkodą dla dykcji”⁶²⁰, nadużywa znaczących spojrzeń, a chwilami odwołuje się do nazbyt jaskrawych efektów.⁶²¹

Melodramatyczny styl gry stołecznego teatru rzutuje, zdaniem Rosnera, na rolę Marcello w komedii salonowej – która z kolei wykształciła swego czasu specyficzny ton interpretacji teatru krakowskiego. W partiach konwersacyjnych ucho recenzenta przyzwyczajone do spokojnego i równomiernego prowadzenia dialogu przez „Hoffmannkę” uderzają licznie stosowane przez gwiazdę WTR podkreślenia w dykcji; razi go ponadto intensywna modulacja głosu w najmniej znaczącym zdaniu, każde *par excellence* teatralne wejście lub wyjście ze sceny; nerwowość w każdym kroku i geście. Przypisując te obce tutejszej scenie chwyt i zachowania odmienności lokalnego systemu, Rosner podkreśla zarazem ujawnione w chwilach spokojnych „wszystkie wielkie, zbiorowe niejako przymioty i zalety teatru [warszawskiego]” – jak: „kryształowa czystość dykcji”, ruchy w całości „obmyślane, wypracowane, przygotowane”; brak improwizacji, „opanowanie zupełne środków, świadomość efektów; słowem to, co panią Marcello różni tak wybitnie od całego prawie jej tutejszego otoczenia”.⁶²² Z jednym zastrzeżeniem: każdej roli heroiny stołecznego Dramatu brak jedności ogólnego tonu, w którego wydobywaniu współdziałałyby pojedyncze – najznakomitsze nawet – efekty. Wagę tego zarzutu, godzącego nie bez racji w dobre imię reprezentowanej przez nią szkoły, umniejszają obserwacje innych krytyków na temat konsekwentnego przeprowadzenia przez Marcello co najmniej połowy odegranych ról, w tym – dwóch na przekór trudnościom zawartym w tekście.⁶²³

Niezależnie od kwestii spornych, występy warszawskiej artystki w Krakowie okazały się pouczającą lekcją poglądową dla zwolenników obu kierunków w grze aktorskiej. Próbuąc określić tożsamość każdego z nich drogą analogii, przywoływano nazwiska dwóch równych sobie rangą partnerów Sary Bernhardt z Comédie-Française: klasyka francuskiej komedii Constant-Benoit Coquelina – bliższego stylu gospodarzy i Jeana Mounet-Sully’ego – wielkiego odtwórcy ról tragicznych w stylu romantycznym, pokrewnego sztuce gości. Porównanie to, zasadniczo trafne (niezależnie od skali talentu), na całej linii da się odnieść zwłaszcza

⁶¹⁹ (nt.) [K. Nitman], *Pierwszy występ gościnny p. Heleny Marcello – „Właściciel kuźnic” G. Ohneta*, NR 1890/112.

⁶²⁰ (nt.) [K. Nitman], *Drugi i trzeci występ p. Haliny Marcello – „Księżna Jerzowa” A. Dumasa i „Hrabina Sara” G. Ohneta*, NR 1890/114.

⁶²¹ Przykładem scena konania (ze skurczami i drgawkami) w *Występie p. Heleny Marcello w „Adriannie Lecouvreur”*, zob. NR 1890/118.

⁶²² T. [I. Rosner], loc. cit.

⁶²³ Chodzi o niespójną postać Izabelli w *Sprawie Clémenceau* Dumas-syna i nerwową, zmienną i rozkapryszoną bohaterkę *Bawidelka* Lubowskiego; ich jednolitość w interpretacji Marcello chwalono też w Warszawie, gdzie opinię najlepszej pod względem konsekwencji ze wszystkich ról artystki zyskała Messalina. Zauważono też harmonijne ukształtowanie roli Klary z *Właściciela kuźnic* G. Ohneta oraz Azy z *Chaty za wsią* J. I. Kraszewskiego.

do bohaterki artykułu – Marcello, najmniej zaś może pasuje do aktora formalnie najbardziej z owej czwórki „warszawskiego”. Kotarbiński bowiem, choć najbliższy francuskiemu tragikowi prezentowanym pod Wawelem repertuarem, jako twórca Hamleta różni się od niego brakiem nerwowego podkładu roli⁶²⁴; w ogóle na tle wulkanicznego aktorstwa Mounet-Sully’ego gra jego odznacza się zdecydowanie większym spokojem i miarą. Liryczny rodzaj talentu Francuza, widoczny w interpretacji wiersza, który stawał się w jego ustach „cudem namiętności, ekstatycznego zapалу i poezji”, mógłby już prędzej kojarzyć się z porywającą w rolach tragicznych, choć nierówną, grą Leszczyńskiego⁶²⁵, przywołując również pewne analogie z „huraganowym” temperamentem Tatarkiewicza – znakomitego deklamatora, nasycającego swe tyrady niespotykaną dozą autentycznych uczuć.

W porównaniu ze spokojną, stonowaną „szkołą krakowską” gry aktorskiej, opartą na dozowaniu i stopniowaniu efektów, sztuka stołecznych gości Gliksona rysowała się więc w odbiorze miejscowych recenzentów jako bardziej dynamiczna i nerwowa, posługująca się ekspresją spotęgowaną. Imponowała im rozmachem w kreśleniu postaci wielkiego repertuaru, precyzyjnym podporządkowaniem środków analizie myślowej roli, szlachetnością dykcji i póź, doskonałym wykończeniem (w czym nie małą zasługę miała – jak widzieliśmy – szkoła Królikowskiego); równocześnie zaś drażniła swą teatralnością, a bywało, że i niejednolitością bądź nadmierną jaskrawością tonu. Na ogół goście potrafili, mimo pewnej odmienności stylu gry, wtopić się w miejscowy zespół i stworzyć z nim w miarę harmonijną całość; wyraźnie odstawała od niej jedynie gra Marcello, uznana bodaj za najbardziej reprezentatywny okaz swojej szkoły.

4. KRAKOWSCY AKTORZY MŁODOPOLSCY W WARSZAWSKICH ROZMAITOŚCIACH.

LATA 1896-1907

W chwili inauguracji Teatru Miejskiego w Krakowie – jesienią 1893 – 20% pięćdziesięciosobowego zespołu WTR stanowili aktorzy, którzy odbyli niegdyś pewien staż w tym mieście. Byli wśród nich zarówno uznani za rdzeń, podporę, ozdobę ansamblu artyści, jak i tzw. „siły użyteczne”. Warunek wejścia do Rozmaitości, niezależnie od rangi gościa, stanowiła seria występów, na ogół w wielkim repertuarze; drogą ostrej selekcji „debiutantów” uzyskiwały one od ćwierć wieku stały dopływ najlepszych sił z teatrów galicyjskich (a także innych scen prowincjonalnych i zespołów objazdowych).

⁶²⁴ Zob. NR 1890/122, loc. cit.

⁶²⁵ Dla ścisłości nadmieniamy, że nie występował on wówczas w Krakowie; kreacje komediowe jego i Frenkla wzbudzą wkrótce skojarzenia z Coquelinem (który jakoby „do pięć nie dorastał” temu ostatniemu).

Warto prześledzić bliżej na przykładzie czwórki artystów, których styl gry ukształtował się w Krakowie, ów moment prezentacji przed warszawską krytyką i publicznością, by przekonać się, co tu wnoszą; czy rzeczywiście każdy z nich stanowi jedynie wybitną indywidualność, co każdorazowo podkreślają recenzenci, czy posiadają także pewne cechy wspólne, różniące ich od aktorów miejscowych i oddziałujące na ich grę. Do grupy tej dołączymy gościa przelotnego – Irenę Solską, ze względu na najwyraźniej zademonstrowany przez nią nowy styl.

Józef Śliwicki, Tekla Trapszo, Wanda Siemaszkowa i Kazimierz Kamiński debiutują w Warszawie w latach 1896-1904. Pierwszy i ostatni są z urodzenia warszawianami, w dodatku związanymi z tutejszym teatrem niemalym sentymentem. Siemaszkowa brała niegdyś lekcje gry aktorskiej u Kotarbińskiego, a charakter jej talentu uwidocznił się we Lwowie, skąd przyjechał Kamiński. Zasadniczo jednak wszyscy czworo reprezentują drugie pokolenie wychowanków szkoły krakowskiej, jakie zasili zespół Dramatu i Komедii scen rządowych. „Kraków – błogosławione dla mnie miasto” – wspomni po latach aktor Gliksona i Pawlikowskiego, Śliwicki, o którego rozwoju zdecydowało kilkadziesiąt ról, przygotowywanych tu z respektem dla Koźmianowskich zasad gry naturalnej, skupionej i powściągliwej.⁶²⁶ Siemaszkowa szczególnie wiele zawdzięczała obserwacji gry Antoniny Hoffmann, a na aktorkę tragiczną pasował ją Pawlikowski, za którego wyrósł także jedyny w swym rodzaju talent Trapszówny. Do krakowskiej Młodej Polski należą również jego ulubieniec – Kamiński, aktor o warszawskim ukształtowaniu wprowadzie wcześniej, ale dopiero współpracy z tym reżyserem zawdzięczający finezję swej gry – oraz Solska.

Śliwicki w trakcie trzech kolejnych letnich sezonów (1896-1898), w dwudziestu odegranych rolach, roztacza wszystkie swe umiejętności: interpretatora tragedii szekspirowsko-romantycznej i komedii Fredry, starego melodramatu i współczesnej farsy – a na równi z nimi dramatu modernistycznego (który przy jego udziale zaczyna się pojawiać na tutejszej scenie). Komедie Fredrowskie stanowią najpokaźniejszą, bo aż czwartą część jego repertuaru; talent gościa nie da się jednak zamknąć w przypisywanym mu *emploi* amanta bohatersko-salonowego, wychylając się wyraźnie w przyszłość.

Siemaszkowa z kolei, która objawiła się od razu jako poważny talent w zakresie ról amantek liryczno-dramatycznych we współczesnym repertuarze, poszerzając tę specjalność o salonową kokietkę w dramacie nowej francuskiej szkoły (1897), półtora roku później kompletnie zaskakuje krytyków pokazaną „wprost spod igły” Klarą ze *Ślubów panińskich*. Niezbyt skłonni do odstępstw od dokonanej ze względu na warunki naturalne kwalifikacji aktora do określonego typu ról, stołeczni zoile orzekają niezgodność jej przywykłej do szerokiego rozmachu natury artystycznej z delikatną fakturą klasycznej komedii, której

⁶²⁶ Zob. J. Śliwicki, *Wspomnienia z teatru krakowskiego* (Spisał S. Essmanowski), SP 1931/1.

temperament aktorki pozbawił poezji fredrowskiego uśmiechu.⁶²⁷ Do temperamentu Trapszówny – *ingénue* krakowskiej sceny – najlepiej zdaje się przystawać (1898) repertuar liryczny z lekkim odcieniem naiwności; tymczasem wbrew oczekiwaniom najwyższą ocenę zdobywa jej kreacja Kasi Tattenberg – „teoretycznej demi-vierge” z *Końca Sodomy* Sudermanna.

Skalę możliwości Kamińskiego prezentuje w trakcie długiej letniej serii występów (1904) dziesięć ról w repertuarze stosunkowo najbardziej nowoczesnym, którego pomieszczenie materii wygląda zgoła na wyzwanie; dowodzi mianowicie, że liczy się tu nie tyle „co”, ile „jak”.

Szeroki przeciętnie diapazon gościnnych ról poświadcza znaną już stołecznym recenzentom „ruchliwość” obsadową krakowskiej sceny, która nie wciska nikogo w ciasny gorset raz na zawsze ustalonej specjalności – tak, jak to jednak dzieje się w Warszawie, gdzie w schedzie po „epoce gwiazd” nadal obowiązują prawa wirtuozów do wykonywania określonych partytur dramatycznych⁶²⁸. „Teatr warszawski nie jest ani szkołą, ani pepiniarą nowych talentów – skarżył się w sezonie 1895/1896 Marian Gawalewicz – posiłkuje się tylko pewnym stałym kompletem sił wyrobionych i rutynowych, które swego przywileju do ról i *feu* strzegą pilnie i gorliwie [...] Zaszczyt zaliczania się do jego personelu okupywać trzeba często zupełnym zrzeczeniem się aspiracji artystycznych.”⁶²⁹ Jest to nie tylko kwestia rażących nieraz dysproporcji między częstotliwością grania paru uznanych znakomitości a całą resztą, prowadzących do stopniowej degradacji twórczości scenicznej, ale i przypisanych do określonego wydziału ról metod pracy, których w teatrze macierzystym gości nie przestrzega się z równą pedanterią. „Kto umie patrzeć, ten widzi, że artyści nie wtłaczają tam każdej roli w gotowe, wypróbowane pod względem łatwych efektów szablony, lecz szukają w swoich talentach nowych środków do uplastycznienia tego, co autor stworzyć zamierzył – pisze po debiutach Trapszówny Bogusławski – [...] dlatego dzięki pani Siemaszkowej widzieliśmy po raz pierwszy w *Hardych duszach* prawdziwą Osipowiczównę, a panna Tekla Trapszówna zaznajomiła nas z rzeczywistą Kasią Tattenberg.”⁶³⁰

Stwarzane każdą wybitniejszą rolą krakowskich aktorów „indywidua” obdarzone są bogatym wnętrzem; zgodnie z wieloletnią już tradycją, łączy je „szczerłość i prawda przeżyć” oraz pewna powściągliwość i prostota w wyrazie, na ogół konsekwentnym i jednolitym.

Panowanie Śliwickiego nad sobą w *Mazepie* nie jest zdaniem Bogusławskiego równoznaczne z chłodem ani zbyt kunsztownym skupieniem właściwym dawniejszym aktorom krakowskim; polega raczej na artystycznej równowadze

⁶²⁷ „Klara z naturą namiętną przestała być Klarą Fredry” – orzekł W. Bogusławski, „*Śluby panieńskie*” A. Fredry, KW 9 V 1899; zob. też: P., „Słowo” 1899/20; KC 1899/126, KP 1899/126.

⁶²⁸ J. Kenig, *Sztuka i rzemiosło*, „Słowo” 1896/293.

⁶²⁹ „Kraj” 1895/50.

⁶³⁰ W. Bogusławski, *Występy Tekli Trapszówny, artystki sceny krakowskiej*, TI 1898/18.



Józef Śliwicki w roli Albina w *Ślubach panińskich* A. Fredry, 1904

uczucia i refleksji. Szczerłość uczuć Zbigniewa nie szkodzi tu dbałości o formę wiersza i odwrotnie: dźwięczny, giętki, czuły na rytmikę wiersza głos aktora umożliwia „proteuszową” różnorodność dykcji, pozwalając jej się nastroić na dowolny ton uczucia. W efekcie „wypowiadając wiersz Słowackiego, Śliwicki jest naturalny bez realizmu, poetycki bez sentymentalizmu, a, co najważniejsze, wytwarza nastrój, który oddaje styl postaci.”⁶³¹ Na styl ten wpływa niewątpliwie – jak zauważyli recenzenci – szlachetność jego własnego stylu scenicznego, harmonia miki i gestów z malarskim wręcz sposobem noszenia kostiumu, estetyka póz.

Widoczna w debiucie Śliwickiego zdolność odczucia właściwego postaci nastroju, a co za tym idzie – gry stylowej, najlepiej sprawdza się w komediach Fredry, nadając bohaterom większą niż poprzednio jednolitość. Afektowaną lekko dykcją, rozleniwionym chodem, wyszukanymi przegięciami linii swoich póz i ruchów (które eksponuje idealnie dopasowany strój) przypominają modę z czasów Księstwa Warszawskiego na francuskich wykwinłnisiów z przełomu XVIII i XIX wieku, przeniesioną jakby wprost ze starych rycin – tak dalece, że „chwilami

⁶³¹ W. Bogusławski, *Z teatru [„Mazepa” J. Słowackiego]*, GP 1896/178.

można się było obawiać, żeby ta troska o styl nie przekształciła się w manierę.”⁶³² Stylowy „od pięt aż do czubka” Birbancki z *Dożywocia* spotyka się z superlatywami, wiarygodnymi zwłaszcza na tle świetnej niegdyś tradycji gry tej komedii w Rozmaitościach; Alfred z *Męża i żony* – na równi z pełną gracji grą empire'owej damy w wykonaniu Lüde – ma „wdzięk zabłąkanego w naszej bezstylowej epoce dzieła sztuki”. Zacieranie się tradycji odtwarzania postaci typowych dla dawnego repertuaru, a zwłaszcza komedii Fredry, widoczne tu dysonanse tłumaczy się brakiem szkoły dramatycznej i gotowych wzorów, zmuszającym większość artystów do posługiwania się zawodną intuicją.

„Ani jednego akcentu fałszywego, ani jednej barwy jaskrawej, żadnego efektu obliczonego na gusta galerii” nie stwierdził sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego” w melodramatycznej roli księcia de Bligny w interpretacji Śliwickiego; „wszystko tu było ludzkie, bardzo prawdziwe i bardzo silne w dźwiękach tłumionych i starannie opiólowanych.”⁶³³

Właściwa aktorowi, jak i całej jego krakowskiej szkole, umiejętność „utrzymania się w nastroju” czy inaczej – konsekwencja w kreśleniu postaci drobnymi, logicznie ułożonymi i dyskretnie akcentowanymi rysami – nawet najmniej w jego wykonaniu autentycznym bohaterom sztuk ludowych zdaje się nadawać jakąś jedność i skończoność; widoczną tu „prawdziwie artystyczną miarę, grę skoncentrowaną, wystrzegającą się gonienia za efektami”⁶³⁴ stawia się za wzór nieznosnie nieraz patetycznym w takim repertuarze aktorom warszawskim.

Szczegółne uznanie budzi brak jaskrawych środków w rolach naturalistycznych, z głównym bohaterem premierowej *Kuli u nogi* Szutkiewicza – przejmująca, acz utrzymana w granicach estetycznych, prawda delikatnie cieniowanej sceny jego obłędu oraz śmierci, na miarę wielkich realistów włoskich. Przydatnym dla nowego typu dramatu narzędziem okazuje się drobiazgowo rzeźbiona dykcja oraz wciąż jeszcze rzadka w stolicy sztuka słuchania.

Siemaszkowa „przez to właśnie odbija od wielu naszych artystów – zauważył sprawozdawca „Tygodnika Ilustrowanego” – że żyje na scenie, mówi bez maniery i patosu, porusza się swobodnie i oddziaływa niepodrabianym uczuciem na publiczność, którą umie wzruszyć bez wykrzykników i afektacji.”⁶³⁵ Nawet w porównaniu z krakowskimi kolegami gra jej uderza podczas jej wizyty jako zjawisko całkiem nowe ze względu na szczególnie daleko posunięty realizm. Realizm, lecz nie naturalizm. Zdaniem recenzenta „Słowa”, „główny urok gościa spoczywa w naturalnym, pełnym harmonii spokoju, w starannym ukrywaniu wszelkich jaskrawości, a w przestrzeganiu prawdziwie artystycznej miary”⁶³⁶ (czyli właśnie – w wierności szkole koźmianowskiej).

⁶³² Tenże, *Z teatru* [„Mąż i żona” A. Fredry], GP 1896/185.

⁶³³ W. R.[abski], „Właściciel kuźnic” G. Ohneta, KW 1897/195.

⁶³⁴ P., „Marcin Łuba” Sewera i Micińskiego, „Słowo” 1897/147.

⁶³⁵ TI 1898/1.

⁶³⁶ P., „Słowo” 1897/292.

Rola Salusi Osipowiczówny w adaptacji pozytywistycznej powieści ujawnia wszystkie pierwszorzędne walory tej szkoły: szczerość uczucia, prawdę interpretacji – widoczną tak w pomyśle całości, jak i wykończeniu szczegółów, nieskazitelną dykcję o akcentach silnie dramatycznych. Na pierwszym wszakże miejscu siłę temperamentu Siemaszkowej – „żywiłowej energii, z której serce czerpie uczucia, a głowa snuje myśli”, nadającej skrajnie nawet odmiennym stanom psychicznym naturalną jedność. „To nie była aktorka przebrana i grająca rolę szlachcianki zagrodowej, to była istotnie prosta, szczerą, kochająca dziewczyna [...] – zauważył Zalewski, zaznaczając: gry równie realistycznej dawno tu nie widziałem.”⁶³⁷ Decydują o tym nowe środki: zamiast wykształconego u uczniów Koźmiana cieniowania wszelkich subtelnych uczuć i nastrojów – rysy stanowcze, grube, „jakby na gorącym uczynku z życia pochwyte”, czyniące postać od razu zrozumiałą dla przeciętnego widza. Właściwa Siemaszkowej zdolność głębokiego przejścia się sytuacją dramatyczną obdarza tę postać w melodramatycznej nieco scenie samobójstwa wstrząsającą siłą wyrazu, odbierając jej zwykły sztamkowy styl. To poszukiwanie przez wychowankę „szkoły krakowskiej” formy realizmu bliższej własnym dyspozycjom aktorskim i temperamentowi zadziwiło krytykę warszawską.⁶³⁸

Najmocniejszym wrażeniem odebranych przez Rajchmana, jako obserwatora roli Helenki w *Panu Damazym* Blizińskiego w wykonaniu Trapszówny, jest „prawda wszystkich znamion typu panny ze szlacheckiego dworku”, odczuwalna nie tylko „w spokoju właściwym wszystkim aktorom krakowskim, lecz we wszystkich środkach”.⁶³⁹ Niespotykana prostota tych środków sprawia, że gra Trapszówny zdaje się „bezpośrednim objawem indywidualności artystki”⁶⁴⁰, co nie odbiera jednak przedstawionej postaci stylowego charakteru. Decyduje o tym znana już z występów Śliwickiego metoda gromadzenia drobnych, charakterystycznych rysów obyczajowości i uczuciowości epoki, poddanych następnie artystycznemu wykończeniu. Doskonałym wcieleniem nie istniejącego już w życiu typu naiwnej wydaje się również Zofia z *Dam i buzarów*. „Nie sztuka wzruszyć i w patetycznej jakiejś scenie porwać widzów [...] – uznał Bogusławski. – Sztuka spokojne, codzienne, prawie konwencjonalne uczucie tak grą nastroić, żeby się w nim poetyckie odezwały nuty.”⁶⁴¹ W roli Anieli ze *Ślubów...* urok poezji zmąciło natomiast w odbiorze krytyka niezwykajne u artystki wymuszenie, jakie bezwiednie wywołało u niej stosowane przez partnerkę-siostrę „polowanie na efekty”.

Zasadniczy przymiot gry Trapszówny – tzw. „szczerość uczuć” – w najwyższym stopniu objawił się w najbardziej może osobistej z jej debiutów kreacji

⁶³⁷ K. Zalewski, KW 1897/352.

⁶³⁸ Zob. E. Krasiński, *Wanda Siemaszkowa*, W. 1963, s.30.

⁶³⁹ ar[ajchman], *Debiuty Tekli Trapszówny, ingenue sceny krakowskiej: „Koniec Sodomy” (Katarzyna), „Pan Damazy” (Helena) i „Śluby paniieńskie” (Aniela)*, EMTA 1898/16.

⁶⁴⁰ P., „Słowo” 1898/88.

⁶⁴¹ W. Bogusławski, KW 1898/227.

Kasi Tattenberg z dramatu Sudermanna. W stworzeniu postaci tej „skażonej już, choć do gruntu jeszcze nie zepsutej dziewczyny”, w nie mniejszym stopniu niż w przypadku tamtych bohaterek okazała się przydatna wzorowa, o szerokiej skali semantycznej dykcja; w jej akcentach „słyszać było i pozę na dojrzałość, i zuchwalstwo, dziwujące się samo sobie, i dziecinnie wyzywającą zaczepność”.⁶⁴² Ponadto – tu również sprawdziła się metoda gromadzenia bogactwa oryginalnie podpatrzonych rysów, zestrojonych ze sobą i dostrojonych do całości roli.

Najtrudniejsza może próba wiarygodności gry aktorskiej, jaką stanowi melodramat, również się powiodła; szczerość uczuć i prostota środków zyskały grze Tekli w *Dwóch sierotach* Denneriego i Cormona – w porównaniu z grą partnerującej jej własnej siostry Ireny, określoną jako „sztuka” – epitet „natury”. (Równocześnie z okazji benefisu Marcello w *Wasntasenie* Emila Pohla – przeróbce staroindyjskiego poematu na modłę melodramatyczną – od stołecznej gwiazdy wraz z partnerami daremnie domagano się naturalności i prostoty, jakie w tym spektaklu prezentował jeden Frenkiel⁶⁴³, wyrażając przypuszczenie, że „gdyby tak jednak udało się choć szczyptę szkoły krakowskiej wprowadzić do warszawskiego teatru, może by znikła wreszcie pewna patetyczność, która przylgnęła do wszystkich artystów naszych.”⁶⁴⁴)

W „debiutanckich” rolach Kamińskiego dostrzega Bogusławski „rozmaitość wizerunków psychologicznych, wydobywających spod warstwy realizmu głębsze pokłady duszy, przy wielkiej dbałości o drobiazgowo wykończenie rysunku. Więc maska, obmyślana w każdym szczególe, ma nam od razu otwierać skrytości charakteru; więc dykcja, ze wszystkimi swymi przerwami, pauzami, domyślnikami i prawie naturalistycznymi zajknięciami, uderza doskonałością modulacji głosowych i plastyczną dosadnością każdej niemal wymówionej zgłoski; więc gestykulacja, trzymana na ogół w liniach bardzo powściągliwie kreślonych, akcentuje jednak z pewnym naciskiem w ruchach charakterystycznych drgnienia temperamentu, uczucia, namiętności, niemalże błyski myśli.”⁶⁴⁵

Przyzwyczajeni do „szkoły portretu scenicznego” prezentowanej na deskach Rozmaitości od wielu lat przez jej twórcę Rapackiego, krytycy warszawscy rozsmakowują się w takich „dziełach sztuki”, jak np. misternie odwzorowany przez Kamińskiego w masce, ruchach i sposobie mówienia Kaliny portret autora dramatu, Kaweckiego. Imponuje im żelazna konsekwencja i harmonia stosowanych środków, pomysłowość szczegółów, przy czym widzą, że technika aktorska jest tu tylko środkiem, a nie celem. „To nie są kawałki, strzép [...] człowieka, lecz człowiek jednolity, którego się rozumie, widzi i odczuwa”⁶⁴⁶ – podchwycił

⁶⁴² Tenże, *Występy Tekli Trapszówny...*, loc. cit.

⁶⁴³ G. Kempner, *Przedstawienie na dochód p. H. Marcello. E. Pohl, „Wasntasena”, PT 1898/120.*

⁶⁴⁴ K. Z.[alewski], *„Wasntasena” według poematu króla Sudraki E. Pohl, KW 1898/127.*

⁶⁴⁵ W. Bogusławski, *Dramat i opera, BW 1904/t.III, z.1.*

⁶⁴⁶ X., *Występy Kamińskiego, „Słowo” 1904/119.*

recenzent „Słowa”, skłonny widzieć w tej zwartości kompozycji podstawową różnicę artystyczną między „tzw. szkołą warszawską” a sztuką Kamińskiego. Jednolitość roli nie stanowi *novum* gry artysty lecz, jak widzieliśmy, cechę specyficzną całego kierunku; dotąd jednak nie podkreślano jej aż tak dobitnie – przez wielokroć przywoływane skojarzenie z żywym organizmem. W miarę dalszych występów wrażenie się pogłębia, potęgowane każdorazowo całkowitą metamorfozą „ruchów, wymowy, oczu... duszy” przedstawianego bohatera. (Rabski napisał całe studium na temat „pedologii”, czyli psychologii chodu, postaci Kamińskiego: Borkman – to ranny wilk, Priola – dystyngowany bywalec salonów, Heliodor – krzywonogi, chwiejny, odwykły od chodzenia mól książkowy, Waldhoff – tabelek itp., szczegółowo analizując także zmiany melodii ich głosu, konkludując: „w każdej roli mówi inny człowiek”).⁶⁴⁷ Liczy się przy tym nie tyle sama technika, ile aktorska intuicja w odnajdowaniu w roli tych wszystkich elementów i łączenia ich w żywy organizm.

Bogactwo drobnych, trafnie zaobserwowanych i zharmonizowanych rysów fizycznego wyposażenia roli czyni te zsyntetyzowane typy wiarygodnymi indywiduami; np. „Waldhof Kamińskiego mógłby – jak zapewnia krytyk – wprost ze sceny zejść ku nam i rozpocząć gawędę.”⁶⁴⁸ Najwyższy stopień twórczości wedle powszechnej opinii osiągnął aktor w roli margrabiego de Priola (z drugorzędnego utworu szkoły Antoine’a), zadziwiając ponadto zanikającą już w Warszawie sztuką prowadzenia dialogu; dykcją, w której „każde słowo brzmi [...] nic nie zginie, choć wszystko ma piętno prawdy, choć nigdzie nie czuć rzeźby deklamacji.”⁶⁴⁹ Natomiast w dramacie symbolicznym zachwycająca misterną techniką, lecz zewnętrzna w gruncie rzeczy gra artysty nie wydobyła ponoć najgłębszych rysów duszy ludzkiej; jego Borkman, „był to portret Borkmana, malowany przez pierwszorzędnego wirtuoza, ale nie był to cały ibsenowski człowiek”.⁶⁵⁰

Występy aktorów Pawlikowskiego, tak jak przedtem Koźmiana, wprowadzały do WTR „tchnienie Europy”, przyczyniając się do przełamywania starych szablonów gry i pobudzając twórczość w nowoczesnym stylu. Jednym z najistotniejszych bodźców w tym kierunku był wciąż aktualny Koźmianowski imperatyw „całości i jedności charakteru”, nie zawsze w Warszawie przestrzegany. Instruktywna np. może okazać się recenzja z debiutu zatrudnionej już w Rozmaitościach wnuczki Wojciecha Bogusławskiego, Anieli, w roli Ofelii (1893): „było tam dużo rzeczy dobrych w głosie, dykcji, gestach – nie było figury samej.”⁶⁵¹ Opinie takie dotyczyły nie tylko młodego (nielicznego zresztą) narybku, lecz i aktorów doświadczonych, wręcz wybitnych – z Leszczyńskim

⁶⁴⁷ W. Rabski, *Występy Kamińskiego*, KW 1904/184.

⁶⁴⁸ Tenże, „*Bogaty wujaszek*” *Karlweissa*, KW 1904/200.

⁶⁴⁹ Tenże, „*Margrabia de Priola*” *Lavedana*, KW 1904/171.

⁶⁵⁰ Tenże, *Występy Kamińskiego* („*Jan Gabriel Borkman*”), KW 1904/158.

⁶⁵¹ W. Bogusławski, GP 1893/262.

i Marcello.⁶⁵² W grze pierwszego tragika stołecznej sceny (artysty intuicyjnego) niejednokrotnie dostrzegano „światne przebłyski obok rażących nierówności”, a nawet w jednej z popisowych jego ról szekspirowskich (wedle obrazowego określenia krytyka) „królewska purpura bohatera pozszywana jest ze strzępów, a szwy widać wszędzie.”⁶⁵³ Heroina dramatu mieszczańskiego miała wprawdzie w swym repertuarze więcej ról przemysłanych i w efekcie stylistycznie jednorodnych (co nie znaczy monotonnych – bywał to czasem „istny koncert na jednej strunie”); ale gdy ponosił ją temperament, i jej zdarzało się wypaść z tonu. Czy wszakże można uznać brak zwartości kompozycji roli za specyfikę „szkoły warszawskiej”?

Usiłowano tu przedstawić powolne przenikanie nowoczesnych rudymen-tów aktorskiego fachu do estetyki WTR. Stosują je zresztą nie tylko główni bohaterowie „inwazji koźmianowskiej”: Rapacki i Ładnowski, Frenkiel i Wojdałowicz; postaci „z jednej bryły marmuru”, „z jednej utoczone sztuki” tworzą również Rakiewiczowa, Barszczewska i Lüde (u której nigdy „nic nadto”, zwykle „wszystkiego w miarę, wszystko w harmonii z całością”). Postaci te promieniują niewątpliwie na otoczenie siłą swych scenicznych osobowości, których tworzenie, wedle wiarygodnego świadectwa Gabriela Kempnera, nie jest wszakże najmocniejszą stroną stołecznych aktorów.⁶⁵⁴

Na przełomie wieków systematyczną prezentację wypróbowanych już metod krakowskiej szkoły gry – współdziałania głosu i mimiki z psychologiczną stroną roli, harmonii środków, realizujących z wzorową konsekwencją obmyślony typ – kontynuuje nowe pokolenie. W komedii wyższego stylu obok jednolitych ról fredrowskich Śliwickiego klasyczne arcydzieło stworzył Kamiński w *Marcowym kawalerze* Blizińskiego. W interpretacji tragedii Słowackiego przez pierwszego z tych artystów uwagę recenzentów zwraca wpływ różnorodności dykcji na pogłębienie ekspresji psychologicznej, przy braku emfazy.

W realistycznym repertuarze drugiej połowy XIX wieku (głównie domenie gości z Krakowa) – cieniowanie dykcji, wytworność póz i ruchów, wzorowana w grze stylowej np. na starych rycinach, zastępują środki wyrazu przejęte z bezpośredniej obserwacji życia. Celują tu zwłaszcza Siemaszkowa i Kamiński, twórca ogromnej liczby „egzemplarzy” ludzkiego gatunku. „Efekt zastąpił obserwacją, głos podporządkował odtwarzanej postaci, zamiast *emploi* wprowadził indywidualizację gry; oto najwspanialsza zdobycz sztuki dramatycznej wyko-

⁶⁵² K. Zalewski (*Benefis Marcello i Leszczyńskiego*, KW 1898/137) przypisuje nierówność w rytmach i tempie dykcji aktora trudności połączenia dwóch szkół: krakowskiej, która go nauczyła powściągliwości, i warszawskiej, za którą chętniej idąc, dawał upust łatwo zapalnemu temperamentowi.

⁶⁵³ W. Bogusławski, „*Król Lear*” W. Szekspira, GP 1893/262.

⁶⁵⁴ „Coraz częściej oglądamy na scenie nie taką lub inną postać – konstatuje krytyk (PT 1896/17) – ale panie lub panów xyz, artystów dramatycznych będących zawsze sobą, nie dbających o ożywienie jakimkolwiek nowym pomysłem starych sposobów gry, o tworzenie żywych postaci.”

nawczej ostatnich lat”⁶⁵⁵ – podsumował zasługi Kamińskiego jeden ze świadków jego warszawskich występów. Jednym z najważniejszych środków ekspresji, stosownych do realistycznego dramatu mieszczańskiego, pozostaje dykcja. Jej prostocie odpowiada powściągliwość gestu, spokój i umiar gry. Jak zauważył Bogusławski, „p. Kamiński działa więcej rysunkiem, barwą, kształtem aniżeli surowym nastrojowym dźwiękiem; realizm wyziera u niego nawet z symbolu”.⁶⁵⁶

W repertuarze modernistycznym subtelne modulacje dykcji, półtony gry okazują się przydatne, ale nie zawsze wystarczające, dyskretna i powściągliwość stają się chłodem, jak np. w lirycznej scenie *Śniegu* Przybyszewskiego z udziałem Kamińskiego; rośnie rola mimiki, a zwłaszcza gry oczu, których „przesmutny wyraz” jest dominującym środkiem ekspresji tegoż artysty. Wszystkie te środki wyrazu rozwijać się będą w Warszawie wraz z przyspieszonym tu dzięki krakowskim aktorom rozwojem nowej sztuki.

Właściwy pokaz nowego rodzaju gry scenicznej, będącej inkarnacją zawartych w tekście roli symbolicznych treści⁶⁵⁷, zaprezentowała w *Śniegu* zaproszona z inicjatywy Kamińskiego pod koniec jego występów w stolicy koleżanka ze Lwowa (i Krakowa), o warsztacie ukształtowanym przez Pawlikowskiego – Irena Solska. Zagrała rolę Ewy. Postać Ewy w sztuce Przybyszewskiego, jako wyraz tęsknoty budzącej się w duszy Kazimierza, „musi się wrazić w pamięć i we wzruszenie widza rysunkiem zjawiskowym, nieuchwytną siłą patrzenia, hipnotyczną subtelnością ruchu”⁶⁵⁸. Zdaniem redaktora „Wieku”, do modernistycznego dramatu predysponowały artystkę szczególne warunki: wysoki wzrost, przy wielkiej „powiewności” sylwetki, dominujące w całej twarzy oczy i metaliczny, na niskich tonach oparty, silny nawet w ściszeniu i niezmiernie „insynuacyjny” głos; uzupełniała je umiejętność płynnego poruszania się po scenie oraz doskonałego pozowania się i drapowania.⁶⁵⁹ Wszystko to razem złożyło się na niespotykane tu malarskie zjawisko: „Od pierwszego ukazania się najprzód secesyjnie zarysowanej głowy, ujętej między fałdy kotary, potem całej postaci o zagadkowym wyrazie w spojrzeniu, w uśmiechu, w wyginających się węzowo liniach kibici, powłóczyście przystrojonej” Ewa-Solska uosabiała nie konkretną ludzką

⁶⁵⁵ J. Łoziński, KP 24 IX 1904. [Warto przypomnieć, że „środki wyrazu przejęte z bezpośredniej obserwacji życia”, to nie wynalazek Siemaszkowej i Kamińskiego; stosowali je m. in. Zółkowski, Panczykowski, Ostrowski, Szymanowski. W kwestii *emploi* nie zgodziłby się z opinią Bogusławskiego G. Kempner, który niewiele wcześniej, z okazji srebrnego jubileuszu Frenkla, jemu przyznał tę zasługę, pisząc: „On pierwszy dowiódł Warszawie, że tak jak w życiu nie ma podziału na ludzi komicznych i dramatycznych, ludzi pierwszych kochanków i szlachetnych ojców, ludzi czarnych charakterów i szlachetnych bohaterów, tak też i nie powinno być ich na scenie.” PT 1904/22.]

⁶⁵⁶ W. Bogusławski, *Dramat i opera*, BW 1904/t.IV, s.152.

⁶⁵⁷ Zob. Ad. D.[obrowolski], *Solska i Kamiński*, KW 1904/227.

⁶⁵⁸ A. Grz.[ymała] Siedlecki, „*Śnieg*” S. Przybyszewskiego, KC 1904/53.

⁶⁵⁹ K. Z.[alewski], [Występy Solskiej i Kamińskiego w *Śniegu* Przybyszewskiego], „*Wiek*” 1904/227.

postać, lecz „wszechświatową Nemezis”; siłę fatalną wiecznej kobiecości.⁶⁶⁰ „Miała jakąś hieratyczną wyniosłość, ruchy tajemnicze i powolne, twarz pełną skupienia i niepokoju”⁶⁶¹; sugestywną dykcję. Jej prawdziwie stylowa – dyskretna i powściągliwa, jednolita i syntetyczna – gra oddziaływała samą mocą wewnętrzną. Jawiła się gospodarzom jako żywy kontrast bezładnych, „bardziej lub mniej genialnych porywów i wybuchów, stanowiących cechę wspólną warszawskich produkcji artystycznych w ogóle, a gry p. Marcello w szczególności.”⁶⁶²

W przeciwieństwie do pamiętnej, ale krótkotrwałej wizyty Solskiej w WTR (która powtórzy się po ośmiu latach, wzbudzając jedynie żal, że – zatrudniona tu na stałe – gwiazda mogłaby stać się „wzorem dobrej szkoły aktorskiej”⁶⁶³), wejście w ich podwoje Śliwickiego i Trapszówny, a niebawem również Żelazowskiego oraz Siemaszkowej, zwiększyło szansę zastąpienia uformowanej na mieszczańskim repertuarze stołecznej metody „gry na zewnątrz, na efekt, na widowisko”⁶⁶⁴ metodą bardziej „odśrodkową”; opartą na psychologicznej prawdzie i mierze artystycznej w wykonaniu.

Bogusławski powitał Trapszównę jako stałą artystkę stołecznego Dramatu życzeniem, by nie uległa szkodliwemu dla młodych talentów wpływowi miejscowej atmosfery i nie pozwoliła zastąpić wyniesionej z Krakowa szczerości i prostoty gry demonstracyjnie tu podkreślaną aktorską robotą.⁶⁶⁵ Cechy te istotnie wyróżniają ją korzystnie od otoczenia jako interpretatorkę „skoncentrowanych, a domagających się dyskretnego traktowania” typów kobiet najnowszego dramatu realistycznego (Rydel, Kisielewski, Sudermann), zupełnie zaś niezwykle zjawisko czynią z kreacji Jadwini – dziecięcej bohaterki Ibsenowskiej *Dzkiej kaczk* – w jej wykonaniu.

Połączenie *sui generis* naturalizmu z symbolizmem, znamienne dla tego wyznaczającego nowe tory ewolucji formy dramatycznej utworu⁶⁶⁶, było w roku 1899 dla aktorów warszawskich twardym orzechem do zgryzienia, bo prowoku-

⁶⁶⁰ W. Bogusławski, *Dramat i opera*, BW 1904/t.IV; Ad. D.[obrowolski], *Solska i Kamiński*, KW 1904/227.

⁶⁶¹ J. L.[orentowicz], *Z Teatru Letniego – Występ p. Ireny Solskiej i p. K. Kamińskiego*, KC 1904/228.

⁶⁶² Tt.[rzciniński], *Artyści lwowscy*, „Słowo” 17 VIII 1904. (W istocie dwa pierwsze dramaty Przybyszewskiego – jeden, dzięki reżyserii Żelazowskiego, drugi, konsekwentnie przestrzegającym wskazówek autora – wyszły na warszawskiej scenie znacznie lepiej. Brak wskazówek w *Śniegu* w połączeniu z realistyczną scenografią i kostiumami spowodował, że aktorzy w podobnym stylu potraktowali swoje role, co zwłaszcza premierową Ewę – w wykonaniu Marcello – uczyniło „głęboko i niekłamnie śmieszną.” Zob. S. Brzozowski, „Głos” 1904/10.)

⁶⁶³ W. Rabski, KW 1912/152. Cyt. za: L. Kuchtówna, *Irena Solska*, W. 1980, s.113.

⁶⁶⁴ A. Siedlecki, *O idealnym i nieidealnym teatrze*. IV, „Głos” 1900/52.

⁶⁶⁵ W. B.[ogusławski], *Wiadomości bieżące*, KW 1899/23.

⁶⁶⁶ M. O . Bieńka, *Inscenizacje premierowe „Dzkiej kaczk” Ibsena (W stulecie premiery światowej)*, w: *O teatrze i dramacie*. op.cit., s.187-198.

jącym do wyjścia poza zwykły szablon trójwymiarowych postaci i podjęcia próby personalizacji motywów psychicznych lub idei. „Trzeba stanąć na gruncie rzeczywistym tak silnie, żeby widz uwierzył we wszystko, co w tych bohaterach jest sztucznie przez psychologa skombinowanego [...] Trzeba być twórczym, jak był nim, pisząc, poeta – zauważył Bogusławski. – Otóż twórczości widzieliśmy mało w przedstawieniu *Dzikiej kaczki* na naszej scenie” – ocenił krytyk całość nie dopracowanego, przechylonego w kierunku realistycznej komedii obyczajowej przedstawienia w Rozmaitościach.⁶⁶⁷ Większość artystów nie rozumiała zasadniczej myśli utworu, skutkiem czego „w nastroju nie było szczerości, a w grze wiary w prawdę odtwarzanych postaci” – potwierdził Dobrowolski.⁶⁶⁸ Jedyny wyjątek stanowiła para nowo zaangażowanych aktorów krakowskich: Śliwicki (Gregers Werle) i Trapszówna (Jadwinia), która za pomocą doświadczeń z wybitnego spektaklu sprzed pięciu lat w reżyserii Pawlikowskiego zbudowała rolę będącą „osobliwszą mieszaniną realizmu i abstrakcji”.

Odtwórca fanatycznego apostoła prawdy wywoływał sprzeciw nadto jaskrawym rysunkiem bohatera, czyniąc go na własną rękę „nie tylko ślepym, ale i kulawym”⁶⁶⁹; koncepcja taka dawała się wszakże uzasadnić, zarówno z punktu widzenia teorii dziedziczności, jak i psychologicznej symboliki oryginalnie pojętego marzyciela-utopisty. Bezdyskusyjny podziw budziła równocześnie misternie wyrzeźbiona z wielorakich elementów strona duchowa tej postaci. („Jest w niej i melancholia samotnika, przyzwyczajonego w górach do patrzenia z wysoka na sprawy ludzkie, i bystrość spostrzegacza, któremu ukryte sprężyny tych spraw od razu w oko wpadają, i naiwność optymisty, wierzącego w zdolność do doskonalenia się duszy ludzkiej, i podejrzliwość pesymisty, upatrującego w ciemnych jej stronach przepaściste głębie, odzywają się tam niekiedy tony prawie tragiczne, czasem brzmi nuta nieledwie komiczna – całość zajmuje od początku do końca, jako kreacja artysty naprawdę myślącego.”⁶⁷⁰) Trapszówna – aktorka, z której „niesłychana prostota, poezja, urok i szczerość uczuć czyniły [...] zjawisko zupełnie wyjątkowe” w oczach kolegów – próbowała uchwycić wrażliwość czternastoletniego dziecka raczej za pomocą intuicji niż drobiazgowej analizy, subtelnie przekazując całą bezwiedną poezję zawartą w jego psychice. Walkę dziewczynki z myślą poświęcenia dzikiej kaczki Bogusławski komentuje: „Sprawia to takie wrażenie, jak gdyby ludzkie uczucia, nie mogąc trafić do żadnego z bohaterów, do dziecięcego serca z podwójną wtargnęły siłą.”⁶⁷¹

Warsztat tej artystki *par excellence* lirycznej nie zawsze dysponował odpowiednią skalą środków do oddania całej złożoności nowej dramaturgii. Za naturę

⁶⁶⁷ W. Bogusławski, *Teatra warszawskie*, BW 1899/t.IV. Zob. tenże: *Ibsen i „Dzika kaczka”*, TI 1899/19.

⁶⁶⁸ A. D. Dobrowolski, KP 1899/113.

⁶⁶⁹ P., „*Dzika kaczka*” H. Ibsena, „Słowo” 1899/96.

⁶⁷⁰ W. Bogusławski, *Teatra warszawskie*, ibidem.

⁶⁷¹ Tenże, *Ibsen i „Dzika kaczka”*, ibidem.

artystyczną najbliższą ideału aktorki nowej szkoły uznano Siemaszkową.⁶⁷² Niefortunnym zbiegiem okoliczności, mogła ona pokazać jako artystka scen rządowych zaledwie dwadzieścia ról, w sztukach niemal wyłącznie współczesnych, z czego na miejscu powstała połowa.⁶⁷³ Śmiało jednak można zaryzykować twierdzenie, że, jak niegdyś Salusią Osipowiczównę, tak teraz pewne znane tu już dzięki miejscowym aktorom kluczowe role repertuaru modernistycznego dopiero ona odkryła przed Warszawą. Była to kwestia szczególnej zbieżności psychiki artystki z wyposażeniem emocjonalnym nowego typu bohaterek, umożliwiającej jej odnalezienie we własnym wnętrzu tego, co odczuwała jako istotną prawdę o każdej z nich, i oddziaływanie na publiczność nie pojedynczymi efektami, lecz całością roli o niezwyklej głębi i sile wyrazu.

By uzmysłwić widzom rangę tego wydarzenia, Rabski nie zawahał się przed przywołaniem nazwiska Eleonory Duse, od paru lat uznawanego za zwiastuna nowej epoki w sztuce aktorskiej.⁶⁷⁴ Nie mógł też, niestety, nie podchwycić *leitmotivu* licznych analiz porównawczych przedstawicieli dwóch miejscowych szkół gry, zauważając w związku z powrotem na scenę „studium scenicznego” Kisielewskiego *W sieci*: „Julka p. Ireny Trapszo miała doskonale momenty, Julka Siemaszkowej to cały człowiek[...] z jednej bryły kowany[...]”⁶⁷⁵. Jako szokujące *novum* wprowadzone przez tę „urodzoną realistkę” wskazał niezgodne z kanonami tradycyjnej estetyki teatralnej, „przeraźliwie szczere” życiowe ruchy, pozy i akcenty, kompletując ich katalog w miarę pojawiania się kolejnych ról retrospektywy najnowszego repertuaru: Hanki z Hauptmannowskiego *Woźnicy Henszla*, Ireny ze *Złotego runa* Przybyszewskiego.⁶⁷⁶ „Každy efekt jest nowy, každy frazes brzmi prawdą, bez najlżejszego cienia patosu, bez deklamacji” – zachwycił się recenzent „Kuriera Teatralnego”.⁶⁷⁷

Jaskrawy kontrast z tradycyjnym aktorstwem „szkoły warszawskiej” stanowiła zwłaszcza gra Siemaszkowej w rolach ludowych: Hanki Szol z dramatu Hauptmanna, Maryny z Rydlowskiego *Zaczarowanego koła*, Sworzeniowej ze sztuki Gorczyńskiego *W noc lipcową*. Szkoła ta (wobec słabo rozwiniętej tradycji dramatu ludowego) nie potrafiła stworzyć na scenie postaci autentycznych chłopów; ograniczano się do przywdziewania odpowiednich strojów i naśladownictwa gwary. „Salon warszawski miał chwilami akcenty prawdy – przyznawał Rabski – ale skoro tylko salon zamieniał się w strych, chałupę, piwnicę [...] zawsze czuć było marne udawanie i przebieganie aktorskie.”⁶⁷⁸ Tak też w przedstawieniu baśni dramatycznej Rydla – „jedni deklamują na koturnach po aktorsku (Leśny dziadek p. Bogusławskiego); drudzy robią „czarny charakter z melodramatu

⁶⁷² mg[Gawalewicz], „*W sieci*” J. A. Kisielewskiego z W. Siemaszkową, „Słowo” 1902/128.

⁶⁷³ E. Krasieński, *Indeks ról i sztuk reżyserowanych*, w: Wanda Siemaszkowa, op. cit., s.155.

⁶⁷⁴ M. O. Bieńka, *Eleonora Duse w oczach współczesnych*, PTeat. 1984/3-4, s.538-560.

⁶⁷⁵ W. R.[abski], *Pierwszy występ Siemaszkowej*, KW 1902/149.

⁶⁷⁶ KW 1902/115, 179.

⁶⁷⁷ L. R., KT 1902/23.

⁶⁷⁸ W. R.[abski], KW 1902/155.



Wanda Siemaszkowa jako Julka w *Karykaturach* J. A. Kisielewskiego

(Boruta Rapackiego), inni grają charakterystycznie, jak w *Czartowskiej ławie* (Młynarka Leszczyńskiej, Jasiek); są nawet tacy – nie bez ironii zauważył Z. Wasilewski – którzy oddają się poetyckiej intencji autora (Głupi Maciuś Rolanda) – każdy po swojemu.”⁶⁷⁹ Otóż Młynarka Maryna, którą Siemaszkowa powitała publiczność jako stała artystka scen rządowych (1900)⁶⁸⁰, nie miała w sobie, wedle świadectwa Lubowskiego, „ani śladu komedianstwa”⁶⁸¹, wcielając tę „zapal-

⁶⁷⁹ Z. Wasilewski, „Zaczarowane koło” L. Rydla, „Głos” 1889/39.

⁶⁸⁰ W miarę pełna rekonstrukcja tej i innych znaczących ról (na podstawie wszystkich ich wariantów) – zob. D. Kosiński, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Kraków [b.r.].

⁶⁸¹ (E. L.)[ubowski], *I występ Siemaszkowej (w „Zaczarowanym kole”) jako artystki teatrów warszawskich*, KC 1900/32.



Wanda Siemaszkowa jako Młynarka w *Zaczarowanym kole* L. Rydla,
Częstochowa 1902

czywą, gwałtowną i namiętną”, z samych instynktów złożoną naturę we wszystkich środkach wyrazu: głosie, mimice i ruchach. „Jaka we wszystkim miara, jaka pewność siebie w ryzykownych przejściach od poezji prawie romantycznej do prozy prawie naturalistycznej [...] – podchwycił Bogusławski – wszystko w twórczej syntezie składa się na obraz tak pełen życia i naturalności, że oczu od niego oderwać nie można.”⁶⁸² Wielkie wrażenie wywołane przez nowo zaangażowaną siłę w rolach w rodzaju Julki czy Młynarki torowało drogę na sceny WTR dla nowego stylu gry.

⁶⁸² W. Bog.[usławski], *Występ p. Siemaszkowej*, KW 1900/31.

Partner jej w dramacie Rydla, Żelazowski (odtwórca Parobka Jaśka), był – jak ona – „chłopem z krwi i kości”⁶⁸³, doskonałym kochankiem; po popełnieniu zbrodni wydobywał z tej realistycznie zbudowanej postaci grozę tragiczną, ukazując „demoniczny strach w wyrzutach sumienia, w którym coś się załamało i zwaliło z nóg silną, pierwotną naturę”.⁶⁸⁴ Artyzm ich obojga w oddawaniu nie przeczuwanych zawilości chłopskiej natury uwydatnił się w porównaniu stworzonych przez nich kreacji małżeńskiej pary Sworzeńców z dramatu Gorkiego z wykonaniem tychże ról przez obsadę premierową: Marię Przybyłko-Potocką i Seweryna Nowickiego. Gdy mianowicie w ruchach, gestach, głosie tych ostatnich – przy wszystkich zaletach ich gry – czuło się aktorskie wysilenie związane z naśladownictwem postaci z ludu⁶⁸⁵, dublerzy z całą prawdą i prostotą odsłaniali kłębiące się w ich wnętrzu przeciwieństwa: „rzewności i porywczosci, siły i potulności dziecka” (u mężczyzny), czy „tęskniącej za kochaniem, a przez obowiązek broniącej się przed nim prostej [kobiecej] natury”; przyrodzonego instynktu macierzyństwa i rozterek związanych z popełnionym wiarołomstwem. „Postać Magdy w takiej interpretacji to już nie sceniczne naśladowanie życia, ale skończone studium jego artystyczne” – uznał sprawozdawca „Słowa”, na dowód przytaczając głęboko obmyślane, podnoszące wartość całej sztuki szczegóły wykonania roli przez Siemaszkową.⁶⁸⁶

Również Żelazowski, wkrótce po przejściu do Warszawy, zyskał sobie miano aktora modernistycznego. Decydowała o tym prawda i prostota jego gry, przy „demonicznej” niemal sile tłumionych namiętności⁶⁸⁷, w których wyrazie harmonijnie łączył pozorne dysonanse. Jedną z pierwszych (i najlepszych) zaprezentowanych w tym stylu ról był stworzony we Lwowie „junkier-uwodziciel”, Baron Röcknitz ze *Szczęścia w zakątku* Sudermanna. Wcielenie pruskiej buty i brutalności, a zarazem ironii i sarkazmu – którymi to przymiotami, umiejętnie je stopniując, nęcił swą ofiarę, „z góry skazaną na zdobycie”. „Pan Żelazowski grą swą przeistoczył już poniekąd dotychczasowy sposób grania naszych artystów – zauważył Lubowski. – Pokazał swoim przykładem, co mogą półtony i kunsztowna gradacja.”⁶⁸⁸ Ani jednego wybuchu nie zapamiętał Grzymała w tym misternym połączeniu „stajenności i pańskości”; „wszystko [było] w sobie zatrzymane, w sobie zmocowane, a tak podane naszemu wrażeniu, że niemal się widziało wewnątrz psychiczne Röcknitza. Widziało się, jak tam kipi żądza, jak ta żądza narasta, jak go przeistacza w bestię. Salę widzów trzymał na uwięzi.”⁶⁸⁹

⁶⁸³ K. Zal.[ewski], *„Zaczarowane koło” L. Rydla*, „Wiek” 1899/224.

⁶⁸⁴ W. Bogusławski, *„Zaczarowane koło” L. Rydla*, KW 1899/261.

⁶⁸⁵ S. Brzozowski („Głos” 1903/29) pisze np. o Przybyłko, że w porównaniu z Siemaszkową „jest ona bardzo dobrą aktorką, ale artystką-twórczynią dusz – ani trochę. Bierze ona rolę z zewnątrz”, podczas gdy ta druga „życiem życie tworzy”.

⁶⁸⁶ J. Bandrowski, *Siemaszkowa jako Sworzeńciowa w „Nocy lipcowej”*, „Słowo” 7 VIII 1903.

⁶⁸⁷ W. Bogusławski nazywał to „spokojem, pod którym grzmiały burze” (zob. „Właściciel kuźnic” G. Obneta, KW 1899/245).

⁶⁸⁸ E. Lubowski, *„Szczenie w zakątku” H. Sudermanna*, KC 1899/155.

⁶⁸⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, op. cit., s.135.

Po latach krytyk odnotował ów pokaz nowoczesnego aktorstwa jako jeden z największych triumfów szkoły Koźmiana. (W sukcesie przedstawienia miała udział i Marcello w jednej ze swych najlepszych, z powściągliwością i miarą opracowanych ról – roli Elżbiety, co przypisywano efektom instruktywnego pobytu w ubiegłym sezonie za granicą.)

Podobną metodą budował Żelazowski role w sztukach Kisielewskiego, Konczyńskiego, Zapolskiej (Karol w *Ahaswerze*), Przybyszewskiego (Przeclawski w *Złotym runie*, Żdźarski w *Dla szczęścia*). „Tu trzeba zapomnieć o wielu rzeczach, niemal o wszystkim, co dotychczas stanowiło rutynę sceniczną; tu nie wystarczy podkreślanie i akcentowanie wypowiedzianych «kwestii» – komponowanie roli mozaikowym sposobem, z drobnych zewnętrznych gestów, ruchów i postaw – przestrzegał Stanisław Brzozowski odtwórców pierwszych w Warszawie dramatów Przybyszewskiego. – Tu trzeba stać się artystą, który rolę nie z zewnątrz odtworza, ale z wewnątrz tworzy [...] odnaleźć w sobie głębokiego człowieka i wywlec go na scenę.”⁶⁹⁰ Najbliższy wewnętrznemu rozumieniu postaci Żdźarski w interpretacji Żelazowskiego⁶⁹¹ oddziaływał siłą tych najprostszych środków, jakimi artysta zwykł wywierać największe wrażenie w repertuarze współczesnym – wzroku i przytłumionego, umiejętnie stopniowanego głosu.⁶⁹² Zdaniem Brzozowskiego, artysta grałby znacznie lepiej, gdyby bardziej stanowczo zerwał z tradycją gry à la Sardou.⁶⁹³

Wspólna całemu środowisku krakowskiemu powściągliwość, elektryzująca słuchaczy Żelazowskiego wyczuwalną w timbrze głosu a wybuchającą zniechęca potężną wewnętrzną siłą, u Śliwickiego objawiała się w subtelnych odcieniach gry nieraz tak kunsztownej, że bliskiej stylizacji, najlepiej pasującej do ról w utworach o wyraźnie literackim charakterze⁶⁹⁴ (jak Mistrz Henryk w *Dzwonie zatopionym* Hauptmanna, Percinet w *Romantycznych* Rostanda czy Książę Jerzy w *Dianie* Kozłowskiego). Odtwórca ich kontynuował godnie stołeczną tradycję Królikowskiego i Tatarkiewicz; zauważono tu niespotykany w Warszawie od śmierci mistrza dykcji sposób mówienia wiersza⁶⁹⁵, z którym łączyły się przymioty pierwszej klasy amanta lirycznego. W prowadzeniu komediowego dialogu, czy to na romantyczną, czy na barokową modłę, w dostrajaniu mimiki i gestu do poetyckiego tonu uczuć, sztukę równej miary prezentowały partnerki Śliwickiego: Irena Trapszo (Sylwetta z *Romantycznych*) oraz Aleksandra Lüde (Diana).

⁶⁹⁰ S. Brzozowski, S. Przybyszewski: „*Dla szczęścia*”, „Głos” 1902/51.

⁶⁹¹ W. Bogusławski (*Na scenie i estradzie*, TI 1903/2) określił tę rolę jako „syntezę człowieka zapatrzonego we własne sumienie”.

⁶⁹² S. Przybyszewski, [Uwagi na temat gry aktorskiej w *Dla szczęścia*], KT 1902/78.

⁶⁹³ Pozbył się ponoć tej sztywności, gdy do obsady sztuki włączono Siemaszkową – zob. M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s.85.

⁶⁹⁴ W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, op. cit., s.94-95.

⁶⁹⁵ M. Massonius, „*Piękny sen*” K. Zalewskiego, „*Romantyczni*” E. Rostanda, „Głos” 1899/50.

W pierwszym stołecznym okresie w repertuarze artysty znalazła się setka nowych pozycji⁶⁹⁶, w tym – misternie zróżnicowana seria dekadentów, np. z dramatów Kisielewskiego, Konczyńskiego (Władysław Hanusz w *Otchłani*; zdaniem Bogusławskiego, jedyna twórcza rola w tym przedstawieniu), Przybyszewskiego (Łącki w *Złotym runie*), Rittnera, Sudermanna (Wilhelm w *Końcu Sodomy*). Najwyższy poziom sztuki reprezentowała z jednej strony jego spokojna, pełna wewnętrznej siły w wyrazie tłumionego cierpienia gra w roli Łąckiego⁶⁹⁷, z drugiej – odczuwalna w ruchach, głosie i fizjonomii odtwórcy roli Wilhelma miękkość i słabość, jako widomy znak moralnej i fizycznej bezsily bohatera.⁶⁹⁸ W młodszej sztuce Rittnerowskiej (*Maszyna*) Śliwicki najwyraźniej współpracował z autorem, starając się nadać jednolitość chybionej postaci niewydarzonego poety; w scenach lirycznych i w wyrazie obłąkania „stał na takich wyżynach, do których rzadko wznosi się teatr warszawski”.⁶⁹⁹

Nie ulega kwestii, że zasilenie u progu XX wieku stołecznych Rozmaitości drugą serią gości z Krakowa ułatwiało asymilację przez zespół nowych kierunków w sztuce dramatycznej (naturalizmu z symbolizmem, weryzmu, rozmaitych odmian romantyzmu). Kierunki te stawiały przed aktorami nowe zadania, zmuszając ich do zwiększenia dociekliwości psychologicznej (z introspekcją włącznie), koncentracji, pobudzenia wyobraźni; do twórczości, której celem – zamiast wiernego odwzorowania charakteru czy stworzenia nowego typu – miało stać się „wydobycie z duszy skomplikowanej i złożenie z duszy rozproszonej – żywego człowieka.” Obok Aleksandry Lüde, uchodzącej za jedyną twórczą artystkę WTR w zakresie ról szkoły werystów włoskich (dzięki półtonom jej dykcji, grze oczu i niuansom mimiki ze szkicu autorskiego wyłaniała się bowiem ze zdumiewającą plastyką żywa postać), sztuką plastycznego oddawania najbardziej złożonych stanów ducha za pomocą środków jak najoszczędniejszych odznaczał się Śliwicki oraz Żelazowski; podczas gdy „napuszony patos i rozwichrzona gestykulacja [reszty zespołu] gwałciły co krok dyskrekcję autora operowymi akcentami i efektami pantomimy.”⁷⁰⁰ Zespół ten, pierwszorzędnym w komedii obyczajowej i farsie, nie potrafił grać Ibsena – gdzie „miejsce charakterów i typów zajęły sfinksy – zagadki, do których klucz posiada psychiatra.”⁷⁰¹ Wszechstronny ogląd postaci dramatycznej przez autora zastępowano na warszawskiej scenie płaskorzeźbą, daremnie przykrawając do niej „szablonik powierzchownego realisty”.⁷⁰² Otóż staranne wymodelowanie przez Śliwickiego z wielorakich elementów strony duchowej bohatera *Dzikiej kaczki*

⁶⁹⁶ J. Lorentowicz, *Józef Śliwicki*, op.cit.

⁶⁹⁷ W. Bogusławski, „Złote runo” S. Przybyszewskiego, KW 1901/338.

⁶⁹⁸ (R.)[abski], *Wznowienie w Teatrze Letnim „Końca Sodomy”*, KW 1903/266.

⁶⁹⁹ K. Zalewski, „Maszyna” T. Rittnera, „Wiek” 1903/76; W. Rabski, KW 1903/76.

⁷⁰⁰ W. Bogusławski, *Scena warszawska w 1896-1897 roku*, BW 1897/t.3.

⁷⁰¹ J. Kenig, *Hedda Gabler*, „Słowo” 1892/280.

⁷⁰² Określenie użyte przez W. Bogusławskiego wobec Rapackiego jako odtwórcy roli starego Ekdala (zob. *Dzika kaczka*, loc. cit.); z pewnością da się zastosować jako *pars pro toto*.

stanowiło lekcję poglądową dla warszawskiej szkoły gry, nienawykłej do posługiwania się symbolem.

Niespotykaną w repertuarze WTR technikę dramatyczną, wymagającą odmiennej od dotychczasowej metody budowania przez artystów ról (a przede wszystkim twórczego dopełniania przez nich obrazu wnętrza postaci za pomocą własnej psychiki) zawierały też, jak zauważono, sztuki Kisielewskiego.⁷⁰³ „Nie potrzebuje ten Sada Jakki, komu Zośkę grała w *Karykaturach* p. Trapszo-Krywultowa, i kto znalazł w *sieci* taką «szaloną Julkę», jak Wanda Siemaszkowa” – zapewniał Bogusławski.⁷⁰⁴ W grze ich nie było ponoć śladu gry w znaczeniu warszawskiej „teatralności”, manieri czy „komedianctwa”; każde ich działanie wydawało się „prawdziwe, głębokie, szczere i potężne” jako wyraz artystki „wypowiadającej się z siebie i grającej na nerwach widza”.⁷⁰⁵ Rewelację nowej sztuki stanowiło zwłaszcza aktorstwo Siemaszkowej, która gwoździ oddania bogactwa „z samych instynktów złożonej” natury swojej bohaterki odważyła się zerwać z uświęconymi przez tradycję kanonami jednolitości i konsekwencji psychologicznej roli.⁷⁰⁶

Twórczej inicjatywie, jak i umiejętności wygłaszania wiersza, Śliwickiego i Trapszówny zawdzięczały wiele pierwsze wprowadzane po rewolucji na rządowne sceny dramaty Słowackiego, z ich realnymi i syntetycznymi zarazem postaciami, mówiącymi najsubtelniejszymi odcieniami myśli.⁷⁰⁷ Długotrwałe pozostawanie artystów WTR w „zaklętym kole” melodramatu i komedii salonowej, przy braku zażyłości z tragedią romantyczną, mściło się teraz na harmonii jej wykonania. Dysonanse wprowadzały z jednej strony „przepatetyzowanie” dykcji i nerwowe ruchy, z drugiej – „zgrzyty poziomego realizmu” w postaci zacierania rytmu i rytmu wiersza, wypowiadania go na modłę prozy bądź przewlekłego sylabizowania⁷⁰⁸. W miarę harmonijnie zabrzmiała (stosunkowo najbliższa sztukom salonowym) *Nowa Dejanira*, do czego poza przymiotami odtwórców ról ze spektaklu krakowskiego – Fantazego i Stelli – przyczyniły się, jak zauważono, niepospolity kunszt retoryczny, szczerość i prostota w wydobywaniu dramatycznych tonów przez Irenę Trapszo (Diana) oraz Seweryna Nowickiego (Jan), intuicja Leszczyńskiego, stylowość Aleksandry Lüde; w innych przedstawieniach dostrzegano mozaikę rozmaitych stylów, z przewagą realistycznego. W poczet największych zasług drugiego pokolenia wychowanków „szkoły krakowskiej” w stolicy

⁷⁰³ G. Kempner, J. Kisielewski, „Karykatury”, PT 1899/48.

⁷⁰⁴ W. Bogusławski, *Dramat i opera*, BW 1902/t.3. [Sada Yacco – światowej sławy artystka japońska, która w 1902 odwiedziła Warszawę, zachwycając ją „symfoniczną całością” mimiki, ruchu, kostiumu, poezji, tańca oraz śpiewu, z przedziwną subtelnością i prostotą oddających utajone stany ducha.]

⁷⁰⁵ A. R.[ajchman], „Karykatury” J. A. Kisielewskiego, EMTA 1899/47; (Sg) [A. Sygietyński], „Zaczarowane koło” – pierwszy występ p. Siemaszkowej, GP 1900/27; (E. L.) [ubowski], KC 1900/32.

⁷⁰⁶ W. Bog.[usławski], *Występ p. Siemaszkowej w „Zaczarowanym kole”*, KW 1900/31.

⁷⁰⁷ J. Lorentowicz, „*Nowa Dejanira*” J. Słowackiego, GP 1906/115.

⁷⁰⁸ Kardynalne te błędy popełniała nawet artystka klasy Marcello – odtwórczyni *Ballady* (zob. PP 1907/77).

wpisać trzeba troskę o jednolitość tonu tragedii romantycznej, systematyczne wprowadzanie do niej zasad gry zespołowej.

LATA 1908-1912

W drugiej fazie rozwoju Młodej Polski na scenach rządowych obok artystów już znanych zaprezentowała swój repertuar i umiejętności ostatnia trójka wybitnych wychowanków szkoły krakowskiej: Karol Adwentowicz (1908), Ludwik Solksi (1910) i Stanisława Wysocka (1912).

Najstarszy, Solksi, po kilkuletnim stażu u Koźmiana właściwie ukierunkowanie swej twórczości znalazł pod ręką Pawlikowskiego⁷⁰⁹, za którego dyrekcji lwowskiej dojrzał także ostatecznie talent młodszego o lat kilkanaście kolegi Adwentowicza⁷¹⁰. Absolwentka Klasy Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, Wysocka, była wprawdzie uczennicą Kotarbińskiego⁷¹¹, z którym (po krótkim, lecz istotnym dla nauki zawodu epizodzie poznańskim) pracowała następnie w pierwszej połowie swego pobytu w Krakowie; doświadczenie na polu tworzenia postaci tragicznych w pokazanym gościnnie w stolicy repertuarze współczesnym zdobyła tu jednak już za kadencji Solskiego, od którego jako reżysera można było, jej zdaniem, również wiele się nauczyć. Reprezentowała więc najmłodsze pokolenie wychowanków szkoły krakowskiej, jący przewinęli się tu na przełomie wieków.

Wciąż nie przyswojony do końca przez Warszawę repertuar europejskiego i polskiego modernizmu: Ibsen, Hofmannsthal, Wyspiański, Nowaczyński był potężnym atutem gości. Drugą ich specjalność stanowiła rzadko obecna w teatrach rządowych (m.in. z powodów politycznych) klasyka.

Adwentowicz – nowoczesny typ amanta z „ludzkim wnętrzem” – uchodził za najwspanialsze medium obaw i udręk wyczuwalnych w modernistycznym repertuarze. „Wszystko, co zasadą sztuki stawać się zaczęło bezpośrednio po czasach dyktatury Zoli – ten znamieny dech irracjonalizmu, to wyraźne, niemal zmysłowe poczucie nieznanego (Maeterlinck), owo rozkochanie się w n a s t r o j u, niepokój, który przeniknął ówczesną twórczość [...] – wszystko to znalazło w młodzieńczym wówczas Karolu Adwentowiczu idealnego wprost odtwórcę” – pisał Grzymała-Siedlecki⁷¹², zasadniczego *novum* gry artysty upatrując w jej wzmożonej nerwowej vibracji i subtelnym kunszcie niedomówień czy milczenia scenicznego.

Uosobieniem „współczesnego nerwowca” był Oswald z *Upiorów* Ibsena, stał się więc popisową rolą gościa ze Lwowa. W porównaniu ze skupioną, refle-

⁷⁰⁹ L. Solksi, *Wspomnienia*, op. cit.

⁷¹⁰ F. Pajęczkowski, *Teatr lwowski pod dykturą Tadeusza Pawlikowskiego 1900- 1906*, Kraków 1961, s.16.

⁷¹¹ Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982, s.17.

⁷¹² A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski...*, op. cit., s. 151.

ksyjną grą artysty miejscowego – Żelazowskiego, akcentującą odczucie fatalizmu, realistyczna interpretacja Adwentowicza koncentrowała się na klinicznym studium choroby, nie stroniąc od efektów naturalistycznych. Rabski nazwał go od razu polskim Zacconim⁷¹³. Obok momentów wzruszających (np. cichy, półobłąkany śmiech), a nawet wstrząsających (jak widoczny w oczach ból niepomowanej żądzы życia) zauważono nadużywanie objawów patologii (wzrok utkwiony nieruchomo w przestrzeń, bełkot czy sącząca się z ust piana – w końcowej scenie ataku paraliżu), budzących grozę. „Zdaniem lekarzy odtworzenie obłąkania było arcydziełem sztuki, choć niektórzy krytycy przyznawali, że wskutek zwrócenia przesadnej uwagi na rozwijającą się chorobę zacierała się nieraz duchowa tragiczność Oswalda”⁷¹⁴ – podsumował badacz polskich dziejów dramatu skandynawskiego odbiór tej kreacji, mocno kontrastującej (z wyjątkiem jedynie Pani Alving Wandy Barszczewskiej) ze stylem gry nienawykłego do Ibse na zespole rządowego.⁷¹⁵ Naoczny świadek wielokroć potem powtarzanej przez Adwentowicza we wszystkich polskich teatrach roli, Henryk Szletyński, pamiętał jej doskonałą, głęboko przemyślaną (z wykorzystaniem wszelkich podtekstów) konstrukcję; rdzeń jej stanowiło zmaganie się tłumionej zmysłowości, żądzы życia, z czytelnym od pierwszej chwili wyrokiem losu, który w końcowej scenie nadawał bełkoczącej kukle piętno tragiczne.⁷¹⁶

Nic dziwnego, że w ćwierć wieku po pierwszych stołecznych występach artysty Leon Schiller uznał Oswalda i Rosmera w jego wykonaniu (obok Strindbergowskiego Rotmistrza, granego wówczas w prywatnym Teatrze Małym) za najszlachetniejsze przykłady polskiej odmiany naturalizmu scenicznego, transponującej rolę w dramatach na wskroś realistycznych na uniwersalne symbole.⁷¹⁷ Niestety, w niewłaściwym otoczeniu technika aktorska gościa zatracala się; ogólne wrażenie sprowadzało się więc do wielokroć powtarzanej konstatacji, że „pierwsza scena polska nie potrafi zagrać Ibsena.”⁷¹⁸

W stylu „dzisiejszego nerwowego nastrojowca z włoskiej szkoły Maggie-go” zinterpretował również Adwentowicz duńskiego królewicza z tragedii Shakespeare’a⁷¹⁹, czyniąc go walczącym ze światem, pełnym energii buntownikiem; „człowiekiem, który się mści i który spełnia wyrok sprawiedliwości” – w czym

⁷¹³ W. R.[abski], KW 1908/131.

⁷¹⁴ M. Lewko, *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*, op. cit., s.514.

⁷¹⁵ J. Kleczyński, *Z teatrów. Występ Adwentowicza w „Upiorach”*, TI 1908/20. Gra Barszczewskiej wywarła też niezwykle wrażenie na jej partnerze („Była wspaniała w tragicznym wyrazie bólu i cierpienia, pełna dramatyzmu w burzliwej rozmowie z Pastorem w obronie prawdy i w potępieniu zakłamanych ideałów. W grze jej tkwiła prostota, prawda i szczerłość.” – K. Adwentowicz, *Wspominki*, W. 1960, s.71.)

⁷¹⁶ Zob. H. Szletyński, *Jubilat Karol Adwentowicz*, „Teatr” 1950/5.

⁷¹⁷ L. Schiller, *Naturalista trochę i romantyk* [tekst z roku 1934], w: *Droga przez teatr 1924-1939*, W. 1983, s.213.

⁷¹⁸ W. R.[abski], KW 1908/153.

⁷¹⁹ W. Bogusławski, *Koniec wielkiego sezonu*, BW 1908/r.III, s.129.

przeszkadza mu ostatecznie ukrywana za fizycznymi pozorami siły delikatność uczuć.⁷²⁰ Koncepcja taka, choć uznana za oryginalną w porównaniu ze słynnymi ujęciami Hamleta przez Henry’ego Irvinga, Josefa Kainza czy Ernesta Rossiego (zainspirował ją podobno Matlakowski oraz sam Wyspiański), nie spotkała się z równym roli ibsenowskiej entuzjazmem; zarzucano jej zbyt zmodernizowanie i uproszczenie, zlekceważenie właściwej postaci melancholii oraz cech królewskich.⁷²¹

Według samego zainteresowanego, prasa warszawska przyjęła go gorąco; od prezesa Małyszewa dostał propozycję *engagement*⁷²², któremu przeszkodziły wszakże zakulisowe komeraże.

Dyrektor sceny krakowskiej, Ludwik Solski, w trakcie obejmującego dwadzieścia pięć występów letniego przeglądu w stolicy zaprezentował tylko dwie role ze swych bogatych w najświeższe nowości zasobów, Cara Dymitra – może najtrudniejszą ze wszystkich we współczesnym repertuarze polskim⁷²³ i jedną z najślawniejszych w całym jego dorobku – oraz Wielkiego Fryderyka; ponadto – Złotą Czaszkę.⁷²⁴ Zacerpniętą przez Nowaczyńskiego z siedemnastowiecznych kronik zagadkową postać Dymitra – cara-samozwańca? – świeżo wykreowaną przez Kamińskiego na upostaciowanie demonicznego zła, Solski na swój rachunek uczynił bardziej ludzką, stawiając ją na granicy geniuszu i obłąkania.⁷²⁵ Kazimierz Ehrenberg utrwalił w swej recenzji obraz transformacji doświadczonego artysty w miotany zmiennymi porywami typ popędliwego młodzieńca, robiącego zawrotną karierę polityczną. Transformacja ta dokonuje się najpierw przez kompletną zmianę głosu; „nieznaczne tylko ścielenie twarzy podnieca namiętność, lubieżność trochę małpią i jakąś zapamiętałość instynktów, poza którą żarzy się intelekt bujny, ale jakby zwichrzony i rozproszony.” Patologię podkreślają „ruchy chorobliwie nerwowe, prędkie, skłonne do skoków prawie zwierzęcych, płochliwe; niepokój w drżeniu rąk ciągle czynnych, w obrotach nagłych głowy ma nastrój chorobliwy, konwulsyjny”. Każdej silniejszej emocji odpowiada histeryczne podrażnienie tonu głosu.⁷²⁶ Koncepcji roli zarzucano wprawdzie pewne uproszczenie; w przeprowadzeniu jej natomiast zgodnie wychwalano „ludzącą prawdę”, naturalność, „przedziwną wyrazistość”, miarę.

W trzy lata po wstępnym zmierzeniu się w roli Fryderyka ze swym dawnym krakowskim rywalem, Kamińskim (który wkrótce potem – w diametralnie

⁷²⁰ J. Kleczyński, *Hamlet*, TI 1908/21; J. Got, *Polish Actors in Shakespearean Parts*, loc. cit., s.90.

⁷²¹ W. R.[abski], *Adwentowicz w roli Hamleta*, KW 1908/135.

⁷²² K. Adwentowicz, *Wspominki*, op. cit., s.75.

⁷²³ Cz. Jankowski, „Car Samozwaniec” A. Nowaczyńskiego, „Słowo” 1910/291.

⁷²⁴ *Role Ludwika Solskiego*, Zestawienie, oprac. J. Got, Wrocław 1955.

⁷²⁵ „Pół wariat z pokostem kultury polskiej, pół dziecko z nerwami histeryka, Iwan Groźny i Hamlet” – pisał o jego kreacji Rabski (KW 1910/176), określając ją jako „jedno z tych cudnych zjawisk teatru, które trwać będą dłużej niż sztuka”.

⁷²⁶ K. E.[hrenberg], „Car Samozwaniec” A. Nowaczyńskiego. *Występ L. Solskiego*, KP 1910/180.



Ludwik Solski w roli tytułowej *Dymitra Samozwańca* A. Nowaczyńskiego

odmiennej postaci hrabiego Kotwicza Dahlberg Czarnoskalskiego z *Rozbitków* – konkurował z kolei swą metodą twórczą z Frenklem, ustanawiając wspólnie z nim i Rolandem najlepsze wzory aktorstwa komediowego⁷²⁷), Solski zajął jego miejsce w Rozmaitościach.

Wszystkie walory artysty – wnikliwość psychologiczna i niezwykła plastyka wyrazu, umożliwiające zlanie się w jedno z postacią, zdolności transformacyjne, poczucie miary i prostota środków – potwierdziły się w trakcie jedynego jego

⁷²⁷ Zadziwiał subtelną maską i pełną powściągliwością, a zarazem wyrafinowaną grą. „Wykwintne szubrawstwo Kotwicza ścierało się z rubasznie pretensjonalną pocziwością Dziędzierzynskiego w sposób szczytnie komiczny, w subtelnej grze mimiki, gestykulacji, efektów niespodziewanych, misternych, a przedziwnie naturalnych i zestrojonych.” (KP 1910/342) „Nie wiedzieć, co bardziej podziwiać i czym się bardziej rozkoszować (zastanawiał się recenzent): czy bogactwem techniki i pomysłowości Kamińskiego, czy intuicyjną swojskością i mądrym humorem Frenkla.” (TI 1910/51.) Z czystym komediowym tonem harmonizowało „rozkoszne prostactwo” Rolanda jako Strasza.

sezonu w zespole WTR (1913/1914); w dramatach historycznych Rydla, Żuławskiego czy Takedo Izumy i współczesnych obrazkach, w komedii Fredry. Niezależnie od kalibru roli, aktor demonstrował najwyższej klasy kunszt realistycznej charakterystyki postaci, kontynuując tradycję zapoczątkowaną przez Rapackiego.

Wysocka, w czternaście lat po niefortunnym debiucie na scenach rządowych (z 1898 roku), powróciła tu jako czystej krwi aktorka tragiczna, w ślad za Adwentowiczem kwestionując związany nieodłącznie z miejscową tradycją gatunku „styl koturnowy” (patetyczna deklamacja, posągowe pozowanie, szeroki gest) i przywracając na to miejsce z dawna zapoznany efekt tragedii – przerażenie. Przedstawiła się jako Gwinona w *Lilli Wenedzie* Słowackiego. „Jakże *Lillę* grać należy – zapytywał z tej okazji Czesław Jankowski – po warszawsku czy po krakowsku?”⁷²⁸ W porównaniu z warszawską odtwórczynią Gwinony – majestatyczną, groźną i złowrogą (również utrzymaną w stylu) Aleksandrą Lüde, która „brak siły tragicznej nagradzała plastyką”⁷²⁹ – Wysocka była mniej królewska i mniej demoniczna, ucieleśniała raczej dziką normandzką kobietę, nad którą zawisło przeznaczenie. „Swobodna, naturalna, żyła przez cały ciąg akcji życiem prawdziwym, skupionym, mocnym” – opisywał Lorentowicz głęboko ludzką, konsekwentną i opracowaną z nadzwyczajną prostotą środków rolę Wysockiej⁷³⁰, a wiarygodność tej relacji potwierdzili inni recenzenci, mówiąc o jej „spokoju przyczajonej tygrysicy”, „skoncentrowanej sile”, „prostocie, naturalności akcentów, przy zachowaniu melodii i linii patetycznej wiersza”.⁷³¹ Styl ten kontrastował z panującą na warszawskiej scenie deklamacyjnością i patosem (wyjątek stanowili: tytułowa bohaterka w interpretacji Tekli Trapszówny, Derwid Kotarbińskiego oraz koryfeusz chóru harfiarzy – Śliwickiego), zdumiewając swą nowością.

Dawno nie doznane przerażenie, jakie wywołuje zmierzenie się istoty ludzkiej z losem, stało się udziałem widzów połączonego w jeden wieczór spektaklu dwóch tragedii Wyspiańskiego – *Sędziów* i *Kłótwy* – gdzie najdobitniej może zademonstrowała Wysocka swój styl tragiczny. Obie te, dotyczące czasów nowożytnych, lecz zbudowane na antyczną modłę sztuki poety (dopuszczone na stoletnią scenę po zelżeniu cenzury) wystawiono „po warszawsku” – jedną w konwencji realistycznej, drugą w stylu operowej pseudoludowości – osłabiając siłę działania *fatum*. Wysocka jako Jewdocha „zachowała (zdaniem jej biografy) ordynarne ruchy prostej wiejskiej dziewczki, a mimo to wyróżniała się spośród otaczających ją przeciętnych ludzi jakimś piętnem niezwykłości przywodzącym na pamięć dzieła tragików greckich.”⁷³² Jej mimika oraz dykcja przetrawione były

⁷²⁸ Cz. Jankowski, O „*Lillach Wenedach*” w ogóle i w tragedii Słowackiego w ogólności, TI 1912/4.

⁷²⁹ Zob. S. K.[rzywoszewski], „*Lilla Weneda*” na scenie warszawskiej, „Świat” 1906/41.

⁷³⁰ L.[orentowicz], *Występ p. Stanisławy Wysockiej* – „*Lilla Weneda*”, NG 1912/13.

⁷³¹ Zob. KP 1912/9; h. m., P. Wysocka w „*Lilli Wenedzie*”, „Słowo” 1912/9.

⁷³² Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, op. cit., s.159.

nadludzkim cierpieniem i nabytą dzięki niemu wyższą wiedzę o świecie, które właśnie nadawały pełnej prostoty, prawdy i naturalności grze stygmat *fatum*.⁷³³ Postać Młodej w interpretacji artystki zadziwiała bogactwem środków wyrazu, uwydatniających wewnętrzne dojrzewanie księżej konkubiny do zrozumienia fatalistycznej konieczności ofiary i wzbudzających grozę. Pokazem zupełnie innej techniki aktorskiej, opartej na jaskrawych kontrastach różnorodnych stanów uczuciowych, była rola Elektry w utworze Hofmannsthała, sprowadzonym do wymiarów czysto ludzkiej tragedii zemsty.

Występy Wysockiej, jak zauważył Lorentowicz, stanowiły dowód, iż „nie zerwała się w naszym teatrze tradycja wielkiej sztuki tragicznej”.⁷³⁴ Niestety jednak, ogólny poziom wykonania obu wystawionych specjalnie z tej okazji sztuk dramatopisarzy języka niemieckiego (a szczególnie zamykającej gościnę Hebbłowskiej *Judyty*) różnił się rażąco od zaprezentowanego przez artystkę krakowską kunsztu gry. Zespołu żadnego nie było; wyjąwszy epizody, „gruba szarża jednych wykonawców budziła przykry śmiech, innych – litość.”⁷³⁵ Wobec tej żenującej „jarmarcznej improwizacji” (widocznej również wcześniej – we wznowieniu *Hamleta*, o dwóch próbach, i premierze *Rosmersholmu*, bez próby generalnej, co zdaniem krytyków było jaskrawym uchybieniem dla autorów gwoili dogodzenia chorobliwej „aktoromanii”⁷³⁶), kwestionowano instytucję występów gościnnych w WTR jako sprzyjającą wyłącznie aktorskiej wirtuozerii, za to wręcz szkodliwą dla jakości gry zespołowej.⁷³⁷ Zaprezentowanie nowych możliwości interpretacyjnych zakazanych do niedawna w stolicy pozycji wielkiego repertuaru narodowego stanowiło w każdym razie zdobycz nie do przecenienia.

5. GOŚCINNE WYSTĘPY AKTORÓW WARSZAWSKICH W KRAKOWIE W EPOCE MŁODEJ POLSKI (1893-1915)

Znakomita większość stołecznych ulubieńców epoki Młodej Polski przeszła u początków swej kariery przez „akademię teatralną” pod Wawelem; ich wizyty tutaj na przełomie wieków są więc w istocie powrotem do macierzy – połowa gości bowiem należała niegdyś do zespołu Koźmiana, połowa – do Pawlikowskiego, a tylko jeden aktor ukształtował swój warsztat w Warszawie. Spróbujmy prześledzić ewolucję, jakiej podlegała tam ich sztuka.

⁷³³ h.m., *Wysocka w „Sędziach” i „Kłątwie”*, „Słowo” 1912/15; J. L.[orentowicz], *Występy p. S. Wysockiej – Jewdocha w „Sędziach”, Młoda w „Kłątwie”*, NG 1912/25.

⁷³⁴ J. Lorentowicz, *Występy p. S. Wysockiej – „Elektra” H. Hofmannsthała*, NG 1912/43.

⁷³⁵ Tenże, *Występy p. S. Wysockiej – „Judyta” F. Hebbła*, NG 1912/346.

⁷³⁶ „Słowo” 1908/138.

⁷³⁷ Zob. Cz. Jankowski, *„Elektra” H. Hofmannsthała*, TI 1912/6.

PIERWSZA DYREKCJA TADEUSZA PAWLIKOWSKIEGO

W latach 1893-1899, czyli za pierwszej dyirekcji Pawlikowskiego, odwiedzają Kraków: Aleksandra Lüde, Bolesław Leszczyński, Wincenty Rapacki, Bolesław Ładnowski, Józef Śliwicki i Tekla Trapszo.

Pierwszym warszawskim gościem w nowym gmachu teatralnym, którego otwarcie zbiegło się z początkiem nowych rządów, a zarazem nowej epoki, jest uczennica Koźmiana, Aleksandra Lüde. Spokój i wielkoświatowa elegancja gry wraz z wytworną dykcją pasowały ją na mistrzynię wielkiego stylu komediowego na stołecznej scenie⁷³⁸. Połowę przywiezionego przez nią wiosną 1894 roku repertuaru stanowią francuska komedia salonowa i melodramat, na drugą składają się komedie Shakespeare'a i Fredry oraz nieznana dotąd w Krakowie sztuka niemieckiego modernizmu. Przybyły w ślad za Lüde Leszczyński, podobnie jak bohater następnego sezonu – Rapacki, swe klasyczne już gościnne role również okraszają nowościami.

Rola Magdy w *Gnieździe rodzinnym* Sudermanna, którą aktorka wybrała na swą wizytówkę po wieloletniej nieobecności, jawi się jako pasmo efektów, eksponujących jej urodę, zmysł estetyczny, pomysłowość. Gra „wyrazista, jaskrawa i śmiała” wprawdzie nie zachwyca, lecz budzi uznanie wzorowym wyczeleniem. „Nie była to gra porywająca niezwykłą siłą wewnątrznie odczutej prawdy – pisał krytyk – ale umiejętna, wytworna i skończona pod względem kunsztu scenicznego – gra przemawiająca więcej do umysłu niż do uczucia”.⁷³⁹ Ton, gest, postawa, dykcja, swoboda i pewność siebie – wszystko znamionowało jego zdaniem wybitną indywidualność, obdarzoną prawdopodobieństwem typu. W teatralnym patosie, uzasadnionym po części rolą słynnej śpiewaczki – przeciągłym akcencie, przesadnym geście w chwilach bardziej dramatycznych i nienaturalnym zachowaniu – dostrzegł jednak cechy właściwe dla stylu wielkiej sceny, do jakiego Lüde musiała się w Warszawie nagiąć.

Istotę jej talentu, a zarazem pierwszorzędne zalety sceny stołecznej, która „słusznie chlubi się tym, że utrzymuje najlepszą fredrowską tradycję”, demonstrował występ w *Mężu i żonie*, który jest pokazem gry stylowej. Charakteryzują go: bardzo dobre, szybkie i lekkie, mówienie wiersza (w czym dorównuje Elwirze pokojówka Justysia w wykonaniu Honoraty Leszczyńskiej), stosowny do kostiumu „wprost z żurnala mód początku wieku” wykwinny sposób poruszania

⁷³⁸ „Dykcja p. Lüdowej wyraźna jest, czysta i słyszalna wszędzie – wychwalał ją Bogusławski („Teściowa” *Sardou i Deslandesa*, GP 1890/111). – Nie ma w niej pospolitych podkreśleń, ale też nie ma i bezbarwności i jednostajnego nastroju [...] tempa przyspieszają się i zwalniają racjonalnie, rytmy umiejętnie użyte nadają słowom ruch i życie, które potęguje się gestem wymownym, a powściągliwym i estetycznym. Dystynkcja stanowi najważniejszą cechę gry p. Lüde – a składa się na nią i wytworne na scenie obejście, i ubiór zawsze pełen smaku, i inteligentny udział w ogólnej akcji – i wreszcie atmosfera wyższej komedii, którą p. Lüde umie do każdej roli wprowadzić.”

⁷³⁹ G. K[empner], *Gościnne występy p. A. Lüdowej, artystki teatru warszawskiego, w roli Magdaleny w „Gnieździe rodzinnym” Sudermanna*. NR 1894/105.

się i pozowania, wreszcie – umiejętne wyważenie proporcji psychologicznych roli, tworzących wspólny „skończony typ fredrowskiej światowej swawolnej damy [...] o delikatnych, miękkich, pełnych fantazji i kokieterii rysach”.⁷⁴⁰ Za skończoną – opartą na właściwej mierze ruchu, swobody, ożywienia i wesołości – kreację uznano też szekspirowską Rozalindę z *Jak wam się podoba*. Najwyższej próby kunszt sceniczny usprawiedliwił ostatecznie przed recenzentami znamienity dla wszystkich występów gwiazdy brak szczerego uczucia, który ani na chwilę nie pozwolił im wszak zapomnieć, że to tylko gra.⁷⁴¹

Bacznej uwagi Kempnera nie uchodzi, że, jak primadonna stołecznej komedii, tak również i nie ustępujący jej w tym gatunku Leszczyński, brak szczerzej wesołości w znanej tu od lat roli Petrucchia w Szekspirowskim *Poskromieniu złoŹnicy* sztukuje techniką aktorską: werwą i napięciem oraz bardzo szybkim tempem gry⁷⁴², trudnym do osiągnięcia dla nieprzyzwyczajonych do tego (z wyjątkiem własnej żony Honoraty) partnerów. W zaprezentowanej po raz pierwszy roli Hrabiego Saarberga-Trasta z *Honoru* Sudermanna – wedle relacji Ehrenberga – dokonał artysta cudu: wlał życie w postać rezonera, nadając mu niespodzianą wyrazistość zwłaszcza obmyślaną przez siebie grą mimiczną.⁷⁴³

Żywym ogniwem najlepszej tradycji własnej sceny: jednym z ostatnich już autentycznych znawców szlacheckiego obyczaju i przedstawicieli prawdziwego stylu fredrowskiego pozostaje niezmiennie dla krakowskich recenzentów Rapacki.⁷⁴⁴ Coraz wyraźniejsze zacieranie się tego stylu (m. in. wskutek braku szkoły dramatycznej) traktowano już jako niebezpieczny symptom zacierania się w polskim teatrze stylu w ogóle. „Nie można mieć we Fredrze tych samych ruchów, tej samej swobody, tego samego sposobu mówienia, co w dzisiejszej farsie lub w naturalistycznym dramacie – zastrzegał Teofil Trzeciński, przypominając obowiązujące tu reguły gry. – Gesty nieliczne, dobrane, okrągłe, ruchy podług ówczesnej maniery, ujęte w ścisłe przepisy, przy całej sztywności wykwiłtne i swobodne, wreszcie pewien sposób mówienia twarzą do publiczności, jakby brania jej na powiernika słów. A co najważniejsze, sztuka mówienia. Przepyszny wiersz fredrowski mówiony być musi z dużą rytmiczną płynnością (muzyczne: legato), z całym bogactwem cieniowania i stopniowania akcentów, jakie posiada sztuka retoryczna, z podkreśleniem wartości słów za pomocą niezbędnych intonacji, pauzowań i różnego tempa, wreszcie z umiarkowaniem, nie dającym przekroczyć nawet w akcentach najsilniejszych pewnej dystygowanej miary.”⁷⁴⁵

⁷⁴⁰ W. Pr[okesch], *Dwa ostatnie występy A. Lüde*, NR 1894/113.

⁷⁴¹ J. W.[ielopolski], *Występy Aleksandry Lüde*, PPol. 1894/t.112, z.336; *Sprawozdania komisji teatralnej w Krakowie 1893-1911*. Napisali K. Estreicher i J. Flach, oprac. D. Poskuta-Włodek, W. 1992, s.65.

⁷⁴² G. Kempner, „*Poskromienie złoŹnicy*”, NR 1894/204.

⁷⁴³ K. E.[hrenberg], *Występy p. Leszczyńskiego w „Poskromieniu złoŹnicy” i w „Honorze”*, „Czas” 1894/204.

⁷⁴⁴ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, NR 1894/204.

⁷⁴⁵ T. Trzeciński, *O aktorach słów kilka*. II, GN 1904/267; przedruk w: *O teatrze i muzyce*, wybrał i wstępem poprzedził A. Woycicki, W. 1968, s.95.

Wzorcowy styl fredrowski w wykonaniu artysty (wedle relacji lokalnej prasy z lat 1894-1904) polega na dobitnie i konsekwentnie, wszystkimi środkami wyrazu, zaznaczonej typowości każdej postaci, ilustrowanej niezmiernym bogactwem szczegółów i odcieni, jednak nie przerysowanej. Już sama „maska”, obejmująca całą sylwetkę aktora, nadaje postaci wybitnie swojski wyraz, sugerując zarazem jej charakter. „Rapacki komponuje sobie każdą głowę czysto po malarzku, buduje starannie zupełnie inną czaszkę, zmienia się do niepoznania. To też pierwsze wrażenie, odebrane przez widza, tak silnie zarysowuje od razu cały charakter, że dla przedstawienia jego ewolucji artysta użyć może środków daleko dyskretniejszych, daleko bardziej skierowanych na wewnątrz.”⁷⁴⁶ Naturalnym dopełnieniem „maski” jest mimika o ściśle odmierzonej wartości emocjonalnej i „jak najdalsza od koturnów” dykcja, zlewająca poszczególne wiersze (przy lekkim tylko akcentowaniu rymów naciskiem głosu) w zdania, w obrębie których dopiero cyzeluje artysta poszczególne efekty wymowy.⁷⁴⁷ W każdej roli Rapacki przetwarza w sobie wszystko: dykcję, ruchy i głowę. Postać sceniczna jest wynikiem harmonii środków wyrazu (np. w roli Jowialskiego aktor „zlewa przysłowia z tekstem, zatracą je w uśmiechu lub ruchu, starając się tylko wydobyć leżące w tym ziarno humoru”).⁷⁴⁸ Pozostając wciąż pod jego działaniem, krytycy głowią się, „kto drugi w Polsce potrafi po nim tak odtworzyć tę postać, kto w jej bądź co bądź monotonne cytaty przysłów i opowiadania bajek zdoła wlać tyle modulacji, rozmaitości i życia.”⁷⁴⁹

Nowe oblicze chłopskiej natury odsłonił Szymczak z otwartej na rozmaite warianty interpretacyjne komedii fantastycznej Zalewskiego.⁷⁵⁰ Postać plastyczną i jednolitą, wbrew wyraźnym niekonsekwencjom tekstu, zaprezentował też Rapacki jako Pułkownik Schwartze w *Gnieździe rodzinnym*. Ta wybitna kreacja, zdaniem recenzentów, przewyższa uprzednie role artysty subtelnością środków sugerujących dramat wewnętrzny bohatera, zwłaszcza zaś wyczuciem wartości emocjonalnej słowa.

Występy drugiej trójki warszawskich gości zbiegły się z końcem rządów Pawlikowskiego w nowym gmachu. Wiosną 1899 roku jedno z najlepszych przedstawień całego sześćdziesiątego wieku – spektakl *Ślubów panińskich* na cześć Bronisławy Wolskiej – uświetnił brat jubilatki, Ładnowski, nowym ujęciem roli Albina. W pożegnalnej zaś „złotej serii” spektakli (w tym fredrowskich) uczestniczyli Śliwicki i Trapszo.

⁷⁴⁶ Trz.[ciński], *O aktorach słów kilka*. I, GN 1904/260; przedruk: op. cit., s.92.

⁷⁴⁷ Jak zauważył Trzciński, ulubiona sentencja Milczka „Niech się dzieje wola nieba...” ani razu nie została powtórzona takim samym tonem. (zob. *Po tygodniu fredrowskim*, ibid., nr 272).

⁷⁴⁸ St. Słierosławski, *Występy gościnne W. Rapackiego w komediach Fredry: „Zemsta”, „Dożywocie”, „Pan Jowialski”, „Śluby panińskie”, „Czas”* 1904/226.

⁷⁴⁹ *Gościnne występy Rapackiego („Pan Jowialski”, „Honor”)*, „Czas” 1894/205.

⁷⁵⁰ W. Pr.[okesch], *Występy gościnne W. Rapackiego („Jak myślicie?”, „Safandulę”, „Honor”)*, NR 1894/208.

Gościnie swych byłych aktorów zawdzięczał Pawlikowski m.in. premiery dwóch kolejnych sztuk z repertuaru romantycznego: *Nowej Dejaniry* Słowackiego i *Nie igra się z miłością* Musseta. Śliwicki w roli Fantazego, w mistrzowskim kwartecie z Kamińskim, Natalią Siennicką i Władysławem Romanem, stworzył wycieniowany typ dekadenta z ubiegłej epoki. „Był w jego kreacji i wielki pan [...] i bolejący Werter [...] ckliwy deklamator sielankowy [...] i uparty pyszałek arystokratyczny” – analizował krytyk.⁷⁵¹ Wcieleniom tym odpowiadał raz ton ironizujący, raz znów podniosły, pełen poezji patos. Czysta, wyraźna deklamacja wiersza Słowackiego wzbudziła podziw. („Było to prawdziwą rozkoszą słuchać słów jego, brzmiących jak najpiękniejsza muzyka.”⁷⁵²) Wychwalano też charakteryzację Śliwickiego, dystynkcję jego ruchów.

Ujmującą naturalnością i prostotą Stellę Trapszówny, mimo nie dość czystej w paru miejscach deklamacji wiersza, uznano za perłę przedstawienia. W nie mniej od *Fantazego* trudnej dla przyzwyczajonych do naturalistycznego repertuaru aktorów sztuce Musseta – domagającej się równie „dyskretnej, cieniowanej i wdziękiem otoczonej gry” – Trapszówna jako Józia „miała w sobie niewątpliwie najwięcej poezji i wdzięku”. Śliwicki, choć pięknie wygłaszał tyrady Perdicana, w istocie „ciągle grał i przez to ruchy jego, poza, głos, wszystko czyniło wrażenie czegoś bardzo wymuszonego i sztucznego”.⁷⁵³ Całość określił Koneczny jako „zaszczytne światectwo gry utrzymywania pięknej tradycji [...] gry umiarkowanej.”⁷⁵⁴

DYREKCJA JÓZEFA KOTARBIŃSKIEGO

W latach 1899-1905, czyli za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego, spośród starych znajomych w Krakowie występują: Lüde, Leszczyński i Rapacki; po kilkunastoletniej nieobecności pojawia się tu ponadto Mieczysław Frenkiel, ostatni z Koźmianowskich wychowanków, uznany nie bez dąsów przez Warszawę za „następcę” Żółkowskiego.

Repertuar ich modernizuje się zwolna, potwierdzając plusy i minusy stołecznej szkoły gry. „Wielka kokietka” salonowa Lüde z końcem pierwszego sezonu w komediach nowej szkoły włoskiego weryzmu (*Zgon miłości* Bracca oraz *Idealna żona* Pragi) zaskakuje krakowian zgodnością swej osobowości ze skomplikowaną psychologią bohaterek. Efektem tej zgodności jest niezrównana swoboda i werwa. Odcinając się na tle zespołu wzorowa sceniczna dykcja, z którą idzie w parze, coraz rzadsza również na krakowskiej scenie, umiejętność słuchania, składają się na grę, w której w stolicy najwytrawniejsze oko znawcy nie dopatrzyłoby się aktorskiej roboty. Jak stwierdzają jednak zgodnie recenzenci miejscowi, piętą Achillesową warszawskiego gościa pozostaje pewna „teatralność”,

⁷⁵¹ W. Prokesch, NR 1899/155.

⁷⁵² (e-r), *Przedstawienie „Nowej Dejaniry”*, „Czas” 1899/159.

⁷⁵³ W. L., GN 1899/159

⁷⁵⁴ F. Koneczny, PPol. 1899, t.133.

i tu poniekąd umotywowana, ale zakłócająca cenioną przez nich nade wszystko iluzję sceniczną.

Rudolf Starzewski określił z tej okazji opozycję dwóch szkół. „Szkoła warszawska” to wirtuozeria, kunsztowna modulacja fraz, pauz, gestów, przy czym gra aktorska staje się niejako celem samym w sobie, nieraz ze szkodą dla dzieła. „Szkoła krakowska” to natomiast wyrównana gra zespołowa, dbałość o styl dzieła, swoboda i naturalność gry, przy czym obecnie, przy mniej niż za Koźmiana starannej reżyserii, grozi tu co innego: przejście umiaru w bezbarwność, a swobody i naturalności – w zaniedbanie kunsztu aktorskiego.⁷⁵⁵

Leszczyński jest dwukrotnie gościem dyrektora Kotarbińskiego: wiosną 1904 oraz 1905 roku. Dłuższy, raz dwu-, drugi raz aż trzytygodniowy pobyt, umożliwia mu pełniejsze ukazanie skali talentu, o którego twórczym charakterze świadczy (zdaniem Konecznego) powiększanie się dorobku artysty w zakresie ról z dramatu modernistycznego.

Właściwa tej szkole nazbyt widoczna „teatralność” (zmiany intonacji, dobieranie pozy, podkreślanie gestu pauzami) szkodzi odbiorowi wielce cenionego tu Otella.⁷⁵⁶ Niecierpliwie oczekiwanego Wojewodę – wedle opinii stołecznej apogeum sztuki Leszczyńskiego – i w Krakowie uznaje się za kwintesencję jego talentu, dostrzegając tu jednak i słabą stronę jego aktorstwa. Przede wszystkim więc, uderza tu stosowność warunków aktora do formatu roli, dająca w rezultacie niespotykane *grandioso* stylu. Artysta imponuje maską, ruchem w typie wielkiej tragedii, monumentalnym brzmieniem głosu, spojrzeniem, niezwykle majestatem osobistym⁷⁵⁷, potęgą tłumionej, wzbierającej stopniowo aż do obłędu namiętności. Objawia przy tym w sposób szczególnie efektowny swą legendarną zdolność do improwizacji, wywołując niespodzianym zakończeniem przedostatniego aktu wielki entuzjazm.⁷⁵⁸ Zdaniem wytrawnych krytyków jednakże – właśnie w tragedii Słowackiego, w kilku miejscach szczególnie, raz i znamieny dla Leszczyńskiego brak głębszej analizy psychologicznej roli.⁷⁵⁹

Przebogata niegdyś jego galeria francuskich hrabiów, książąt i margrabiów, interesująca w gościnnym wykonaniu jako żywy kodeks estetyki salonowo-wielkopańskiej, należy już do przeszłości.

Bezapelacyjny sukces odnosi natomiast Leszczyński w sztuce o przełomowym znaczeniu dla warszawskiej sceny – *Złotym runie*. Jak zauważył Prokesch, istotą roli Ruszczyca jest nie uzewnętrznienie stanu duchowego, lecz dziwna

⁷⁵⁵ R. St.[arzewski], „Zgon miłości” R. Bracco, „Czas” 1900/ 139.

⁷⁵⁶ (m), „Naprzód” 1905, nr 138.

⁷⁵⁷ a [A. Beaupré], *Występy Leszczyńskiego*, GN 1904/108.

⁷⁵⁸ Chodzi o nakrycie trupa Amelii za pomocą stosownego gestu purpurową delią, potęgując grozę sytuacji niespodzianym efektem wizualnym – por. A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, op. cit., s.635.

⁷⁵⁹ F. Koneczny, PPol. 1904/ t. 152; przedruk w: *Teatr krakowski*, op. cit., s.324-326. [W. Bogusławski (KW 1886/293) określił to jako „brak podstawy refleksyjnej, ni szcący ciągłość wrażeń.”]

intensywność wewnętrznej istoty rezonera, będącego moralnym zwierciadłem otoczenia. Walory gry w połączeniu z rzadkimi przymiotami osobistymi (olbrzymia skala głosu, duża zmienność taktów dykcji, „celująca ponad wszystkich współczesnych aktorów” umiejętność chodzenia po scenie bądź znieruchomienia, bogactwo mimiki) w paradoksalny sposób pozwalają Leszczyńskiemu uczynić z rezonera jedyną pełnokrwistą postać dramatu, „jakby panującą nad całym otoczeniem istot półwidmowych, półsennych, uplastyczniających wszystkie męki duszy ludzkiej”.⁷⁶⁰

Odchodzące w przeszłość polskie typy szlacheckie (Rejent Milczek, Pan Jowialski, Radost czy bohater komedii kontuszowej Kraszewskiego – Radziwiłł Panie Kochanku) wraz z lichwiarzem Łatką Rapacki wskrzesza w Krakowie jesienią 1904 roku po raz ostatni. O ile jego poprzednik zadziwiał wielkopańską aparycją i sposobem bycia, zdradzającym zarazem niebывały temperament, on wydaje się niezrównany w konsekwentnej i drobiazgowej analizie tekstu, uzgadniając każdy fragment roli z ogólnym jej pojęciem, a niejednokrotnie sygnalizując także zamaskowany jowialnym humorem głębszy podkład psychiki postaci. „Nadzwyczajne wyniki swej gry zawdzięcza artysta przede wszystkim temu, że nikt nie rozumie roli tak dokładnie i wszechstronnie jak on [...]”⁷⁶¹. Połączona z niecodziennym znawstwem tekstu niezwykła sztuka fizycznego przetwarzania się aktora w postać (w której co prawda teraz mogliby z nim konkurować występujący właśnie w Warszawie Kamiński oraz Solski) zwraca zawsze uwagę ścisłym podporządkowaniem wyrazowi cech psychicznych, równowagą i miarą niezawodnych środków. Role fredrowskie Rapackiego służą ponadto jako wzorzec kultywowanej w tym okresie, lecz widać mocno podupadłej dykcji. Są dla partnerów (z wyjątkiem jednego Kotarbińskiego) „jakby zjawiskami z innego świata, dla nich niestety już niedostępnego”; dla widzów – rzadką biesiadą artystyczną, którą urozmaicają dodatkowo trzy wielkie („arcyróżne”) role repertuaru obcego, z powstałym tu niegdyś Shylockiem.

Sekretem ciągłego postępu sztuki Frenkla – najznaczniejszego w oczach swych współczesnych przedstawiciela „szkoły krakowskiej” w Warszawie na przełomie wieków (który zimą 1905 roku stanął w progach rodzimego teatru jako aktor młodszemu pokoleniu prawie nieznanym) – jest, wedle Konecznego, również respekt dla autora, owocujący na wielkowiejskiej scenie perfekcyjną znajomością tekstu i rzadko spotykaną wyrównaną grą. „Widać było, że artysta miał czas obmyśleć każdą rolę i wprawić się w nią należycie” – odnotował z satysfakcją, potwierdzając skuteczność najprostszego komediowego mechanizmu opartego na kontraście między pozornym tonem serio podawania tekstu a istotną jego zawartością.

Lekcją zapomianej po dwudziestu latach na krakowskiej scenie szlachetnej prostoty gry, w której tkwi najwyższy komizm, spokoju i opanowania środków, są

⁷⁶⁰ W. Prokesch, „*Złote runo*” S. Przybyszewskiego, GN 1904/ 103.

⁷⁶¹ F. Koneczny, PPol. 1904/t. 154, z. 460. (Przedruk w: *Teatr krakowski*, op. cit., s.328.)

klasyczne już w repertuarze Frenkla role z komedii Blizińskiego i Bałuckiego: Dzieńdzierzynski i Wistowski. Za właściwy probierz oceny stopnia doskonałości prezentowanej przez gościa sztuki, jej rozwoju, uznali jednak recenzenci Fredrę i Molière'a. Pan Geldhab, pozbawiony przezeń – zgodnie z tekstem – rysów semickich, przydanych mu niegdyś przez Żółkowskiego, nabrał w ich odczuciu cech ogólnoludzkich. Na tle pewnej dystynkcji, jaką obdarzył artysta ów typ „z awansu społecznego”, tym komiczniej odbijają jego bezdenne próżność i głupota. Miara najwyższej rangi aktorskiej sztuki wydaje się Koniecznemu troska odtwórcy Geldhaba o właściwy sens każdego słowa (mówienie wiersza nie zdaniami, ale wyrazami) i równa doskonałej dykcji nieustanna gra mimiczna, znakomita zwłaszcza w scenach niemych.⁷⁶² „Z tą rolą powinien p. Frenkiel rok w rok objeżdżać wszystkie sceny polskie, ażeby zaszczerpić jej tradycję” – postuluje.⁷⁶³ Pietyzm wobec tekstu usprawiedliwia nawet pewną szarżę w Molierowskim *Chorym z urojenia*; takiej gry nie powstydziliby się, jego zdaniem, sama Comédie-Française!

Umiejętność łączenia rysów pozornie sprzecznych, wydobywania ukrytych motywów nadaje interpretacjom warszawskiego artysty silne znamie prawdy, pogłębia je; niezmiernie zajmującą całość stworzył według Trzcíńskiego w roli liryczno-bohaterskiej – Cyrana de Bergerac. Iluzję naturalności wzmaga tu kunszt retoryczny, na który składają się: umiejętnie odważone słowo, ledwo dostrzegalny akcent, dyskretnie podkreślanie dowcipu oraz w równie delikatny sposób dobitna mimika (z całkowitym pominięciem charakteryzacji). „Tworząc człowieka żywego, z wszystkimi wewnętrznymi właściwościami typu, jest zawsze innym, pozostając pozornie jednakowym”⁷⁶⁴ – oto zdaniem krytyka utracony dzięki zdolności ludzkiego odczucia ideał artyzmu, jaki inni daremnie siłą się osiągnąć środkami czysto zewnętrznymi.

W roku 1892, z okazji pierwszej wizyty komika jako członka zespołu Rozmaitości, Konstanty Górski pisał: „P. Frenkiel należy do sceny, gdzie się zwykło opracowywać szczegóły, cieniować, wydobywać efekt z lada słowa i gdzie się przede wszystkim nauczono współdziałać, dostrajać do ogólnego efektu.”⁷⁶⁵ Również i teraz widoczne jest, że gra artysty, obliczona na harmonijne współdziałanie, mobilizuje cały zespół, zaś wykonanie *Rozbitków* staje się z jego pomocą na poziomie najszczytniejszej tradycji sceny krakowskiej.

DYREKCJA LUDWIKA SOLSKIEGO

Za dyrekcji Solskiego – w latach 1905-1913 – poza Leszczyńskim i Frenklem pojawiają się jako goście aktorzy jeszcze do niedawna ze sceną tą związani:

⁷⁶² „Jego sceny nieme są po prostu wyrzeźbione” – potwierdził wiarygodność tego sądu recenzent GN (1905/27).

⁷⁶³ F. Koneczny, PPol. 1905/t.155, z.464 (przedruk w: *Teatr krakowski*, op. cit., s.337).

⁷⁶⁴ t.[trzcíński], *Występy Frenkla*, GN 1905/44.

⁷⁶⁵ K. G.[órski], „Czas” 1892; cyt. za: A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s.391.

Kazimierz Kamiński, Józef Kotarbiński i Maria Przybyłko. Zarazem niby refren wraca ich repertuar, choć z coraz większą domieszką modernizmu.

Wiosną 1909 roku powraca wraz z Leszczyńskim wielka poezja dramatyczna – Shakespeare i Słowacki; dramat nowoczesny, reprezentowany dotąd w jego repertuarze przez Sudermanna i Przybyszewskiego, wzbogaca nazwisko Hauptmanna. Nie znana uprzednio w Krakowie kreacja Króla Leara – mimo przekroczzonej przez artystę siedemdziesiątki – raz jeszcze potwierdza swobodę poruszania się przez niego w górnym rejestrze uczuć: powolnego ich *crescendo* aż do wybuchu w scenie kłatwy, po czym – zniżania tonu, bez utraty – mimo poniesionej klęski – królewskiego majestatu. „Majestat i pychę królewiatka” w połączeniu z całą gamą uczuć opanowujących duszę zazdrosnego starca zachowuje rola Wojewody w *Mazepie*, której odtwórca przybyło tylko z czasem powagi i „szlachetnego gestu wielkopańskiego”. Otello wszakże nie jest już ten sam; zdaniem Prokescha, „nie ma w nim płomiennego wulkanu miłości [...] i potężnej grozy dyszącego zemstą męża”⁷⁶⁶ (choć zawsze robi wrażenie realizm gry artysty).

Występy Leszczyńskiego w repertuarze klasycznym traktowane są w Krakowie jako pokaz zanikającego już aktorstwa starej wielkiej szkoły, której specyfiką jest doprowadzona do perfekcji sztuka wcielania się w rolę (Wojewoda), a której elementy stylistyczne w tragedii to wytworna poza, szeroki, patetyczny gest, głos podatny do wyrazu wielkiej skali uczuć, siła wzroku; w komedii zaś – giętkość i swoboda dykcji i ruchów, wdzięk, humor i fantazja. Podkreśla się z uznaniem umiejętność dostosowania się aktora koturnowego do stylistyki dramatu modernistycznego, przy czym bezwiednie przezeń nobilitowany Hauptmannowski Woźnica Henszel nie odpowiada jednak w pełni pojęciu współczesnego bohatera tragicznego: brak mu niezbędnej dozy brutalności.

Kazimierz Kamiński – „nadworny czy przysięgły aktor Młodej Polski krakowskiej”, ulubieniec Pawlikowskiego i tutejszej widowni – jako artysta WTR przybywa do miasta swej młodości tylko jeden raz: wiosną 1911 roku. Połowa spośród zaprezentowanych ról (w tym słynny Jusow z *Intratnej posady* Ostrowskiego i Hrabia Waldhof z *Bogatego wujaszka* Karlweissa) tu powstała bądź wielokroć była tu grywana; znaną kolekcję pasożytów społecznych i psychopatów wzbogacają m.in. Wielki Fryderyk Nowaczyńskiego oraz Shylock. Pasjonat zewnętrznej transformacji na miarę Rapackiego, już jako aktor lwowski podczas swych występów w Warszawie i Krakowie przed kilkoma laty zwrócił uwagę wzmożoną troską o psychologiczną stronę roli, której „niesłychana konsekwencja i spistość” odbijała zwłaszcza na tle niezbornych brawurowych popisów stołecznej szkoły gry. Oryginalność metody artystycznej Kamińskiego chwali teraz Balicki⁷⁶⁷,

⁷⁶⁶ W. Pr[okesch], *Ósmy i dziewiąty gościnny występ B. Leszczyńskiego – „Honor”, „Otello”, NR 1909/190.*

⁷⁶⁷ „Człowiek ten wżera się po prostu w tekst, na atomy rozбивa całą powierzona sobie kreację, a potem w mistrzowski sposób składa z tych drobin postać nową, skończoną i doskonałą” (A. E. Balicki, PPol. 1911/t. 180, s.390).

podkreślając organiczną jedność, jaką w końcowej fazie pracy osiąga aktor w odtworzonej postaci; zgodność jej *physis* z *psyche*.

W komedii Blizińskiego uderza, jak zawsze, całkowita zmiana wyglądu odtwórcy głównej roli – deformacja jego głowy i sylwetki, zmiana dykcji (nowy rząd wystających górnych zębów!), konsekwencja i jednolitość chodu, gestu, mowy, taka, „jak gdyby nie była to aktorska kreacja, ale żywy człowiek”. Bogactwo charakterystycznych, znakomicie podpatrzonych i wyczelowanych szczegółów tworzących typ zdeklasowanego polskiego szlachcica czy urzędnika rosyjskiego zostaje jednak – zauważa Prokesch – jakby stonowane, całość rysunku, kreślonego dawniej przerysowanymi epizodami, zyskuje na artystycznej równowadze, pogłębia się.⁷⁶⁸

Najwięcej emocji wywołuje znany tu z kreacji Solskiego Fryderyk, zbudowany – stosownie do odmiennych założeń psychologicznych roli – na prawie całkiem innym tekście; „zła, szatańska, przewrotna i złośliwa siła”⁷⁶⁹, najbardziej jednolita z ostatnich ról Kamińskiego. Podkreśla się w postaci monarchy świadomość własnej „brudnej, choć patriotycznej pruskiej duszy”, jego cynizm i ironię, mistrzowsko maskowany grą twarzy fałsz i obłudę. Plastyką przekazywania gamy sprzecznych uczuć zachwyca Szekspirowski Shylock, przy czym jednak dla niektórych „wielkie rysy tej postaci zacierają się cokolwiek w wytwornej, wstrzemięźliwej i drobiazgowej grze”⁷⁷⁰. Inwencja artysty w zakresie szczegółów, której nadmiar okazuje się szkodliwy dla ekspresji wielkich napiętności pierwszoplanowych ról klasycznych, wielokrotnie ratuje role drugorzędne w pospolitych komediach, kiepskich melodramatach starej i nowej daty, czyniąc z nich „małe arcydziełka gry charakterystycznej i stylu rodzajowego”, bądź majstersztyk prowadzenia dialogu.

Występy Kamińskiego gromadzą tłumy nie mniejsze niż występy Mordejewskiej. „Nikt w Polsce drugi nie zapatruje się na leżącą przed nim rolę tak *s a m o d z i e l n i e*, tak oryginalnie i tak pomysłowo”.⁷⁷¹

Krótką wizytę swego byłego dyrektora i aktora reprezentującego wielki repertuar poetycki, Józefa Kotarbińskiego – jesienią 1911 roku – zawdzięcza teatr krakowski jubileuszowi setnego przedstawienia wprowadzonego tu przez niego przed dziesięciu laty *Wesela* Wyspiańskiego, w którym artysta powtórzył rolę Czepca. Z uznaniem zauważa się pewne odchylenie interpretacji całości dramatu od stylu realistycznego, widoczne zwłaszcza w sposobie traktowania wiersza. Wzorowe mówienie wiersza w połączeniu ze scenicznym temperamentem oraz warunkami głosu i postawy do ról bohaterskich i kontuszowych przypominał ponadto Kotarbiński w wielekroć odgrywanych w Krakowie, a obecnie

⁷⁶⁸ W. Pr(okesch), *Występy gościnne Kamińskiego*, „Pan Damazy”, „Bogaty wujaszek”, „Intrratna posada”. NR 1911/245.

⁷⁶⁹ K. R[akowski], *Występy p. Kamińskiego*, „Czas” 1911/227.

⁷⁷⁰ *Występy Kamińskiego*, GN 1911/119.

⁷⁷¹ Z. Jasińska, *Żywot Kazimierza Kamińskiego*, W. 1976, s.268.

mniej niż popularnych rolach Cześnika i Shylocka, tą ostatnią dostarczając asumptu do porównań z niedawno tu widzianym Kamińskim.

Maria Przybyłko – aktorka, która związała swą karierę z repertuarem współczesnym (znacząc jej etapy zwłaszcza kolejnymi interpretacjami Zapolskiej⁷⁷²), jako jedyna z artystów warszawskich przywozi do Krakowa – zimą 1912 roku – sztuki wyłącznie autorów modernizmu. „Grywa to wszystko, co w zakresie jej wieku i warunków zewnętrznych grać można” – prezentowano ją przed dziesięciu laty jako nową siłę stołecznego zespołu, zaznaczając zerwanie przez repertuar nowoczesny z *emploi* na rzecz charakterystyczności.⁷⁷³ W najliczniejszych w jej tamtejszym dorobku rolach liryczno-charakterystycznych najnowszego dramatu psychologicznego podkreślano „niezmiernie szczęśliwą intuicję duszoznawczą” i głęboki, nieszablony rodzaj artyzmu; bogactwo techniki, przy umiejętnym i oszczędnym posługiwaniu się efektami. Na tle zespołu Rozmaitości prezentuje Przybyłko styl najbardziej nowoczesny.

Odznacza się on niezwykle wprost wycuciem walorów dramatycznych pozasłownych środków ekspresji: mimiki, ruchu scenicznego, tonu głosu. Nawet w sztukach słabych, o pozorach głębi – zauważył A. E. Balicki – artystka wydobywa z postaci tony szczerze i prawdziwe, budząc litość i współczucie.⁷⁷⁴ Celuje w wyrażaniu „uczuć silnych a skupionych”, w scenach wybuchowych, a zarazem jest w niej „miętkość, kobiecość, poezja słabości, podniesiona umiejętnością finezyjnego dialogu”. „Gra jej [w *Straceńcach* Konczyńskiego], pełna wdzięku kobiecego, jakiego od dawna brak nam na krakowskiej scenie – pisze Prokesch – czarowała subtelnością wyrazu, żywością i barwnością niuansów, zręcznie stopniowanymi przejściami od wzlotów lirycznych do silnych, w tragizm przechodzących akcentów dramatycznych.”⁷⁷⁵ Tajemnicy silnego oddziaływania Przybyłko na publiczność upatrywano również w jej umiejętności głębszego syntetyzowania postaci.⁷⁷⁶

Podczas dziesięcioletniej nieobecności w Krakowie talent artystki skryształizował się. Krytycy dostrzegają „stały postęp w zakresie środków scenicznych, prostych a naturalnych, nieraz wprost nieuchwytnych”. Przy niedużym głosie wydobywa mnóstwo odcieni, umiejętnie stopniowanych. Żaden z efektów nie przekracza miary artystycznej. Wobec powyższego trudno zgodzić się z recenzentem „Krytyki”, iż „talent artystki nosi wszystkie cechy szkoły warszawskiej”⁷⁷⁷; wydaje się właśnie, że ma ich najmniej.

⁷⁷² M.in. roli Małki Szwarcenkopf przedstawionej w 1897 w teatryku Eldorado zawdzięczała zaangażowanie przez Pawlikowskiego do Krakowa, Elki w prapremierze *Abaswera* – wejście bez występów próbnych do Rozmaitości. (Zob. SBTP I, s.572; K. Biernacki, *Wspomnienia o Marii Przybyłko-Potockiej*, Kraków 1974, s.33.)

⁷⁷³ J. Łoz.[iński], „*Abaswer*” *G. Zapolskiej*, KP z 30 IX 1902.

⁷⁷⁴ A. E. Bal.[icki], *Gościnne występy M. Przybyłko*, PPol. 1912/t.184, z. X.

⁷⁷⁵ wp [W. Prokesch], „*Straceńcy*” *T. Konczyńskiego*, NR 1912/7.

⁷⁷⁶ „*Gody życia*” *S. Przybyszewskiego*, „*Aktorki*” *S. Krzywoszewskiego*, GN 1912/46.

⁷⁷⁷ „*Straceńcy*” *T. Konczyńskiego*, „*Gody życia*” *S. Przybyszewskiego*, „*Krytyka*” 1912/t.34.

Serię gościnnych występów aktorów stołecznych w Krakowie za dyrekcji Solskiego, jak i cały ich cykl młodopolski, zamyka Frenkiel swą wizytą wiosną 1912 roku i dokładnie po dwóch latach. Prezentuje obok znanego już Pana Geldhaba – trzy nowe role fredrowskie, obok znanych bohaterów komedii Blizińskiego, Bałuckiego i Schönthana – nowy typ molierowski, odmładzając repertuar postaciami za sztuk Rittnera, Nowaczyńskiego, Hauptmanna. Skala ról stopniowo się poszerza. Rośnie zarazem pojęcie o możliwościach artysty, który „na scenie nie istnieje”, ustępując miejsca ludziom wymyślonym przez autora, zróżnicowanym nie tylko pod względem sposobu bycia, ale i mowy, myśli, co widoczne jest w całej odtwarzanej sylwetce.⁷⁷⁸ Każda postać – choć „żywy człowiek” – zbudowana jest z wycuciem stylu autora, zestrojona z całością sztuki.

Interpretacje Fredry traktowane są już jako klasyczne wzory komediowe. Ich znamiona to oparte na znajomości ludzkiej natury spokój i równowaga, ciepły, pogodny humor, pewna szlachetność gestu i mówienia wiersza, ścisła harmonia mimiki i słowa z głównym motywem kompozycji roli⁷⁷⁹. Gdzieś pośrodku „między groteskowością typu [...] ze starej włoskiej farsy a powagą stylu komediowego” ustawia się Pana Geldhaba, klasyczną miarę artystyczną przyznając ponadto tak farsowemu w swych niewczesnych zalotach Wistowskiemu z *Grubych ryb*, jak prawie tragicznemu w swej spóźnionej namiętności i tajonym bólu Szambelanowi z *Głupiego Jakuba*. Miano jednej z najpiękniejszych i najbardziej pamiętnych kreacji z całego dorobku Frenkla zyskuje hauptmannowski Kolega Crampton – typ artysty-dekadenta, tragicznego właśnie wskutek przydanej mu przez Frenkla dobroduszości; kwintesencja prostoty i naturalności gry.

Względnie regularne występy gościnne aktorów warszawskich w młodopolskim Krakowie wspomagały swym poziomem czynione przez miejscowych dyrektorów próby stworzenia żelaznego repertuaru sceny narodowej. Z klasyki polskiej oferowały wzorcowe interpretacje Fredry, Słowackiego, Kraszewskiego; z klasyki obcej przypominały w stylowym wykonaniu niektóre od dawna tu nie grane sztuki Shakespeare’a i Molière’a, przyczyniając się również do realizacji ambitnych pozycji z okresu romantyzmu (Mussset). Ze współczesnej literatury dramatycznej celowały raczej w prezentacji starszego pokolenia – tak autorów rodzimych (Bliziński, Bałucki), jak francuskich (Sardou, Dumas-syn), przedłużając żywot sceniczny wielu ich przebrzmiałych sztuk. Moderniści polscy natomiast pojawili się w stołecznym wydaniu stosunkowo późno (Przybyszewski – 1904); w liczbie mnogiej właściwie dopiero w ostatnim pięcioleciu (Nowaczyński, Wyspiański, Rittner). Obcych przez dłuższy czas reprezentował głównie Sudermann, później Hauptmann – w otoczeniu autorów popularnych, lecz niższego lotu (również doskonale granych).

⁷⁷⁸ A. E. Balicki, PPol. 1912/t.184, z. XII.

⁷⁷⁹ Jak zauważył Z. Stefański (*Drugi gościnny występ M. Frenkla – „Głupi Jakub”*, „Czas” 1912/226), mimika Frenkla – a zwłaszcza gra jego twarzy – jest elementem interpretacji równorzędnym ze słowem.

Jak niegdyś Rapacki, tak teraz najczęściej bywał w Krakowie Leszczyński, reprezentant stołecznej szkoły gry z końca XIX wieku; wielka indywidualność, nie przyjmowana jednak całkiem bez zastrzeżeń. Aktor, który potrafił udowodnić przydatność doprowadzonych przezeń do perfekcji środków starej szkoły – anachronicznej już właściwie wobec dramaturgii à la Przybyszewski – do konstrukcji nowego typu bohatera. Ogół artystów, trwalej od Leszczyńskiego związany z tym miastem, pokazuje role i warsztat w znacznej mierze tu uformowane, pozwalając krytykom śledzić ewolucję swej sztuki.

Staż w teatrze Koźmiana, szkole dramatu mieszczańskiego, ukształtował ich aktorstwo w kierunku realizmu psychologicznego, wyposażył w szacunek dla słowa, w równość, umiar i dyskrecję gry. Sztuka ta przenika wraz z nimi do Warszawy, przyczyniając się do zmierzchu „epoki gwiazd” i unowocześnienia panującego stylu. Praca w teatrze stołecznym daje przybyszom z Krakowa szansę doskonalenia rzemiosła, cyzelowania każdej roli w mniejszym pośpiechu⁷⁸⁰ i dobowym towarzystwie, powodując zarazem pewne zawężenie *emploi*; każdy wraca tu w zasadzie jako „mistrz” w swojej specjalności. Piętnem Rozmaitości jest natomiast pewna „teatralność” – zastępowanie kunsztem scenicznym szczerości i naturalności, gra wyrazista, często przerysowana, ze zbytnią troską o pojedyncze efekty, patos w scenach bardziej dramatycznych. Recenzenci krakowscy odnotowują skrupulatnie wszelkie jej przejawy u swych dawnych aktorów. Zaprzeczeniem patosu jest gra Rapackiego, Ładnowskiego, Frenkla; patos szlachetny, związany z wielkim repertuarem poetyckim, reprezentuje Leszczyński.

Nowy repertuar (w tym nie wystawiane dotąd dramaty romantyczne) powoduje wysubtelnienie warsztatu, widoczne na przykładzie ewolucji zarówno sztuki Rapackiego jak byłych członków zespołu Pawlikowskiego. Z jednej strony doprowadzają oni do świetności grę charakterystyczną, której środki, po odpowiednim wyselekcjonowaniu i pogłębieniu refleksją wynikającą z analizy tekstu, okazują się przydatne w oddawaniu skomplikowanych stanów ducha (sam Rapacki i Kamiński); z drugiej – rehabilitują zapoznaną tu ostatnio deklamację wiersza oraz grę stylową (Śliwicki i Trapszówna). Równocześnie utwory szkoły naturalistyczno-werystycznej, penetrujące nowe (bardziej plebejskie niż dotychczas) środowiska i najgłębsze warstwy świadomości (czyli podświadomość), przedstawiające ze skrajnym realizmem zezwierzczenie instynktów ludzkich, domagają się przełożenia nowego stylu dramatycznego na nowy język sztuki aktorskiej, w której „piękna poza niknie wraz z pięknym słownictwem”, w której autorskie niedomówienia uzupełniać trzeba grą niemą, zastępując konwencjonalną mimikę mimiką w pełni naturalną. Z lepszym lub gorszym skutkiem ze stylem tym mierzy się Leszczyński. Aktorką *par excellence* nowej szkoły jest Maria Przybyłko (artystka najmniej warszawska), której dotrzymuje pola przedstawiciel

⁷⁸⁰ Jak zauważył J. Michalik (*Aktorska „szkoła krakowska” – „szkoła warszawska”*, loc. cit.), w Krakowie w sezonie odbywało się około trzydziestu premier, w Warszawie – niemal trzykrotnie mniej.

pokolenia o kilkanaście lat starszego – Frenkiel; jak ona, typ artysty-syntetyka, o mimice na miarę znakomitej dykcji i prostocie środków zacierającej wrażenie gry⁷⁸¹. Żywy przykład Koźmianowskiej strategii podporządkowania efektów roli zespołowemu współdziałaniu (które z czasem stało się również właściwością sceny stołecznej, dostrzeganą nawet pod Wawelem, choć nie wynikało – tak jak tam – z przyjętych z góry założeń artystycznych, będąc raczej efektem wieloletniej wspólnej gry).

Wizyty aktorów z Warszawy – dawnych wychowanków, którzy rozwinęły skrzydła i w większości stali się własnością ogólnonarodową – przynoszą teatrowi krakowskiemu słuszny splendor. Zdaniem Grzymały-Siedleckiego, szczególnie odznaczyło się tu trzech artystów: Rapacki, Leszczyński, Frenkiel, których najlepsze role oklaskiwał zresztą cały kraj. „Nie było w Polsce aktora (zaryzykował takie twierdzenie), który by się – choćby z ich gościnnych występów – czegoś ważnego nie nauczył”.⁷⁸²

Cytowane (w nadmiernej może obfitości) głosy recenzentów krakowskich i warszawskich z lat 1874-1915 świadczą, że pojęcie szkoły – użyte bodaj po raz pierwszy na stołecznym gruncie w roku 1828 w odniesieniu do aktorstwa Ledóchowskiej dla zaznaczenia jego odrębności na tle systemu stworzonego przez Bogusławskiego – funkcjonowało w tym okresie w świadomości krytycznej obu ośrodków, stosowane w głównej mierze do analizy porównawczej ich aktorskiej sztuki.

Wedle ustaleń Jana Michalika, pierwsze sygnały poczucia odmienności gry przybyszów ze stolicy w zestawieniu z miejscowym zespołem wyprzedzały nawet o kilka lat „proklamowanie” szkoły krakowskiej; wobec czego szkoła warszawska musiała powstać wcześniej, chociaż nie została tak nazwana.⁷⁸³ Jak widzieliśmy, najłatwiej dostrzegalnym jej znamieniem był otrzymany w spadku po „Aktorach Narodowych” i pieczołowicie pielęgnowany pod rosyjskim zaborem kunszt żywego słowa. Sztuka wiernego odwzorowywania myśli i uczuć w polskiej mowie, wydobywania odpowiedniego tonu utworu (z którego wynikać miał w naturalny sposób rym i rytm wiersza), wraz z całym bogactwem odcieni, była ambicją, którą Królikowski przejął po Halpertowej, by przekazać ją kolejnym pokoleniom swoich uczniów, z Tatarkiewiczem i Kotarbińskim. „Jako wirtuozowi żywego słowa nikt Królikowskiemu nie dorównał” – przyznał ten ostatni w czterdzieści lat po śmierci wielkiego mistrza dykcji⁷⁸⁴. Tadeusz Pawlikowski mianem niedościgłej w kunszcie deklamacji obdarzył u progu Młodej Polski

⁷⁸¹ „Czas” 1912/237; por. głosy krytyki warszawskiej o Przybyłko, jak np.: „w kreacjach jej nie było nic z kreacji”; „to nie artystka grała, to żył człowiek, który się cieszył, płakał, smucił.” („Świat” 1906/37.)

⁷⁸² Ibid., s.492.

⁷⁸³ J. Michalik, *Aktorska „szkoła krakowska” – „szkoła warszawska”*, loc. cit.

⁷⁸⁴ J. Kotarbiński, *Tradycja w teatrze*, SP 1920/1.

całą jego szkołę. Doskonale postawienie głosu⁷⁸⁵, czystość, donośność i płynność dykcji, swobodne operowanie słowem, frazą lub tyradą – bez wybijania rymów, a jednak z uwzględnieniem linii melodycznej wiersza – czyli znakomita technika retoryczna większych i nieco mniejszych „gwiazd”, z Modrzejewską, Żółkowskim, Szymanowskim i Rakiewiczową, sprawiała, że język sceniczny stawał się nie tylko środkiem porozumiewania się, ale i kategorią krasy.⁷⁸⁶

Obok sztuki słowa za nieomylny znak artyzmu dawnej „szkoły warszawskiej”, firmowanej także nazwiskami Rychtera i Halpertowej, uważano w Krakowie mistrzowskie wykończenie gry. W tej dziedzinie z kolei szczyty możliwości wyznaczał Żółkowski – artysta, który jak nikt potrafił swą subiektywną i syntetyczną sztuką dopełnić błady szkic postaci, tworząc z szablonu nie przewidywane przez autora arcydzieło.⁷⁸⁷ Ciągłość tradycji stołecznej sceny, objawiającą się w twórczym przekształcaniu wzorów, dostrzegali Lucjan Siemieński i Stanisław Koźmian⁷⁸⁸. Z krytyków miejscowych śledził ją Marian Gawalewicz, a zwłaszcza Władysław Bogusławski, z czułością sejsmografu notujący stopniowe obniżanie się pod naporem prądu realistycznego w repertuarze poziomu jej fundamentów – dykcji i mimiki; zanik nie tylko umiejętności wypowiadania wiersza z uwzględnieniem zasad rytmiki, właściwego używania pauz i akcentów, ale i podnoszenia tonu mowy ponad ton powszedniej konwersacji; zaturęcenie elegancji ruchów i gestów, a zarazem zaniedbywanie owych szczegółów wykończenia roli, stanowiących o jej niepowtarzalności. Obserwacje te doprowadziły autora *Sił i środków...* do smutnego wniosku, iż „oprócz braku szkoły – to jest tradycji w przeszłości – chwilę terazniejszą w działalności naszych artystów (AD 1879) cechuje jeszcze brak twórczości”.⁷⁸⁹ Przyczyn tego stanu rzeczy, poza jednostronnością repertuaru (zawężanego dodatkowo wskutek przywileju *feu*), szukał w krępującej konkurencji na warszawskich scenach rządowym monopolem, braku bodźców do twórczej pracy ze strony reżyserii, bałwochwalstwie krytyki i publiczności wobec aktorów, wreszcie – urzędniczo-merkantylnym podejściu tych ostatnich do własnej sztuki. Nie dając się zwieść choćby najsilniejszym blaskiem kilku gwiazd, największą groźbę na przyszłość swego teatru widział w chwili jego apogeum w braku „zaokrąglonej całości” wykonania. Czas potwierdził słuszność zarówno jego diagnoz, jak i obaw.

⁷⁸⁵ Oto jak (określone w „epoce gwiazd”) zasady poprawnej polskiej wymowy sprecyzował Kotarbiński: „Pod względem technicznym ustaliła się zasada czystej emisji głosu, zdecydowanego atakowania każdej samogłoski, jako jednej mówionej nuty, wyraźnego artykułowania spółgłosek i mówienia *na maskę*, tj. kierowania głosu ujętego w podniebieniu i prowadzenia całego procesu mowy na przodzie ust.” (*Ze świata sztuki*, op. cit., s.198.)

⁷⁸⁶ Określenie zapożyczone od A. Grzymały-Siedleckiego (op. cit., s.386).

⁷⁸⁷ J. Tenner, *O twórczości aktorskiej*, w: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, Wybór I. Sławińska i S. Kruk, W. 1966, s.281.

⁷⁸⁸ Terminem „szkoła warszawska” posługiwał się kilkakrotnie; od początku lat siedemdziesiątych (zob. J. Michalik, loc. cit.).

⁷⁸⁹ W. Bogusławski, *Siły i środki...*, op. cit., s.84.

W relacjach Bogusławskiego z krakowskich występów w młodopolskiej Warszawie odniesienia do sztuki gospodarzy funkcjonują na zasadzie opozycji: gra twórcza, zindywidualizowana – i rutynowe powielanie szablonów; gra wewnętrznie skupiona, spokojna i powściągliwa – i jaskrawe uzewnętrznianie uczuć (krzyki i konwulsje w słowie i ruchu, względnie komizm wybuchowy); pełne naturalności, szczerości i prostoty bycie, „życie” na scenie – i umyślnie podkreślana teatralność, udawanie. Wydaje się, że istotnie u podłoża tych wielorakich odmienności tkwiła różnica repertuaru i konwencji, o czym była już częściowo mowa. Monotonia repertuaru stołecznego – jego operowanie wciąż tymi samymi, marionetkowymi postaciami, mówiącymi tym samym językiem i w dodatku wciąż te same rzeczy – była solą w oku niejednego z miejscowych recenzentów, z najbardziej szacownymi, jak Kazimierz Kaszewski czy Józef Kenig. Z jednej strony sygnalizowali oni konieczność wyjścia z „zakłętego koła francuskiej rutyny”⁷⁹⁰, utrudniającego opanowanie nowych środków wyrazu, z drugiej niemożność zamykania się repertuaru w jednym i tym samym środowisku dworku szlacheckiego sprzed trzydziestu-czterdziestu lat⁷⁹¹, z jego „pocziwą, swojską, gościnnie żołądkową atmosferą”, prowokującą aktorów do naklejania na stereotypy ról „opatentowanych uczuciowych kalkomanii”.⁷⁹² Zdaniem Grzymały-Siedleckiego, obok mieszczańskiego melodramatu i komedii salonowej, ulubiony *genre* warszawskich artystów stanowiły farsa i „komedia jaskrawych wypadków” (Jordan, Przybylski, Lubowski, Sudermann).

Repertuar ten zniszczył – według nazbyt surowego osądu krytyka – intuicyjne, istotnie twórcze talenty Leszczyńskiego i Marcello, sprzyjając za to rozwojowi całej gwardii rutynowych specjalistów od właściwych tym gatunkom typów ról. „Od trzydziestu lat na każdy frazes mają swój ton, swoje spojrzenie; mają przepis garderoby, kłaniania się, wchodzenia i wychodzenia. Poza swój typ wychodzą bardzo niechętnie i nieumiejętnie” – pisał autor cyklu artykułów *O idealnym i nieidealnym teatrze*.⁷⁹³ Osąd taki zgadza się z określeniem przez Bogusławskiego charakteru większości ról powstających na rządowych scenach jako „repertuarowych kliszy”. Za okoliczności sprzyjające takiemu stanowi rzeczy obaj krytycy uznawali brak wielkiego repertuaru i towarzyszącej mu atmosfery pracy; brak wskazówek, które wykraczałyby poza sprawy rzemiosła i „ustawianie sytuacji” – czyli tzw. reżyserię aktorską; stare metody tworzenia (przyjmowane

⁷⁹⁰ K. Kaszewski, „Kłosy” 1890/282 [chodzi tu o pojęcie „sceniczności”, zakreślone przez Francisque Sarcey’a].

⁷⁹¹ Tentam [T. Trzcíński], „Wojna domowa” Z. Przybylskiego, „Słowo” 1904/30.

⁷⁹² „Nie gra się przez całe szeregi lat bezkarnie w sztukach pp. Zalewskiego, Lubowskiego et C-omp. – to wykrzywia i paczy” – pisał Brzozowski (A. Mańkowski: „Jadzia”, „Głos” 1903/4.). Do tej samej kategorii zaliczał żerujące na łatwym patriotyzmie, stereotypowe sztuki najbardziej „warszawskiego” z autorów młodszego pokolenia – Kozłowski.

⁷⁹³ A. Siedlecki, *O idealnym i nieidealnym teatrze. I Akorzy i publiczność warszawska*, „Głos” 1900/40.

zresztą z aprobatą przez publiczność). Nie mogli wszak zaprzeczyć, że właśnie owe konwencjonalne postaci dla najlepszych artystów stawały się wyzwaniem, by uczynić tę konwencję zajmującą; że w wykonaniu tego repertuaru osiągnano najbardziej „zaokrągloną” całość.

Również w oczach krytyków krakowskich stare warszawskie metody opracowywania i prezentacji ról niekoniecznie oznaczały sztampę. Ignacy Rosner do największych zalet stołecznego teatru zaliczył w roku 1892 staranne ich przemyślenie i wykończenie, czyli brak improwizacji; kryształową czystość dykcji. Karol Estreicher i Józef Flach, oceniając zaangażowaną przez Pawlikowskiego nową siłę, kwitowali krótko: „Znać po niej, że wyszła ze szkoły stołecznej”.⁷⁹⁴ W stanowiących nadal trzon tej szkoły rolach fredrowskich rozpoznawano styl „wyprowadzony z polskiego ducha i z polskiego uczucia” – poza daleką od koturnów, lecz ujętą w ścisłe karby prozodii języka polskiego sztuką mówienia starano się utrwalić dla przyszłości „nieliczne a świetnie stosowane gesty” szlacheckiej etykiety, wykwinntny sposób posługiwania się kostiumem, kunszt charakteryzacji i specyficzny rodzaj humoru, będący rezultatem harmonii zewnętrznych środków wyrazu z wewnętrznym odczuciem postaci. Obserwatorzy miejscowi (np. Lorentowicz, Kotarbiński) żalowali, iż z racji nazbyt przypadkowej obecności tych komedii w repertuarze – mimo świetnych osiągnięć w zakresie poszczególnych ról – wciąż nie można było myśleć o tradycji wykonawczej utworów, nie mogła się ustalić prawdziwa tradycja fredrowska.⁷⁹⁵

Ze zrozumieniem spotykały się w Krakowie pewne różnice w sposobie ekspresji; nadmiar jej dobitności⁷⁹⁶ u warszawian tłumaczono właśnie różnicą repertuaru i odmiennością lokalnego systemu. Dezaprobatę wywoływały jedynie wszelkie próby „udawania” uczuć ze strony gości, związane zresztą także z obowiązującym kanonem estetycznym; sztuczność gry. Zauważano je i w stolicy, ale tam znajdowały łatwiejsze usprawiedliwienie – jak choćby „robiona” (podszyta afekcją) złość Marcello – tytułowej bohaterki komedii Shakespeare’a; wytłumaczono ją obawą aktorki przed nieestetycznym wrażeniem sekutnicy.⁷⁹⁷ „Dużo na scenie znaczyła naturalność i prawda uczuć (wyjaśniał obowiązujący kodeks zachowania się na deskach Rozmaitości były kierownik literacki) – ale [...] musiały być podane z jakąś, powiedzmy, gracją. Gracją psychiczną i gracją towarzyską. Nie rozumiano uczucia podanego brutalnie, nie rozumiano ruchu, który by raził. Nie do pomyślenia było, by płacz uczynił artystkę brzydszą, w szlochu nawet musiała mieć twarz „wdzięczną.” Znamy tradycję tej estetyki; u źródeł jej

⁷⁹⁴ *Sprawozdania komisji teatralnej...*, op. cit., s.51.

⁷⁹⁵ J. Lorentowicz, *Słuby panińskie*, w: *Dwadzieścia lat teatru*, t. I, W. 1929, s.51; J. Kotarbiński, *Tradycja w teatrze*, loc. cit.

⁷⁹⁶ Grzymała-Siedlecki określał tę specyfikę Rozmaitości jako w y r a z i s t o ś ć i łączył ją ze sposobem bycia ówczesnej warszawskiej arystokracji i inteligencji, który poprzez salon dostał się na scenę (op. cit., s.389). Była to zresztą w pewnej mierze i kwestia rozmiarów tej sceny, większych niż w Krakowie.

⁷⁹⁷ K. Z.[alewski], „*Poskrómienie złośnicy*” W. Szekspira, KW 1894/289.

leżą postulaty Towarzystwa Iksów, z zasadą „pięknej prawdziwości” gry, respektowaną przez „realizm salonowy”.

Krytycy warszawscy (z Bogusławskim na czele) początkowo niechętnie przyjmowali wszelkie próby przełamывania tego kanonu w myśl założeń nowoczesnego realizmu – wprowadzone tu po raz pierwszy przez Rapackiego.⁷⁹⁸ Zastrzeżenia ich przewyciężył na dobry ład dopiero po trzydziestu latach równie obcy „realizmowi salonowemu”, lecz głębszy i subtelniejszy od sztuki tego artysty, bo odsłaniający zakamarki duszy, realizm Siemaszkowej. Styl będący połączeniem silnej ekspresji z brakiem afektacji i efekciarstwa, nazwany przez monografistę realizmem neoromantycznym.⁷⁹⁹ Choć zyskał on sobie prawo bytu na stołecznej scenie jako najbliższy modernistycznym tendencjom w sztuce dramatycznej, nie zapoczątkował nowej szkoły gry. Znalazłszy się w trybach maszyny WTR, Siemaszkowa nie stworzyła tu właściwie żadnych nowych, wartościowych kreacji ani w dramacie współczesnym (z wyjątkiem jednej może Sworzeniowej ze sztuki Górczyńskiego), ani w klasyce⁸⁰⁰; nie dokonała spodziewanej odnowy sztuki teatralnej, nie zostawiła też następców. Niemniej, samo pojawienie się jej w teatrze warszawskim stanowiło rewolucję, którą przyrównywano do największych fenomenów nowoczesnego teatru światowego; sygnalizowało bowiem nowy typ aktora, zobligowanego przez młodą literaturę do wypełniania nowych zadań – do dopowiadania grą wszystkiego, czego nie da się dopowiedzieć słowem. „W aktorze nowego typu przekształciło się wszystko do gruntu – pisał Bogusławski – technika zewnętrznej charakteryzacji, tempa, rytmy i nastroje dykcji, plastyczne efekty gestów, sposób znajdowania się na deskach, a przede wszystkim stosunek do publiczności”⁸⁰¹, mając na myśli konwencję „czwartej ściany” (której przecież hołdowała obdarzona niezwykle właściwością zapominania o widowni Siemaszkowa.)

⁷⁹⁸ „Realizm Rapackiego odbijał tak silnie od dotychczasowego typu gry warszawskich aktorów – pisze Z. Szweykowski (*Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, w: *Studia z dziejów teatru w Polsce* – t.I: *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, Wrocław 1957) – że nawet pozytywiści przez jakiś czas nie mogli się do niego w pełni przyzwyczaić.” Za przykład może służyć Kotarbiński – w roli Jana Zrędy karykaturalna dosadność charakteryzacji obniżyła jego zdaniem werwę komiczną utworu Fredry; podczas gdy z kolei eksponowanie brzydoty moralnej Franciszka Moora (m.in. w przekraczającej dopuszczalne granice estetyczne straszliwej scenie rzucenia na fotel przeklinającego, zgrzybiałego starca), obniżenie rangi tej postaci do poziomu pospolitego przestępcy zmniejszyło siłę efektu tragicznego Schillerowskich *Zbójców*. (Zob. K-..., PT 1869/18, 20.)

⁷⁹⁹ „I nie drażnią ani krzyki, bo są rozdzierające w swoim wyrazie bólu i cierpienia, i nie rażą gesta, wybiegające poza linie okragłe, «ładne», bo w tej mimice objawia się dusza zblakana.” (W. Bogusławski, *Występ p. Siemaszkowej*, KW 1900/31.) Zob. też D. Kosiński, op. cit., s.163-168.

⁸⁰⁰ Obok postawy współtwórcy pierwszych jej sukcesów – Żelazowskiego miała w tym udział niechęć lękających się o swą pozycję gwiazd minionej epoki, z Lüde, Marcello, Ireną Trapszo i Barszczewską. (ibid., s.92-99.)

⁸⁰¹ W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, BW 1908/IV, z.1.

Dosadnie odmalowany przez krytyka obraz sił i środków trupy dramatycznej scen rządowych po prawie trzydziestu latach od wydania książki (1908), ze względu na dominację w nich szablonu, daleki jest od tego, co stanowiło wówczas o nowoczesności w świecie. Niegdysiejsi bohaterowie „inwazji koźmianowskiej” na Warszawę – Leszczyński ze swą malowniczą pozą i płomiennymi tyradami, z intuicyjną metodą gry, Ładnowski ze staroświecko rozedrganą dykcją i zastygłym wyrazem Weltschmerzu na twarzy – to według niego ostatni Mohikanie szkoły romantycznej. Do minionej doby należy też pogromca romantyzmu, śmiały kiedyś realista Rapacki, operujący wciąż nie zmienionymi, lekko tylko stuszowanymi środkami (jak się okazało, niewystarczającymi przy dramacie symbolicznym); nie wspominając o aktorach miejscowych, którzy zdają się zrośnięci z komedią salonową polską i francuską. Sztuką studiowania ludzkiej duszy (czyli po prostu – twórczością) wyróżnia się spośród nich umykający wszelkim jednoznacznym kategoriom Frenkiel; postać odgraniczająca pokolenie wczorajsze od jutrzejszego.

Specjalność Śliwickiego, to roztkliwienie w głosie (efekt czy przyczyna częstego grywania ról „amantów”?) i plastyczna dykcja; równoczesne sukcesy w rolach dekadentów nie są jednak dostatecznie wykorzystywane. Stosownością do wszelkiego typu ról (od bohaterów komedii historycznych Kozłowskiego do dramatów Przybyszewskiego) odznacza się „amant” nowego pokroju, Seweryn Nowicki, również doskonały krasomówca; zwolennik umiaru, powściągliwości, przewagi kunsztu nad żywiołem – w przeciwieństwie do Teodora Rolanda, który zatrącił całego mnóstwa sylab w „płomiennej”, eksplozywnej dykcji sangwinika i nerwowca w jednej skórze okupuje wszakże „wielką, prawie naiwną szczerością” gry, widoczną także w „dziwnie pogłębionym, spokojnym skupieniu”.

Szczery ton uczuciowy, wolny od deklamatorstwa i przesady, to atrybut najmłodszego, choć zadziwiająco dojrzałego już życiowo pokolenia: Wojciecha Brydzińskiego i Władysława Lenczewskiego. Gra pierwszego⁸⁰² – „pełna miary, taktu, dyskrecji, zdumiewająco powściągliwa i zrównoważona” – „w modernistycznych czysto pauzach, domyślnikach, jakby niedomówieniach otwiera wylot na szerokie widnokręgi”; gra drugiego⁸⁰³ „tryska i skrzy się fantazją, kojarzącą młodzieńczą wesołość z dojrzałą prawie ironią, odnowione w modernizmie cygaństwo z pozą wczesnej mądrości życiowej.”

W zespole żeńskim (zdaniem krytyka znacznie od męskiego słabszym) błyszczą gwiazdy stałe i wędrowne⁸⁰⁴. „Grande coquette” Lude przeszła do

⁸⁰² Od chwili zaangażowania (1906) Brydziński zdążył zagrać m. in. Leluma w *Lilli Wenedzie*, Świstę w *Bolesławie Śmiałym*, Krzyckiego w *Ślubach* Przybyszewskiego, zwłaszcza w tej ostatniej roli zaskakując niewiarygodnie głębokimi i subtelnymi tonami gry (zob. W. R[abski], KW 1908/100).

⁸⁰³ Lenczewski (odtwórca sztuk Zapolskiej) zwrócił na siebie uwagę właściwym uchwyceniem intencji obcego wciąż Warszawie Shawa (Filip w *Nigdy nie można przewidzieć*).

⁸⁰⁴ Wśród tych ostatnich – Maria Federowiczowa, Natalia Siennicka i Maria Przybyłko-Potocka.

kategorii „dojrzałych dam” – czy to w rodzaju pełnych sceptycznej finezji obserwatorek „wielkiego świata”, czy „nadkobiet” rozwyrzonego mieszczaństwa (à la Sudermann) – przy wciąż tej samej elegancji konwersacyjnego tonu, nieskazitelnej czystości dykcji. Wcieleniem tragizmu wciąż wydaje się Marcello – artystka o wspaniałej fizjonomii, przepysznym metalicznym głosie, ruchach, w których „na przemian falują węzowe sploty i pręży się gotowość do skoku zaczajonej lwicy.” W osiągnięciu efektu tragedii – dogłębnym wstrząśnięciu widzami, co dzięki szczęśliwie ustrzeżonej w Warszawie szczerości i prostocie udało się niepozornie wyglądającej, obdarzonej kruchym głosem Tekli Trapszo (Lilli Wenedzie) – przeszkodził wszak Marcello (Rosie) patos, „sztucznie zaszczepiony na dramacie mieszczańskim”.⁸⁰⁵

W ten sposób zamyka krytyk okazjonalnie, lecz metodycznie przeprowadzaną na przestrzeni dwóch epok rozwoju aktorstwa (przerwaną wkrótce przez śmierć) paralełę dwóch odmiennych polskich szkół interpretacji, które generalnie różni, jego zdaniem, stosunek artystów do repertuaru. Paralela ta wypadła raczej na niekorzyść artystów teatru rodzimego, choć trudno uznać, że bez pewnej racji. Teatr stołeczny stanowił tygiel, w którym mieszały się talenty rozmaitej proveniencji. Jeśli aktor uformowany był w Warszawie, w grze jego bywało zwykle więcej śladów klasycyzmu (który okazał się stylem wyjątkowo trwałym). Romantyzm i realizm miały tu charakter napływowy, napotykały na przeszkody, uczestnicząc jednak także – choć przeszkodą była tu cenzura – w tworzeniu miejscowej szkoły gry. (Zdaniem współczesnego historyka teatru, Zbigniewa Raszewskiego⁸⁰⁶, żaden z tych kierunków nie miał dominującego stanowiska; zdaniem członka zespołu, a zarazem kronikarza, Kotarbińskiego, dominował stylizowany realizm.) Najlepszych jej przedstawicieli – a w pewnym gatunku sztuk nawet cały zespół – stawiano niejednokrotnie na poziomie równym, albo nawet wyższym, z najlepszymi artystami Comédie-Française, co tłumaczy jednak kosztowność uznanych w danej chwili za nowatorskie, a wraz z upływem czasu stających się klasycznymi konwencji gry. Kostniał również z czasem ukształtowany w „epoce gwiazd” model przedstawienia, nastawionego nie tyle na wydobycie sensu utworu poprzez jednolitą całość gry, ile na popis gry aktorskiej (która wedle sformułowania Starzewskiego z roku 1900 stawała się niejako celem samym w sobie, nierzadko nie bez szkody dzieła). Stąd brało się przekonanie krytyka warszawskiego, przeświadczonego o pierwszorzędnej roli literatury w teatrze,

⁸⁰⁵ „Mów do nas prosto i z krzykiem!” – poetycka wskazówka na temat ekspresji gry, odnosząca się do treści wewnętrznej, została potraktowana dosłownie przez Marcello, która całą psychologię Rosy Wenedy oparła na wielce urozmaiconej modulacji krzyku. „W tym krzyku odzywa się jednak częściej patos deklamacyjny, aniżeli nuta szczerości, słychać głośniejsze efekty aktorskie, aniżeli akcenty prostoty” – pisał wcześniej krytyk, zauważając natomiast, że Lilla Trapszówny „ma [...] w skardze i jęku klasyczne akcenty [...] Prosta jest i wielką prostotą potracą w bólu o krzyk, bez fizycznego w głosie wysiłku.” (*Przyszłość teatru polskiego w Warszawie*, BW 1907/t.I, z.1.)

⁸⁰⁶ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, W. 1978, s.152-156.

o wyższości „szkoły krakowskiej”. Z perspektywy stulecia postawę wartościującą zastępuje raczej próba zrozumienia przyczyn odrębności. „Teatr warszawski nie był zapewne przez to gorszy – konkludował Raszewski. – Był okaleczony w swych funkcjach społecznych i zacofany; nie był płytki.”

Wszelkie tendencje awangardowe wprowadzali tu wszak niezmiennie artyści galicyjscy. W latach 1908-1913 najbardziej nowoczesny, odbijający od miejscowego typ aktorstwa europejskiego reprezentował bez wątpienia na scenach WTR Kamiński. Ambicją tego szukającego wciąż swego miejsca artysty było postawienie traktowanej jako odtwórcza sztuki aktorskiej co najmniej na równi z twórczością autora.⁸⁰⁷ Dzięki wspaniałej (stosowanej z pełną świadomością środków) technice gry, zdolnej wydobyć z intonacji i modulacji głosu maksimum ekspresji, postaci sceniczne Kamińskiego były – jak zauważano – zawsze zajmujące, bez względu na wagę i treść roli.⁸⁰⁸ Specjalność jego stanowiło cieniowanie zdań, okresów, poszczególnych słów⁸⁰⁹; przykuwanie uwagi widza do kwestii rzucanych od niechcienia, do najbardziej niepozornych gestów. „Grał całe sceny siedząc tyłem do słuchaczy, co dotychczas było niedopuszczalną herezją⁸¹⁰, mówił nigdy bodaj nie podnosząc głosu, wbrew panującym zasadom prawie że stentorowej dykcji; wydobywał szalone efekty nieuchwytnymi środkami – a już jego charakteryzacja z kostiumem była w każdej roli swego rodzaju arcydziełem.”⁸¹¹ W roli doktora Jury (*Koncert* Hermanna Bahra) przeprowadził eksperyment, utrzymując w akcie I w napięciu cały teatr podczas olbrzymiej sceny rozmowy z panią Henck (Lüde), w której właściwie mówił sam, prawie nie ruszając się z miejsca.⁸¹² Podobnie jak Siemaszkowa, górował nad otoczeniem grając „w czterech ścianach; ta czwarta zdawała się go zupełnie nie obchodzić.”⁸¹³ Zarówno podczas pierwszych swych występów, jak i później, niejednokrotnie musiał walczyć z partnerami.⁸¹⁴ Zasłużył się (choć bardziej może jako reżyser niż jako aktor) we wprowadzaniu na deski WTR nowoczesnej gry zespołowej.

Styl Kamińskiego najczęściej łączy się z naturalizmem. Z okazji srebrnego jubileuszu (1912) napisano wszakże: „Dąży ku prawdzie, ale dla niej estetyki nigdy nie poświęcił.”⁸¹⁵ „Są różnice szkół, różnice epok, różnice repertuarów –

⁸⁰⁷ Por. relacje W. Rabskiego z „debiutów” (KW 1904/143, 149, 171.)

⁸⁰⁸ Co ciekawe, do najlepszych – obok bohaterów nie znanych dziś nikomu sztuk modernistycznych, jak *Diabeł* Molnara czy *Sąsiadka* T. Jaroszyńskiego, należeli wspomniani wyżej hr. Dahlberg z *Rozbitków* Blizińskiego i Pagatowicz z *Grubych ryb* Bałuckiego.

⁸⁰⁹ „Jedno pełza, drugie syczy, inne grzmi, śmieje się lub płacze, ale żadne z nich nie więźnie w kulisach.” (W.. R.[abski], KW 23 I 1912.)

⁸¹⁰ Wedle relacji syna (zob. J. Leszczyński, *Z pamiętnika aktora*, W. 1958), bodaj po raz pierwszy pokazał widowni plecy Leszczyński już z początkiem lat dziewięćdziesiątych; podobno jednak zdarzało się to sporadycznie już w latach dwudziestych Wojciechowi Piaseckiemu.

⁸¹¹ K. Wroczyński, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, W. 1957, s.93.

⁸¹² Zob. Cz. Jankowski, „Słowo” 18 IX 1910.

⁸¹³ K. Z.[alewski], „Wiek” 21 VI 1904.

⁸¹⁴ Zob. J. Lorentowicz, KC 1904/172.

⁸¹⁵ A. Breza, *Uczeń szatana* G. B. Shawa, „Świat” 20 I 1912.

twierdził wielokroć tu przywoływany koronny świadek *Świata aktorskiego swoich czasów* – ale decydująca różnica tkwi tylko w jednym: czy aktor jest artystą, czy nie.⁸¹⁶ „Szkoła warszawska” stanowiła amalgamat najrozmaitszych indywidualności i talentów. Wobec braku w „Kraju Nadwiślańskim” autentycznego życia politycznego, społecznego, kulturalnego – życie teatralne stanowiło jego namiastkę, zaś aktorzy, ich sztuka i sprawy prywatne, znajdowali się w centrum uwagi publicznej.⁸¹⁷ W tych warunkach, którym sprzyjała polityka rządowa utrzymywania teatru przełomu XIX i XX wieku we władzy rosyjskich „prezesów”, przy tzw. „reżyserii aktorskiej”, braku stałego repertuaru i artystycznego kierunku, skłonności gwiazdorskie niektórych „histrionów” rozrastały się nad miarę, przytłumiając walory innych i szkodząc całości przedstawienia. Jak zauważali współcześni, specyficzną cechą „pierwszej sceny polskiej” było jednak to, że indywidualności aktorskie, chociaż silne i pozostawione samym sobie, w większości przypadków uzupełniały się nawzajem i wspierały swoją grą, zaś przybysze z innych teatrów znajdowali tu warunki dla rozwoju swych talentów. Jeśli wśród wszystkich obciążających okoliczności, o których była mowa, teatr warszawski potrafił wysiłkami paru pokoleń podtrzymywać pewną tradycję i klasę swej gry, przechowując najcenniejsze wartości kultury narodowej, na czele z otaczaną kultem polską mową, znaczy to, że mimo wszystkich swych braków nie potrzebował się wstydzic renomowanych teatrów europejskich.

⁸¹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *ibid.*, s.384.

⁸¹⁷ Por. spostrzeżenie autora *Towarzystwa warszawskiego* (op. cit., s.412): „Nigdzie teatr nie ma tego co u nas wyjątkowego znaczenia. Wytworzyło je położenie polityczne.”

Autorka wyrazić pragnie szczerą wdzięczność swym Kolegom i zwierzchnictwu w Instytucie Sztuki PAN za towarzyszącą jej badaniom przyjazną atmosferę, za cierpliwość i fachowe rady (szczególnie zobowiązana jest w tym względzie wobec Lecha Sokoła oraz Edwarda Krasieńskiego, Lidii Kuchtówny, Marzeny Kuraś, Danuty Kuźnickiej, Urszuli Rudzkiej i Krystyny Zawadzkiej; szatę graficzną książki zawdzięcza zwłaszcza Stanisławowi Stępniewskiemu, a wnikliwą jej redakcję – Jolancie Czubek-Olejniczak). Podziękowania za kompetentne i życzliwe udostępnianie materiałów zachcą przyjąć również pracownicy pozostałych placówek kulturalnych wymienionych w *Bibliografii*, a ponadto: Zakładu Mikroform Biblioteki Narodowej Dokumentów Życia Społecznego – Biblioteki Sejmowej oraz Biblioteki Instytutu Badań Literackich. Inspiratorem pracy oraz jej lektorem był badacz teatru krakowskiego Jan Michalik.

SKRÓTY

ARCHIWA

- APW – Archiwum Państwowe m. Warszawy
MTW – Muzeum Teatru Wielkiego w Warszawie
Zb. Spec. IS PAN – Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

CZASOPISMA

- BL – „Biesiada Literacka”
BW – „Biblioteka Warszawska”
EMTA – „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”
GP – „Gazeta Polska”
GW – „Gazeta Warszawska”
G Wiecz. – „Goniec Wieczorny”
KC – „Kurier Codzienny”
KK – „Kurier Krakowski”
KP – „Kurier Poranny”
KT – „Kurier Teatralny”
KW – „Kurier Warszawski”
NG – „Nowa Gazeta”
NR – „Nowa Reforma”
PP – „Przegląd Polski”
PT – „Przegląd Tygodniowy”
P Teat. – „Pamiętnik Teatralny”
SP – „Scena Polska”
TI – „Tygodnik Ilustrowany”

BIBLIOGRAFIA

Ważniejsze zespoły dokumentów i opracowania (z uwzględnieniem tła europejskiego)

I. ARCHIWALIA I ZBIORY SPECJALNE; KATALOGI WYSTAW

Archiwum Główne Akt Dawnych – Akta władz, urzędów i instytucji publicznych. II: 1795-1918, nr 51 – dokumenty dotyczące Dyrekcji WTR; akta cenzury.

Archiwum Państwowe m. stoł. Warszawy (Teki Korotyńskich (notatki rkps. i wycinki prasowe): VI/3 – Teatr w Warszawie; m. in. sprawa własności gmachów teatralnych; IX – Czasopisma wydawane w Warszawie; X – Cenzura.

Państwowe Archiwum Historyczne w St. Petersburgu – zbiór afiszów WTR z lat 1890-1900 (fond 497, 10 foliałów numerowanych j. 3156-3165, adres za: E. Szwankowski, *Teatr warszawski w końcu XIX stulecia 1890-1900*, w: *Warszawa XIX wieku 1795-1918*, z.2, Warszawa 1971). Zob. także: *Polski afisz teatralny 1765-1939*, Warszawa 1974 (23 faksymilowe reprodukcje; wybór i wstęp – E. Makomaska) oraz Z. Raszewski, *Warszawski afisz dzienny. Teatr Narodowy i jego kontynuacje*, w: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990.

Zbiory Dawne Dokumentacji Teatru, Zbiory Specjalne Biblioteki oraz Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN: albumy (np. czterotomowy Album Biernackiego z lat 1880-1915; album ofiarowany w 1887 przez Dyрекcję i artystów budowniczemu teatrów Rittendorrowi, Album Rulikowskiego), tableaux, zdjęcia pojedyncze aktorów w rolach i prywatne, reżyserów, dyrektorów, zdjęcia z przedstawień, pocztówki z budynkami teatrów i fotografie wnętrz teatrów; fotokopie afiszów teatrów warszawskich z 1890-1900 i ważnych dokumentów z ich dziejów, druki (np. *Rocznik Teatru Narodowego Księstwa Warszawskiego 1808-1817*); programy teatrów: *Rozmaitości* (od 1889), *Nowości*, *Letniego i Wielkiego* (od 1909). W Zbiorach Specjalnych zwłaszcza Archiwum M. Rulikowskiego (nr inw. 1067): *Życiorysy aktorów XVIII i XIX wieku* – pióra J. T. S. Jasińskiego, ich zapisniki, listy członków zespołu WTR i ich płac; bloki korespondencji – urzędowej i prywatnej, unikatowy w skali kraju zbiór biletów teatralnych (Warszawa – 1889-1903).

Muzeum Narodowe w Warszawie – Rysunek Polski: m. in. rysunki dotyczące wyposażenia wnętrza Teatru Wielkiego w 1891 (W. Gerson, W. Podkowiński, A. Strzałecki); Grafika Polska: szytych K. F. Dietricha; Ikonografia – zdjęcia artystów.

Muzeum Teatru Wielkiego – archiwa rodzinne artystów (np. klanu Rapackich-Leszczyńskich; Ładnowskich, gdzie m. in. stanowiący wielką rzadkość XIX wieczny scenariusz *Hamleta*, zob. T. Kubikowski, *Szekspir w przekładach Józefa Paszkowskiego. Egzemplarze teatralne z lat 1861-1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1991/1). Uzupełniają je jedyne zachowane egzemplarze reżyserskie repertuaru modernistycznego (Ibsenowskich *Podpór społeczeństwa* z 1911, reż. J. Śliwicki; trzech sztuk Zapolskiej – z wystawionym w 1906 przez L. Śliwińskiego *Ahaswerem* – i o rok późniejszej *Reduty* S. Kozłowskiego, dzieła R. Żelazowskiego). Archiwum M. Krywoszejewa (MT /IX/233) – cztery teckizy, zawierające dane na temat sytuacji prawnej i finansowej teatrów rządowych od chwili ich utworzenia, otrzymywanych subwencji, długów oraz podejmowanych przez dyrektora handlowego WTR (1908-1910) prób reorganizacji teatralnej gospodarki, zakończonych jej rewizją pod kierunkiem senatora B. Neudhardta. Bogate zbiory ikonograficzne, rekwizyty teatralne.

[K. Klopfer], *Katalog wystawy teatralnej w Warszawie*, Warszawa 1902.

Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego, wrzesień-październik 1913,. Wstęp L. Schildenfeld Schiller, przedm. E. G. Craig, Warszawa 1913, Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim.

[Z. Raszewski], *Katalog wystawy bibliofilskiej Teatr XIX wieku*, MTW maj-lipiec 1969.

Antonio Corazzi. *Loty w sferę ideału. Katalog wystawy*, MTW 2003.

II. PUBLIKACJE DOKUMENTÓW ADMINISTRACYJNO-PRAWNYCH TEATRU WARSZAWSKIEGO I KRAJÓW OŚCIENNYCH, AKT CENZURY ROSYJSKIEJ; REFERATY, MEMORIAŁY I OPRACOWANIA

Ustawy Teatru Narodowego w Warszawie, w drukarni Jego C. K. Mości Rządowej, 1823.

Sbornik teatralnych postanowlenij inostrannyh gosudarstv, Imperii i Carstva Polskavo, Varšava 1866.

L. Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863-1915. Szkic do portretu zbiorowego*, Wrocław 1999.

J. L. Evert, *W sprawie rewizji gospodarki Teatrów Miejskich w Warszawie w 1929*, Warszawa 1929.

A. Gintowt, S. Krzywoszewski, J. Lorentowicz, *Organizacja teatrów m. stoł. Warszawy*, Warszawa 1917.

M. Krywoszejew, *Ustrój teatrów w Polsce i ich samostarczalność, 1765-1934*, Warszawa 1935.

J. J. Litauer, *Ustawodawstwo autorskie obowiązujące w Królestwie Polskim*, Warszawa 1916.

D. Neidhart, *Raport o rewizji senatorskiej w Królestwie Polskim. Zarząd Cywilny. II. Teatry Rządowe w Warszawie*, tłum., wstęp i przypisy W. Dzwonkowski, Warszawa 1916.

J. Tatarkiewicz, *Teatr z punktu widzenia prawa cywilnego*, Warszawa 1925.

Teatry warszawskie. Listy senatora J. Everta, A. Suligowskiego i I. Balińskiego, W. Łypacewicza i K. Czerwińskiego w sprawie rewizji gospodarki teatrów warszawskich. Przedmowa (Węzeł gordyjski teatrów warszawskich) – I. Baliński, Warszawa 1930.

Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury, wybrała, przełożyła, *Krótką kroniką cenzury warszawskiej (1815-1915)* i notami opatrzyła H. Secomska, Warszawa 1966.

Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie. Wybór, przekł. i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994.

F. Ramotowska, *Sto lat „cenzury rządowej” pod zaborem rosyjskim (1815-1915) – podstawy normatywne, instrumenty wykonawcze*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. I, red. J. Kostec-ki i A. Brodzka, Warszawa 1992.

Raporty warszawskich oberpolicmajstrów 1892-1913, wyd. H. Kiepuska i Z. Pustuła, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.

J. Zaborowska, *Ustrój, dzieje i akta kancelarii gubernatora warszawskiego z lat 1866-1917*, „Archeion”, t. 51, s. 143-160.

III. PRZYWOŁYWANE ŹRÓDŁA PRASOWE; ICH REJESTRY

Warszawa

„Ateneum”

„Biblioteka Warszawska”

„Biesiada Literacka”

„Bluszcz”

„Chimera”

„Dialog”

„Echo Literackie i Artystyczne”

„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”

„Gazeta Handlowa” (później „Nowa Gazeta”; dodatek: „Literatura i Sztuka”)

„Gazeta Polska”

„Gazeta Warszawska”

„Głos”

„Goniec (Poranny i Wieczorny)”
 „Kłosy”
 „Kraj”
 „Kurier Codzienny”
 „Kurier Poranny”
 „Kurier Teatralny”
 „Kurier Warszawski”
 „Niwa”
 „Ogniwo”
 „Pamiętnik Teatralny”
 „Przegląd Społeczny” (1907-1910 – „Społeczeństwo”)
 „Przegląd Tygodniowy”
 „Scena i Sztuka”
 „Scena Polska”
 „Sfinks”
 „Słowo”
 „Świat”
 „Tygodnik Ilustrowany”
 „Varšavskij Dniewnik”
 „Wędrowiec”
 „Wiek”
 „Życie”

Kraków

„Czas”
 „Krytyka”
 „Kurier Krakowski”
 „Nowa Reforma”
 „Przegląd Polski”
 „Świat”

(Zob. W. Giełżyński, *Prasa warszawska 1664-1914*, Warszawa 1962.

J. Kądziała, *Czasopisma literackie modernizmu*, w: *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku*, ser. V *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. I, Warszawa 1968.

Z. Kmiciek, *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1865-1904*, *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1905-1915*, w: *Prasa polska w latach 1864-1918*, Warszawa 1976, red. J. Łojek.

Spis tytułów prasy polskiej 1865-1918, oprac. A. Garlicka, Warszawa 1978.)

IV. REPERTUARY – POZYCJE SERII WYD. IS PAN REPERTUAR TEATRÓW W POLSCE; ALMANACHY, SPISY RÓL

M. O. Bieńka, *Repertuar Warszawskich Teatrów Rządowych 1891-1900*, Warszawa 1995 (z. 16).

P. J. Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1901-1906*, Warszawa 1976 (z. 7).

P. J. Domański, *Repertuar teatrów warszawskich {rządowych} 1907-1910*, Warszawa 1977 (z. 9).

P. J. Domański, *Repertuar teatrów warszawskich {rządowych} 1911-1915*, Warszawa 1981 (z. 14).

H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863-1890*, Warszawa 1971 (z. 3).

S. Straus, *Repertuar teatrów warszawskich w latach 1914/1915, 1915/1916*, mpis.

Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1-2, Warszawa 1896/97.

Rocznik naukowo-literacko-artystyczny (encyklopedyczny) za rok 1905 pod red. W. Okręta, Warszawa 1905.

Teatry polskie w Warszawie. Rocznik Teatralny [1 VII 1915-1 I 1917], oprac. J. Czempiński, Warszawa 1917.

- J. Got, J. Szczublewski, *Helena Modrzejewska. Almanach*, Warszawa 1958.
 J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski-syn. Almanach*, Warszawa 1959.
Role Ludwika Solskiego. Zestawienie opracował J. Got, Wrocław 1955.

V. BIBLIOGRAFIE

- Bibliografia dramatu polskiego 1765-1964*, t. I i II: L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765-1939*, oprac. i red. E. Heise i T. Sivert, Warszawa 1972.
Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut” – t. 11: H. Gacowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000;
 t.13-16: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kier. Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1970-1982.
Bibliografia Warszawy, red. nauk. J. Durko: *Druki zwarte*, Wrocław 1958 (Teatr – oprac. C. Czerwiński);
Wydawnictwa ciągłe: 1795-1863, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992 (Teatr – oprac. G. Kaspro-wicz);
 1864-1903, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971 (Teatr – oprac. C. Bezegowa, A. Jopkiewicz, E. Łukomska);
 1904-1918, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971 (Teatr – opr. E. Łukomska).
Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika, t. I: A-K, red. tomu: S. Hałabuda, Kraków 2001.
 L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie XIX i początku XX wieku*, Warszawa 1972.
 W. Hahn, *Ibsen w Polsce. W setną rocznicę urodzin 1828-1928*, Lublin 1929.
 W. Hahn, *Shakespeare w Polsce, Bibliografia*, red. J. Lipiński i T. Sivert, Wrocław 1958.
 M. Puchalska, *Bibliografia ogólna okresu Młodej Polski*, w: *Obraz Literatury polskiej...*, ibid.
 S. Straus, *Bibliografia tytułów czasopism teatralnych*, Wrocław 1953.
 S. Straus, *Bibliografia źródeł do dziejów teatru w Polsce. Druki zwarte i ulotne*, Wrocław 1957.

VI. SŁOWNIKI I ENCYKLOPEDIE

- S. d'Amico, *Enciclopedia dello Spettacolo*, 9 vol, Roma 1954-1962.
Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama, an international reference work in four volumes, ed. by L. Josephson, R. O'Brien, New York 1972.
 A. Cegiela, *Polski słownik terminologii i gwarę teatralnej*, t. I, Wrocław 1992.
The Concise Oxford Companion to the Theatre, ed. by P. Hartnoll, Oxford 1979.
Encyklopedia kultury polskiej XX wieku – Teatr. Widowisko, pod. red. M. Fik, Warszawa 2000.
Encyklopedia Warszawy, red. prowadzący B. Kaczorowski, Warszawa 1994.
 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. IV, cz. II, oprac. K. Nowacki (hasło: Warszawa), Kraków 1992; prwdr. „Pamiętnik Literacki” 1936/4.
 J. Kłossowicz, *Słownik teatru polskiego*, Warszawa 2002.
 D. Kosiński, *Słownik postaci dramatycznych*, Kraków 1999.
 K. Osieńska, *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa 1997.
Polski słownik biograficzny, Wrocław 1968 i dalej.
 G. Quéant, *Encyclopédie du théâtre contemporain*, t. I: 1850-1914, Paris 1957.
Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965. Na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego oprac. redakcja pod kier. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973.
Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980 (t. II), red. nac. Z. Wilski, Warszawa 1994.
Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
Słownik literatury polskiej XX wieku, zespół red.: A. Brodzka i in., Wrocław 1993.
 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne – A. Ubersfeld, przekł., oprac. i uzupeł. S. Świontek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.
Teatralnaja encyklopedija, t. 1-5, Moskwa 1961-1967.
 R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001.

VII. STUDIA, SZKICE, MONOGRAFIE I ZARYSY DZIEJÓW DRAMATU I TEATRU POLSKIEGO

- M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001.
Dramat i teatr pozytywistyczny. I, pod red. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
Dramat i teatr romantyczny. I, red. nauk. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
200 lat Teatru Narodowego. Cz. I *Lata 1765-1924*, pod red. E. Szwankowskiego i K. Wierzbickiej, Warszawa 1965.
Dzieje teatru polskiego pod red. T. Siverta, t. I-IV, Warszawa 1977-1988.
J. Got, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994 [prwdr. 1966].
S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. I /II, oprac. J. Got, Kraków 1959.
A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844-1918*, Łódź 1995.
J. Lorentowicz, *Zarys dziejów teatru w Polsce*, w: *Wiedza o Polsce*, t. I/II [1933].
J. Maciejewski, *Dramat*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit.
B. Maresz, *Gościnne występy w teatrze polskim. Z dziejów życia teatralnego Krakowa, Lwowa i Warszawy*, Kraków 1997.
H. Markiewicz, *Dramat*, w: *Pozytywizm*, Warszawa 1999 [wyd. szóste].
J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, Kraków 1997.
Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szwejkowskiemu, książka zbior., Wrocław 1966.
Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I i II, Warszawa 1972.
Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1978.
M. Rulikowski, *Konkursy dramatyczne [1807-1939]*, Kraków 1947.
M. Rulikowski, *Teatr polski na Litwie 1784-1906*, Wilno 1907.
M. Szyjkowski, *Dzieje komedii polskiej w zarysie*, Kraków 1921.
M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytniej tragedii polskiej, typ szekspirowski*, Kraków 1923.
Teatr polski we Lwowie, pod red. L. Kuchtowny, Warszawa 1997.
A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765-1939*, Lublin 2002.
Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, Warszawa 1978.

VIII. DRAMAT I SZTUKA TEATRU MŁODEJ POLSKI

- P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902.
J. Czachowska, *Gabriela Zapolska 1857-1921. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966.
S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963.
A. Dobrowolski, *Józef Bliziński, zarys biograficzno-literacki*, Kraków 1894.
Dramat i teatr modernistyczny, red. nauk. J. Popiel, Wrocław 1992.
Dramat polski. Interpretacje, cz. I: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001.
L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1986.
W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1917*, Warszawa 1918-1919.
B. Frankowska, *Teatr okresu Młodej Polski a literatura*, w: *Obraz Literatury Polskiej...*, op. cit., s.V, t.II.
R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.
Z. Greń, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969.
A. Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1970 [prwdr. 1909].
A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
J. Kelera, *Dramat*, w: *Słownik Literatury polskiej XX wieku*, op. cit.
J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, Warszawa 1909.
J. Kotarbiński, *Ze świata utłudy*, Warszawa 1926.
J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Warszawa 1963.
J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A. Z. Makowiecki, R. Taborski, *Literatura polska. Młoda Polska*, Warszawa 1991.
J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915*, w: *Dzieje teatru w Krakowie*, t. V, cz. I, wol. 1-2 *Teatr Miejski*, Kraków 1985.

- A. Nowaczyński, *Dramat polski XIX wieku*, „Ateneum” 1900/t. III.
Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia, wybór: I. Sławińska i S. Kruk, wstęp: I. Sławińska, Warszawa 1966.
- Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Seria V Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968-1977 (t. II – Dramat).
- O teatrze i dramacie*, red. nauk. E. Krasiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1989.
- F. Pajęczkowski, *Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900-1906*, Kraków 1961 (w aneksie załączony repertuar).
- M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992 (wyd. II).
- Polska krytyka teatralna XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994.
- Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia* pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971.
- Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973 i wyd. kolejne.
- M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Wrocław 1981.
- Przeciw konwencji*. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine’a po czasy współczesne (1887-1990), wybór tekstów, red. i komentarze M. Fik, Warszawa 1994.
- D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.
- D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- M. Sawicka, *Balucki na scenach warszawskich do pierwszej wojny światowej*, praca magisterska na Wydz. Polonistyki UW, 1965, w: Zb. Spec. IS PAN.
- I. Schiller, *Na progu nowego teatru 1908-1924*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978.
- I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948.
- I. Sławińska, *Triumfy i klęski. Postowie*, w: M. Bałucki, *Komedia*, t. III, Kraków 1956.
- I. Sławińska, *The Slavic Contribution to the Great Theatrical Reform*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, ser. 4, Warszawa 1972.
- Słowacki na scenach polskich*, red. nauk. T. Sivert, wybór i oprac. materiału ilustr.: T. Pacewicz, J. Timoszewicz, Z. Wilecki, wstęp: E. Heise i T. Pacewicz, Wrocław 1963.
- Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, pod red. J. Błońskiego i J. Popiela, Kraków 1994.
- R. Taborski, *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego na scenie do 1939 roku*, Warszawa 1994.
- R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych, Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*, Warszawa 1965
- R. Taborski, *Warszawskie dzieje dramatów Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1961 z. 4.
- R. Taborski, *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, Kielce 1991.
- Teatr polski w latach 1890-1918*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, w: *Dzieje teatru polskiego*, op. cit., t. IV, vol. 1: *Zabór austriacki i zabór pruski*, Warszawa 1987, vol. 2: *Zabór rosyjski*, Warszawa 1988.
- Teatr Wyspiańskiego*. Monografia bio-bibliograficzna, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskiego, t. XV, vol. 1 – 3, Kraków 1968.
- E. Udalska, *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, Warszawa 1992.
- E. Webersfeld, *Teatr Miejski we Lwowie za dyrekcji L. Hellera 1906-1918*, Lwów 1917.
- T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, Kraków 1966.
- W kręgu Młodej Polski*. Prace ofiarowane M. Podraza-Kwiatkowskiej, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
- K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I: *Modernizm polski*, t. II: *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1977 i wyd. kolejne.
- Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej i M. B. Stykowej, Kraków 1983.

IX. MATERIAŁY I OPRACOWANIA TŁA HISTORYCZNO-KULTURALNO-OBYCZAJOWEGO EPOKI

- Z. Ancelewicz, *Świat i ziemie polskie w oczach redaktorów i korespondentów „Kurieru Warszawskiego” w latach 1868-1915*, Warszawa 2002.
- G. Brandes, *Polska*, przekł. Z. Poznański, Lwów 1898.

- S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
- R. Czepulis-Rastenis, *Ludzie nauki i talentu. Studia o świadomości społecznej inteligencji polskiej w zaborze rosyjskim*, Warszawa 1988.
- T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963.
- V. V. Esipow, *La Pologne russe. Esquisse économique et statistique*, Varsovie 1907.
- V. V. Esipow, *Očerk žizni i byta Privislinskavo Kraja*, Varšava 1909.
- I. Ihnatowicz, *Spółeczeństwo polskie 1864-1914*, Warszawa 1988.
- I. Ihnatowicz, *Vademecum do badań nad historią XIX i XX wieku*, Warszawa 1967.
- Inteligencja polska XIX i XX wieku*. Materiały z wystawy i sesji naukowej (1995) pod red. A. Garlickiej i J. Jedlickiego, Warszawa 1997.
- M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec” 1884-1887)*, Warszawa 1987.
- S. Kieniewicz, *Historia Polski 1795-1918*, Warszawa 1987.
- Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1915*, Warszawa 1996.
- A. Kraushar, *Gospodarka rosyjska po upadku powstania styczniowego*, w: *Warszawa historyczna i dzisiejsza. Zarysy kulturalno-obyczajowe*, Lwów-Warszawa-Kraków 1925.
- S. Krzemiński, *Dwadzieścia pięć lat Rosji w Polsce (1863-1888)*. *Zarys historyczny*, Lwów 1892
- Narrans [S. Krzemiński], *Listy z zaboru rosyjskiego*, Kraków 1898-1901.
- J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876-1902 a inspiracja Zoli*, Wrocław 1974.
- I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. *Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. i wstępem opatrzył S. Sandler, Warszawa 1965 [prwdr. 1901].
- A. K. Olszewski, *Sztuka współczesna 1890-1939*, w: *Sztuka Warszawy*, pod red. M. Karpowicza, Warszawa 1986.
- W. Pobóg-Malinowski, *Najnowsza historia polityczna Polski*, t. I: 1864-1914, Gdańsk 1991 [prwdr. Paryż 1953].
- Z. Przesmycki (Miriam), *Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze. Nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne, miejskie muzeum*, Warszawa-Lwów [bez daty].
- Szkiełce o kulturze muzycznej XIX wieku*, pod red. Z. Chechlińskiej, Warszawa 1971.
- A. Świętochowski, *Genealogia teraźniejszości*, Warszawa 1957 [prwdr. 1936].
- U progu współczesności. Materiały z sympozjum w Instytucie Historii PAN*, Warszawa 1989, pod red. A. Paczkowskiego, Wrocław 1991.
- S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, oprac. Z. Jabłoński, Kraków 1962.
- H. Wereszycki, *Historia polityczna Polski 1864-1918*, Wrocław 1990 [prwdr. Warszawa 1948].
- S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1891.
- W. Zwinogrodzka, *Zagadnienie bojkotu politycznego w teatrze polskim (1774-1914)*, praca magisterska na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie pod kier. Z. Raszewskiego (nr 292).

X. VARSAVIANA

- I. Baliński, *Wspomnienia o Warszawie*, Przedmowa – R. Kołodziejczyk, Warszawa 1987 [prwdr. Edinburgh 1946].
- M. Baranowska, *Warszawa. Miesiące, lata, wieki*, Wrocław 1996.
- K. Beylin, *Warszawy dni powszednie 1880-1900*, Warszawa 1985.
- K. Beylin, *W Warszawie w latach 1900-1914*, Warszawa 1972.
- J. W. Borejsza, *Warszawa i Królestwo Polskie w raportach francuskich dyplomatów 1865-1914*, Warszawa 1970.
- S. Bystroń, *Warszawa*, Warszawa 1979 [prwdr. 1947].
- W. Czajewski, *Warszawa ilustrowana*, t. 1-4, Warszawa 1895-96.
- J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980.
- M.M. Drozdowski, A. Zahorski, *Historia Warszawy*, Warszawa 1981.
- H. Duninówna, *Warszawskie nowinki 1815-1900*, Warszawa 1970.
- K. Dunin-Wąsowicz, *Warszawa 1914-1918*, Warszawa 1989.
- K. Dunin-Wąsowicz, *Warszawa w pamiętnikach pierwszej wojny światowej*, Warszawa 1971.
- S. Dunin, *Wspomnienia dziennikarza*, Wstęp K. Beylin, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963.
- F. Galiński, *Gawędy o Warszawie*, przedmowę i przypisami opatrzył K. St. Michalewicz, Warszawa 1992 (reprint wyd. II, z 1937).

- W. Gomułicki, *Opowiadania o starej Warszawie*, t. I i II, Warszawa 1913.
- W. Gomułicki, *Warszawa wczorajsza*, oprac. i Wstęp J. W. Gomułicki, Warszawa 1961.
- B. Hertz, *Na taśmie 70-lecia*, Warszawa 1966.
- F. Hoesick, *Życie i obyczaje Warszawy w felietonach literackich Sienkiewicza*, w: *Warszawa. Luźne kartki z przeszłości syreniego grodu*, Poznań-Warszawa 1920.
- I. Ihnatowicz, *Burżuazja warszawska*, Warszawa 1972.
- I. Ihnatowicz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Warszawa 1971.
- Ilustrowany przewodnik z roku 1893 – Warszawa naszych pradziadków* (reprint: Warszawa 1987).
- S. Kieniewicz, *Kultura Warszawy XIX wieku*, w: *Kultura Warszawy*, Warszawa 1979.
- S. Kieniewicz, *Warszawa w latach 1795-1914*, Warszawa 1976.
- H. Kiepuska, *Warszawa 1905-1907*, Warszawa 1991.
- D. Kobielski, *Warszawa na fotografiach z XIX wieku*, Warszawa 1981.
- E. Krasiński, *Gawędy o przedwojennej Warszawie*, Warszawa 1936
- [A. Kraushar] Alkar, *Czasy szkolne za Apuchtina. Kartka z pamiętnika (1879-1897)*, Warszawa 1916.
- Kraushar, *Warszawa historyczna i dzisiejsza. Zarysy kulturalno-obyczajowe*, Lwów-Warszawa-Kraków 1925.
- J. Krzyżanowski, *Kultura literacka Warszawy lat 1895-1905*, w: *Z dziejów książki i bibliotek w Warszawie*, pod. red. S. Tazbira, Warszawa 1961.
- J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864-1892*, Warszawa 1970.
- Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. nauk. A. Spóz, Warszawa 1980.
- M. Kwiatkowski, *Wspomnienie dawnej Warszawy. Warszawa i warszawiacy na starej fotografii z lat 1860-1914*, Warszawa 1993.
- K. Lejko, *Warszawa zapomniana. Pocztówki z lat 1890-1915 ze zbiorów Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Warszawa 1994.
- A. Leo, *Wczoraj. Gawęda o niedawnej przeszłości*, Warszawa 1925.
- J. Leskiewiczowa, *Warszawa i jej inteligencja po powstaniu styczniowym, 1864-1870*, Warszawa 1961.
- A. Międzyrzecki, *Warszawa Prusa i Gierzyńskiego*, Warszawa 1957.
- Z. Nałkowska, *Dzienniki I 1899-1905; Dzienniki II 1909-1917*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975-1976.
- M. Nietyksza, *Ludność Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1971.
- Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, pod red. D. Knysz-Tomaszewskiej, R. Taborskiego i J. Zacharskiej, Warszawa 1998.
- M. Płażewska, *Warszawski salon Aleksandra Krywulcia (1880-1906)*, w: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie X*, Warszawa 1966.
- B. Prus, *Kroniki*, wybór i oprac. J. Bachórz, Kraków 1994.
- Przewodnik po Warszawie na rok 1904 (z planem miasta i planem teatrów)*, Warszawa 1904.
- W. Przyborowski, *Z przeszłości Warszawy. Szkice historyczne*, t. I i II, Warszawa 1899-1902.
- W. Rogowicz, *Warszawa wydarta niepamięci [1885-1915]*, Kraków 1956.
- H. Sienkiewicz, *Felietony warszawskie 1873-1882*, wybór i oprac. S. Fita, Warszawa 2002.
- S. Stempowski, *Pamiętniki (1870-1914)*, Wrocław 1953.
- R. Taborski, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974.
- A. Tuszyńska, *Rosjanie w Warszawie*, Warszawa 1992 (prwdr. Paryż 1990).
- Warszawa naszej młodości*, wyd. zbior., Warszawa 1954.
- Warszawa popowstaniowa 1864-1918*, Warszawa, z.1- 1968; z.2-1969.
- Warszawa teatralna*, pod red. L. Kuchtówny, Warszawa 1990.
- Przygodny [Z. Wasilewski], Warszawa współczesna w dwunastu obrazkach*, Lwów 1903.
- J. Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa*, Warszawa 1959.
- J. Waydel-Dmochowska, *Jeszcze o dawnej Warszawie*, Warszawa 1960.
- J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.
- K. Zalewski, *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, oprac. R. Kłodziejczyk, Warszawa 1971 (prwdr. Kraków 1887, anonimowo).
- R. Zimand, *„Dekadentyzm” warszawski*, Warszawa 1964.
- S. Żeromski, *Dzienniki. Wybór*, oprac. J. Kądziała, Wrocław 1980.
- J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, Warszawa 1978.

- K. Adwentowicz, *Wspominki*. Posłowie S. Marczak-Oborski, Warszawa 1960.
- W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomości o życiu sławnych artystów*, prwdr. Warszawa 1822, reprint 1965.
- Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*: Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski, wybór, wstęp i przypisy: T. Sivert, Warszawa 1953.
- H. Eile, *Teatr warszawski w okresie powstań*, Warszawa 1937.
- K. Estreicher, *Historia sceny warszawskiej do roku 1850*, Lwów 1937.
- W. Filler, *Melpomena i piwo* [dzieje teatrów ogródkowych z lat 1868-1906; w aneksie spisy teatryków i wybitnych premier], Warszawa 1960.
- W. Filler, *Rendez-vous z warszawską operetką*, Warszawa 1961.
- J. Galewski, L. B. Grzeniewski, *Warszawa zapamiętana. Ostatnie lata XIX stulecia*, Warszawa 1961.
- J. German, *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*, Warszawa 1958.
- S. Goślicki, *Pamiętnik teatrów warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy*, Warszawa 1871.
- S. Goślicki, *Pamiętnik teatrów warszawskich za rok 1871. Rok drugi*, Warszawa 1872.
- Kalendarz teatralny za rok 1891*, ułożył S. Bossakowski, Warszawa 1890.
- J. Koller, *Gawędy teatralne*, Poznań 1960.
- Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880-1904*. Oprac. E. Kiernicki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963.
- Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęśna, Warszawa 1981.
- L. Kotarbińska, *Wokoło teatru*, Warszawa 1930.
- L. Kotarbińska, *Zza kulis teatru*, Warszawa 1933.
- J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, Warszawa 1924.
- J. Kotarbiński, *Z dziejów dramatu i komedii w teatrach warszawskich*, Warszawa 1924.
- J. Kotarbiński, *Ze wspomnień aktora*, Edynburg 1947.
- E. Krasiński, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913-1939*, Warszawa 1991.
- E. Krasiński, *Warszawskie sceny 1918-1939*, Warszawa 1976.
- W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, mpis., Zb. Spec. IS PAN.
- J. Kruszewski, *Przed pół wiekiem w stolicy*, Warszawa 1969.
- S. Krzywoszewski, *Długie życie. Wspomnienia*, t. 1, Warszawa 1947.
- J. Leszczyński, *Z pamiętnika aktora*, Warszawa 1958.
- I. Libucha, *W kręgu «Damy kameliowej»*. Z problematyki repertuaru warszawskich Rozmaitości 1863-1895, praca magisterska pod kierunkiem Z. Raszewskiego, Warszawa 1982, Akademia Teatralna, WOT (nr 288).
- Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i oprac. Z. Jasińska, Warszawa 1978.
- J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. I-V, Warszawa 1929-1935.
- J. Lorentowicz, *Teatr Polski w Warszawie 1913-1938*, Warszawa 1938 (w aneksie repertuar).
- H. Małkowska, *Teatr mojego życia*, Łódź 1976.
- H. Małkowski, *Moje wspomnienia*, Warszawa 1958.
- P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957.
- J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867-1915*, Kraków 1981.
- P. Radziszewski, *Z dziejów przedstawienia galowego w Warszawie 1815-1915*, praca magisterska na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie pod kier. Z. Raszewskiego, nr 322.
- Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, Warszawa 1995.
- M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osńskiego. 1825-1915*, Lwów [1938].
- A. Sikorski, *Szkoła Aplikacyjna przy byłych Teatrach Rządowych Warszawskich i jej wychowawcy (1908-1915)*. Przyczynek do historii rozwoju sztuki aktorskiej w Polsce, Warszawa 1936.
- L. Solski, *Wspomnienia 1855-1954*. Na podstawie rozmów napisał A. Woycicki, Kraków t. I 1954, t. II 1956.
- Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie 1833-1933*, wyd. zbiorowe pod red. E. Świerczewskiego, Warszawa 1933.
- A. Sygietyński, *O teatrze i dramacie*, wybór: T. Weiss, przypisy oprac. E. Orzechowski, Warszawa 1971.

- A. Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, oprac. B. Mamontowicz-Łojek, Warszawa 1971 [prwdr. 1901].
- J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Kraków 1958.
- J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868-1883)*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III *Odbiorcy dzieła teatralnego – widz-krytyk-badacz*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1978.
- J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868-1880*, Warszawa 1963.
- J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*, Warszawa 1993.
- E. Szwankowski, *Teatry Warszawy 1765-1918*. Do druku przygotowała M. Wosiek, posłowie – M. M. Drozdowski, Warszawa 1979.
- J. Śliwicki, *Na scenie warszawskiej (1898-1906)*, „Scena Polska” 1938/4.
- H. Świetlicka, *O teatrach warszawskich w latach 1832-1852* [sprawy administracyjne i finansowe], „Pamiętnik Teatralny” 1969/z.1-2.
- R. Taborski, *Walka o nowy repertuar w teatrach młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1995.
- R. Taborski, *Warszawskie teatry prywatne w okresie Młodej Polski 1905-1918*, Warszawa 1980.
- Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, pod red. T. Sivera, Wrocław 1957.
- Teatr Wielki w Warszawie*, red. J. Kański, Warszawa 1965 (daty premier i ważniejszych wznowień, oprac. J. Grubowski).
- K. Wroczyński, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Warszawa 1957.
- K. Wroczyński, *Z moją młodością przez Warszawę*, Warszawa 1957.
- Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t.1, 2. Oprac. S. Dąbrowskiego i R. Górskiego, Warszawa 1963.
- R. Żelazowski, *Pięćdziesiąt lat teatru polskiego (Moje pamiętniki)*, Lwów 1921.

XII. URBANISTYKA I ARCHITEKTURA TEATRALNA, URZĄDZENIA SCENICZNE

- G. M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Stockholm 1977.
- P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961.
- P. Biegański, *Teatr Wielki*, Warszawa 1974.
- E. Bożyk, *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Kraków 1956.
- K. Gnoiński, *Urządzenia elektryczne w nowym Teatrze Polskim w Warszawie i w teatrach w ogóle*, Warszawa 1913.
- T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner, architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970.
- L. Kozubowski, *Krótki opis teatru nowo stawiającego się w Warszawie*, „Pamiętnik Fizycznych, Matematycznych i Statystycznych Umiejętności”, z.9, wrzesień 1830, Warszawa.
- B. Król-Kaczorowska, *Łazienkowski teatr w Pomarańczarni*, Warszawa 1961.
- B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971.
- B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy. Budynki i sale teatralne w latach 1748-1975*, Warszawa 1986.
- M. Kwiatkowski, *Architektura w latach 1765-1830*, w: *Sztuka Warszawy*, op. cit.
- J. Lefèvre, *L'électricité au théâtre*, Paris 1900.
- S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
- J. S. Majewski, *Warszawa nieodbudowana*, Warszawa 1998.
- J. Michalik, *Żyoty budynków teatru krakowskiego 1865-1893*, Kraków 1994.
- P. Mitzner, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Warszawa 1987.
- S. Mossakowski, *Tylman z Gamera. Architekt polskiego baroku*, Wrocław 1973.
- G. Moynet, *Trucs et décors*, Paris 1893.
- M. Omilanowska, *Stefan Szyller, warszawski architekt doby historyzmu (1857-1933)*, Warszawa 1995.
- J. Purchla, *Jan Zawiejski, architekt przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1986.
- M. Rulikowski, *Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie*, Warszawa 1911.
- A. Rychłowska-Kozłowska, *Marywil*, Warszawa 1975.
- S. Stępiński, *Siedem placów Warszawy*, Warszawa 1988.
- J. Szuliński, *Teatr Miejski we Lwowie*, Warszawa 2002.
- E. Szwankowski, *Warszawa. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny*, Warszawa 1952.
- Technika w teatrze a sztuka inscenizacji*. Materiały pod red. Z. Przychodniaka i T. Krzeszowiaka, Poznań 1988.

XIII. TEATR I DRAMAT EUROPEJSKI 1887-1915, JEGO RECEPCJA W POLSCE

- J. Bab, *Teatr współczesny. Od Meiningerów do Piscatora*, przekł. E. Misiołek, Warszawa 1959.
- M. Berthold, *Od naturalizmu po współczesność*, w: *Historia teatru*, przekł. D. Zmij-Zielińska, Warszawa 1980.
- M. O. Bieńka, *Wstęp do: Dzieje teatru polskiego*, op. cit., t. IV, vol. I.
- K. Braun, *Wielka Reforma teatru w Europie. Ludzie, idee, wydarzenia*, Wrocław 1984.
- Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, materiały zebrali D. Bablet i J. Jacquot, przekł. A. Chojńska,
- K. Chojński, E. Radziwiłłowa, wybór tekstów do wyd. polskiego: L. Sokół, Warszawa 1983.
- M. Esslin, *Teatr modernistyczny*, w: *Historia teatru*, pod red. J. R. Browna, Warszawa 1999.
- L. Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887-1918*, Warszawa 1993.
- Du naturalisme à l'expressionisme*, w: *Histoire des spectacles*, sous la direction de G. Dumur, Paris 1965.
- M. Got, *Théâtre et symbolisme*, Paris 1955.
- J. Gracla, *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice 2001.
- J. Hryńczuk, *Estetyka fin de siècle'u w Niemczech i Austrii*, Katowice 1974.
- W. Kaczmarek, *Claudel w Polsce: chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru*, Lublin 1989.
- D. Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris 1934.
- W. Krajewska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887-1918)*, Wrocław 1972.
- E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około roku 1900*, Kraków 1974.
- M. Lewko, *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*, Lublin 1996.
- G. Marie, *Le Théâtre symboliste. Ses origines, ses sources, pioniers et réalisateurs*, Paris 1973.
- R. Martino, *Le Naturalisme français (1870-1895)*, Paris 1923.
- J. Michalik, *Naturalistyczna technika dramatu*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” XVI, Kraków 1979.
- J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875-1906*, Wrocław 1971.
- J. Michalik, *Wokół teorii dramatu naturalistycznego*, „Ruch Literacki” 1978, /z.2.
- I. Miller, *The Independent Theatre in Europe 1870 to the Present*, New York 1931.
- Mity teatru XX wieku: Od Stanisławskiego do Kantora*, pod red. K. Pleśniarowicza i M. Sugiera, Kraków 1995.
- A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, przekł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t. II, Warszawa 1962.
- A. Nicoll, *Dzieje teatru*, przekł. A. Dębicki, Warszawa 1959.
- I. M. Orlov, *Organizacjonna struktura rosyjskich dramatycznych teatrów*, z.I, Moskwa 1979.
- V. Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, t. II, Torino 1964.
- Z. Przesmycki, *Wstęp do: Wybór pism dramatycznych M. Maeterlincka*, Warszawa 1894.
- R. Richards, *Actors and Theatres 1880-1918*, w: T. W. Crack, *The Revels History of Drama in English*, Methuen 1978, vol. VII.
- J. Rose-Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Today*, London 1970.
- L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1981.
- I. Schiller, *Stanisławski a teatr polski*, Warszawa 1965.
- G. B. Shaw, *Kwintesjencja ibsenizmu*, przekł. C. Wojewoda, Warszawa 1960.
- J. L. Styran, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przekł. i oprac. M. Sugiera, Wrocław 1995.
- M. B. Stykowska, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław 1980.
- P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1890-1950*, przekł. E. Misiołek, Warszawa 1976.
- R. Taborski, *Z dziejów recepcji Maxa Reinhardta w okresie Młodej Polski*, w: *Wśród mitów teatralnych...*, op. cit.
- P. van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, Warszawa 1971.
- R. Śliwowski, *Od Turgeniewa do Czechowa (Z dziejów rosyjskiej dramaturgii II połowy XIX wieku)*, Warszawa 1970.
- A. Uggla, *Strindberg a teatr polski (1890-1970)*, przekł. E. Gruszczyński, Warszawa 2000.
- A. Veinstein, *Le Théâtre expérimental. Tendances et propositions*, Bruxelles 1968.
- R. Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, 1978.
- K. Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, London 1978.
- Z. Żygulski, *Gerhart Hauptmann. Człowiek i twórca*, Wrocław 1968.

XIV. REŻYSERIA. SZTUKA MISE EN SCÈNE

- M.-A. Allévy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przekł. W. Natanson, przedmowa Z. Raszewski, Warszawa 1958 [prwdr. 1938].
- D. Bablet, *Esthétique générale du décor de 1870 à 1914*, Paris 1965.
- D. Bablet, *Le Décor du théâtre de 1870 à 1914*, Paris 1965.
- D. Bablet, *Revolucje sceniczne XX wieku*, tłum. Z. Strzelecki i K. Mazur, Warszawa 1980.
- D. Bablet, *Współczesna reżyseria 1887-1914*, przekł. E. Misiołek, T. Misiołek-Zabza, Warszawa 1973.
- P. Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris 1948.
- L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris 1884.
- W. Brumer, *Uwagi o inscenizacji*, Warszawa 1929.
- Directors on Directing*, ed. by T. Cole, New York 1963.
- S. Dhomme, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, Paris 1959.
- M. Górczakow, *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, Warszawa 1957.
- Jerzy II von Sachsen-Meiningen, *Reguły inscenizacji*, przekł. W. Dudzik, „Dialog” 1996/1.
- Z. Hübner, *Sztuka reżyserii*, Warszawa 1982.
- M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź 2002.
- W. Niemirowicz-Danczenko, *O teatrze*, przekł. K. Piotrowski, Warszawa 1957.
- J. J. Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris 1980.
- Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1993.
- Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, t. I-III, Warszawa 1963.
- Pozycje serii WAiF *Teorie współczesnego teatru*:
- A. Appia, *Dzieło sztuki żywej*, wybór i noty J. Hera, przekł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, wstęp J. Kosiński, Warszawa 1974.
- P. Claudel, *Możliwości teatru*, wybór i wstęp: I. Sławińska, przekł. M. Skibniewska, Warszawa 1971.
- J. Copeau, *Naga scena*, przekł. M. Skibniewska, wstęp: Z. Reklewska i K. Puzyna, Warszawa 1972.
- E. G. Craig, *O sztuce teatru*, wybór: G. Sinko, przekł. M. Skibniewska, wstęp i noty: Z. Hübner, Warszawa 1964.
- W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905-1917)*, przekł. A. Drawicz i J. Koenig, Warszawa 1988.
- E. Piscator, *Teatr polityczny*, przekł. i wstęp: R. Szydłowski, Warszawa 1983.
- A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przekł. J. Ludawska, wstęp i noty: J. Koenig, Warszawa 1964.
- M. Treter, *Teatr a sztuki plastyczne. Uwagi o scenografii polskiej*, Warszawa 1933.
- U istokov režissury. Očerki iz istorii russkoj režissury konca XIX-načala XX veka* [praca zbior.], Leningrad 1976.
- R. Wagner, *Opera i dramat*, przekł. M. Dienstl, Lwów 1907 [prwdr.: Berlin 1861].
- A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris 1955.
- Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976.

XV. AKTORSTWO

- Actors on Acting. The Theories, Techniques and Practices of the Great Actors of All Times as Told in their own Words*, ed. by T. Cole, K. Chinoy, New York 1964.
- O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, przekł. M. O. Bieńka, Warszawa 1978.
- „Biała” seria monografií aktorskich, wyd. PIW, Warszawa 1954-1974:
- Karol Adwentowicz (W. Natanson, 1955). – Wojciech Bogusławski (S. Dąbrowski, S. Straus, 1954). – Mieczysław Frenkiel (K. Biernacki, 1958). – Leontyna Halpertowa (H. Świątlicka, 1958). – Antonina Hoffmann i teatr krakowski jej czasów (J. Got, 1958). – Kazimierz Kamiński (S. Dąbrowski, R. Górski, 1956). – Józef Kotarbiński (Z. Jasińska, 1969). – Jan Królikowski (W. Filler, 1959). – Józefa Ledóchowska (J. Lipiński, 1963). – Bolesław Leszczyński (R. Górski, 1958). – Helena Modrzejewska (J. Szczublewski, 1959). – Juliusz Osterwa (Z. Hennelowa, J. Szaniawski, 1956). – Wincenty Rapacki (R. Górski, 1960). – Józef Rychter (S. Straus, 1959). – Wanda Siemaszkowa (E. Krasiński, 1963). – Stanisława Wysocka (Z. Wilski, 1965). – Alojzy Żółkowski-ojciec (E. Szwankowski, 1956).

- K. Bijasiewicz, *Bonawentura Kudlicz, aktor Teatru Narodowego*, praca magisterska na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie pod kier. Z. Wilskiego, 1980, nr 235.
- W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne*, wstęp i oprac. H. Secomska, Warszawa 1962.
- W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, wstęp i oprac. H. Secomska, Warszawa 1961 [prwdr. 1879].
- M. Chimiak, *Sztuka aktorska zespołu dramatu i komedii Warszawskich Teatrów Rządowych w «epoce gwiazd» (1868-1880)*, praca magisterska pod kier. Z. Wilskiego na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie, nr 223.
- E. Duerr, *The Length and Depth of Acting*, New York 1962.
- K. Estreicher, *Jan Królikowski*, Kraków 1886.
- J. Got, *Polish Actors in Shakespearean Roles (1797-1939)*, w: *Polish Homage to Shakespeare...*, ed. S. Helsztyński, Warsaw 1965.
- A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973.
- A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy, z upoważnienia Autora i według jego wskazówek do druku przygotował A. Woycicki*, Kraków 1971.
- A. Hodge (red.), *Sztuka aktorska XX wieku*, „Dialog” 2002/1-2: S. M. Carnicke, *System Stanisławskiego: wskazania dla aktora*, przekł. J. Krakowska-Narożniak; 3. R. Leach, *Meyerhold i biomechanika*, przekł. J. Krakowska-Narożniak.
- Z. Jasińska, *Żywot Kamińskiego*, Warszawa 1976.
- D. Kantor-Jankowska, *Charakterystyka w teatrze polskim do roku 1890*, praca magisterska na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie pod kierunkiem Z. Raszewskiego, nr 248.
- B. Korzeniewski, *O poglądach na grę aktorów za Stanisława Augusta* [prwdr. 1939], w: *Drama i inne szkice*, Wrocław 1993.
- D. Kosiński, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Warszawa [1979].
- D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków 2003.
- W. Krogulski, *Gwiazdy*, przedmowa: A. Grzymała-Siedlecki, Warszawa 1918.
- L. Kuchówna, *Irena Solska*, Warszawa 1980.
- G. H. Lewes, *On Actors and the Art. of Acting*, London 1875.
- J. Lipiński, *O grze aktorów polskich w XVIII wieku* [rekonstrukcja gry aktorów warszawskich w latach 1778-1827 na podstawie *Mimiki* W. Bogusławskiego, Warszawa 1965], w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. nauk. E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967.
- J. Lorentowicz, *L'art. du comédien en Pologne*, „Le Théâtre en Pologne”, Varsovie VII 1935.
- J. Lorentowicz, *Józef Śliwicki*, Warszawa 1938.
- J. Lorentowicz, *Mieczysław Frenkiel 1878-1928*, Warszawa 1928.
- La Participation de l'acteur à la réforme théâtrale à la film du 19^e et au début du 20^e siècle. The Role of the Actor in the Theatrical Reform of the late 19th and Early 20th Centuries*, ed. by M. Lukeš, Praha 1976.
- Radzik-Maj, *Ludwik Panczykowski – wielki aktor małych ról*, praca magisterska na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie pod kier. A. Kuligowskiej, 1993, nr 738.
- W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1924.
- J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, wyd. II, Warszawa 1977.
- J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971.
- R. Strzelecki, *Aktor i wiedza o człowieku*, Rzeszów 2001.
- Sztuka aktorska a dramat*, pod red. L. Kuchówny, Warszawa 1993.
- T. Terlecki, *Pani Helena*, Londyn 1962.
- A. Tuszyńska, *Wisnowska*, Warszawa 1990.
- Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982.

INDEKS NAZWISK I SZTUK

- a, zob. Beupr  Antoni
A. Br. („Kurier Codzienny”) 189
Abrahamowicz Adolf 241, 250, 259, 342
Acciardi Tommaso 78
A. D., A. Dobr., zob. Dobrowolski Adam
Adamczewski Jakub 36
Adamczyk Zdzisław Jerzy 14
Aderer Adolphe 315; *Tacy wszyscy* 315
Adwentowicz Karol 283, 383-385, 387
Aigner Chrystian Piotr 53, 54, 56
Ajschylos *Prometeusz skowany* 309
A. K., zob. Kłobukowski Antoni
A. L., zob. Lange Antoni
Albedyński P. 114
Aldridge Ira 335
Aleksander I Romanow, cesarz Rosji 41, 47
Aleksander II Romanow, cesarz Rosji 11
Aleksander III Romanow, cesarz Rosji 14, 75
Alkazar, zob. Kraushar Aleksander
A. M., zob. Mieszkowski Antoni M.
Anakreont 78
Ancelewicz Zbigniew 22, 31
Anczyc Władysław Ludwik *Emigracja chłopska* 238
Andrejew Piotr 43, 46, 114
D'Annunzio Gabriele 306, 308; *Gioconda* 308
Antoine André 222, 231, 253, 257, 270, 278, 319, 371; *Ucieczka* 257
Apuchtin Aleksandr I. 14, 17, 19, 24
Arct Michał 32
Arenstein Marek *Królestwo krzywdy* 282
Arystofanes 312
Asnyk Adam 277; *Bracia Lerche* 277; *Kiejstut* 316
Asz Szalom *Mesjaszowe czasy* 279
Augier mile 235, 251, 315, 359; *Rodzina Fourchambault* 359; *Syn Giboyera* 242
August II, król Polski 54
Awdancz Mieczysław, zob. Sokołowska Anna
B., zob. Bogusławski Władysław
Bab Julius 35
Bach r  Józef 10, 14
Bahr Hermann 258; *Koncert* 307, 408
Bakałowiczowa Wiktoryna 322, 359
Blsitz Jan 326
Balicki Antoni Euzebiusz 396, 398-399
Baliński Ignacy 18, 102, 167, 225, 301
Balzac Honoré 325
Bałucki Michał 182, 230, 235, 239, 241, 246, 249, 253, 256, 259, 265, 272, 274, 279, 303, 316, 332, 354, 359, 395, 399; *Bajki* 249; *Blagierzy* 203; *Dom otwarty* 259, 268, 303, 349; *Flirt* 189, 249, 259, 268; *Grube ryby* 224, 238, 259, 268, 302-303, 326, 345, 354, 399, 408; *Klub kawalerów* 183, 235, 241, 259, 274, 354; *Krewniaki* 235, 238, 268; *Radcy pana radcy* 333
Bandrowski Julian 23, 379
Banville Théodore 257, 305; *Gringoire* 305
Barkow, śledczy 149
Barrire Théodore *Falszywi poczciwcy* 242; *Fortepian Berty* (współaut. J. Lorin) 359
Barszczewska Wanda 243, 248, 256, 304, 354, 372, 384, 405
Baryka Piotr *Z chłopa król* 281
Bataille Henri 278, 305; *Ptaszyna* 278
Baudelaire Charles 16
Baumanowa Wilhelmina 296
Bayard Jean Franois Alfred *C rka sk pca* 325; *Przebudzenie si  lwa* 242; *Sztuka przypodobania si * 242
Beaumarchais Pierre de *Wesele Figara* 222, 289
Beupr  Antoni 393
Becq de Fouquières Louis 174-175
Becque Henry 251; *Pary anka* 240
Bednarczyk Antoni 154, 167, 176, 218, 226, 228, 293, 299

- Bednarzewska Konstancja 280
 Beethoven Ludwig van 187
 Bellot Adolphe *Testament Cezara Girodot*
 (współaut. E. Villefort) 239
 Benni Karol 22
 Berg Fiodor 41
 Berger Barbara 9
 Bernhardt Sarah 93, 251, 306, 363
 Bernstein Henri *W szponach* 278
 Berr Georges *Niezdecydowany* 274-275
 Beyerlein Franz 270; *Capstrzyk* 271
 Beylin Karolina 30
 Bezobrazow, tajny radca 123, 137
 Bibikow Nikołaj 126, 127
 Biegański Piotr 7, 57
 Bińska Maria Olga 8, 35, 64, 175, 339, 374, 376
 Biernacki Kazimierz 398
 Bijasiewicz Katarzyna 321
 Bisson Alexandre 241, 257, 261
 Björnson Björnsterne 279, 306; *Bankructwo* 238;
Ponad siły 306
 Bliziński Józef 182, 235, 238, 241, 249, 256,
 261, 267, 271-272, 275, 277, 303, 344,
 354-356, 395, 397, 399; *Chwast* 248; *Ciotka*
na wydaniu 343; *Marcowy kawaler* 242, 271,
 372; *Pan Damazy* 183, 238, 241-242, 253,
 259, 287, 288, 303, 343, 369, 397; *Panna*
z posagiem 193; *Rozbitki* 341, 356, 386, 395,
 408; *Szach i mat* 182, 355
 Blum Ernest *Paryż pod koniec wieku* (współaut.
 R. Toché) 258
 Blumenthal Oskar 258
 Boczkowski Marceli 243
 Bodin [Baudin?] E. 278
 Bogucka Teresa 9
 Bogusławska Aniela 248, 267, 299, 371
 Bogusławski Władysław 15, 22, 42, 44, 93, 115-
 116, 119-121, 128, 131, 138, 140, 155-157,
 174-175, 187, 192-193, 195, 197-198, 200-
 204, 207-208, 214, 220, 230, 234, 240,
 246, 248-249, 255, 257-259, 261-263, 268,
 272-273, 275, 279, 281, 283-284, 289, 304,
 320, 325-326, 328, 329-330, 335, 340-344,
 348, 350-351, 354, 366-367, 369-370, 372-
 376, 378-382, 384, 389, 393, 402-403, 405
 Bogusławski Wojciech 5, 6, 7, 36-37, 39, 58, 64,
 106, 159, 165, 233, 248, 275, 309, 319,
 321, 327, 371, 401; *Cud mniemany, czyli*
Krakowiacy i Górale 321; *Spazmy modne* 252
 Boniface Joseph Xavier 278; *Ciotka Leontyna* 278
 Booth Edwin 338
 Borkowska Marcelina 248, 354
 Bośniacka Elżbieta (Eliza) *Przeor Paulinów, czyli*
Obrona Częstochowy 211-213, 277-278, 303,
 313
 Boznańska Olga 25
 Bożowski, członek podkomisji 117
 Bracco Roberto 261, 274; *Maski* 256, 258, 260,
 343; *Niewierna* 256, 258, 260; *Pietro Caruso*
 260, 343; *Prawdziwa miłość* 308; *Zgon miłości*
 392, 393
 Brandel Konrad 336
 Brandes Edward *Odwiedziny* 358
 Brandes Georg 11
 Braun Kazimierz 173
 Breza Adam 408
 Brieux Eugne 257, 268-269, 277, 305-306;
Chrzaszcz 220-221; *Córka pana Dupont* 269;
Czerwona toga 269; *Ucieczka* 195
 Brodowski Feliks 355
 Brodzka Alina 16, 237
 Brydziński Wojciech 280, 293, 299, 406
 Br. Z., zob. Zawadzki Bronisław
 Brzeziński Franciszek 36, 51
 Brzozowski Stanisław 16, 264, 268, 270-272,
 318, 374, 379-380, 403; *Mocarz* 266-267
 Buchwald Dorota 238
 Bukowiński Władysław 204, 216, 300, 303
 Burckhardt Max 258
 Burghardt Hermann 85, 87, 177
 Burman Władimir 43, 45, 158, 159
 Byron George Gordon *Manfred* 187-189, 201,
 247
 Bystron Jan Stanisław 13
 Caillavet Gaston Armand de 282-283, 305, 317;
Miłość czuwa (współaut. R. de Flers) 283
 Calderon de la Barca Pedro *Lekarz swego honoru*
 250
 Capendu Ernest 242
 Capus Adolphe 262
 Cerri Cecylia 117
 Chałubiński Tytus 11
 Chamec Zygmunt 162
 Chechlińska Zofia 24
 Chelchowski Tomasz Andrzej 323, 324, 326
 Chelmoński Józef 25
 Chęciński Jan 155, 185, 198, 261, 303, 322,
 323; *Krytycy* 303
 Chimiak Marek 332
 Chmielowski Piotr 11, 15, 17, 122, 247
 Chodakowski Józef 116, 119
 Chodkiewicz Aleksander 36
 Chomiński Michał 322, 324, 326
 Chopin Fryderyk 210
 Choromański Leon 279, 298
 Chronęgk Ludwik 201
 Chrzanowski Ignacy 17
 Cicogni Teobaldo *Zywy posąg* 187
 Ciechowicz Jan 335
 Clémenceau Georges 283
 Corazzi Antonio 7, 53, 56-58, 72, 75, 78, 96, 233
 Cormon Eugne *Dwie siostry* (współaut. A. Dennerly)
 251, 270

- Corneille Pierre *Cyd* 321
 Courteline Georges 346; *Boubouroche* 193, 251
 Coquelin Constant-Benoit 363-364
 Craig Edward Gordon 217, 230
 Currel François de *Zaproszona* 282
 Czaki Jadwiga 189, 243, 248, 339, 354, 356
 Czechow Anton 208; *Wujaszek Wania* 208
 Czekalski Eustachy 301
 Czempieński Jan 22, 265
 Czepulis-Rastenis Ryszarda 21
 Czertkow Michaił 42, 122
- Damse Józef 322
 Daudet Alphonse 269; *Przeszkoda* 246; *Safa* 251;
Walka o byt 185, 239
 Dawid Jan Władysław 16, 17
 Dawison Bogumił 93, 325, 331
 Dąbrowski Stanisław 9, 333, 350
 Degler Janusz 173
 Delavigne Casimir 275; *Ludwik XI* 257, 275, 310
 Dembińska Aniela 291; *W trzęsawisku* 291
 Dennery (D'Ennery) Adolphe Philippe 251, 340;
Dwie sieroty (współaut. E. Cormon) 251, 370;
Męczennica (współaut. A. Fabre) 361
 Deotyma, zob. Euszczeńska Jadwiga
 Derynżanka Maria 322
 Deslandes Raymond *Tęściowa* (współaut. V. Sardou) 239, 389
 Devrient Fritz 331
 Dębicka Zofia 300
 Dębowski Marek 320
 Dienstl Marian 72, 294
 Dietrich Fryderyk Krzysztof 55
 Dmitriew, rewident 142
 Dobosz Adam 164
 Dobrowolski Adam 67, 68, 121, 125, 197, 200, 203-206, 208, 267, 351, 373-375
 Dobrowolski Tadeusz 26
 Dobrzański, fotografik 211-212
 Dobrzański Lucjan 236
 Dobrzański Stanisław 242, 250, 269
 Doczi Lajos *Pocałunek* 279
 Domański Piotr J. 8, 9, 203, 210, 228
 Domaszewski J. W. 48
 Doroszyński Karol 238
 Dostalova Poldá 306
 Dreyer Max *Na progu młodości* 307
 Drozdowski Marian Marek 19, 27, 30
 Duleba Maria 300
 Dumas Alexandre, ojciec 315; *Matężństwo za Ludwika XV* 192
 Dumas Alexandre, syn 235, 240, 251, 257, 261, 315, 323, 399; *Cudzoziemka* 261; *Dama karmelińska* 240, 252, 273; *Księżna Jerzowa* 361, 363; *Maria Gauthier* 270; *Półkwiatek* 261; *Sprawa Clémenceau* 261, 363
- Dunin Stefan 19
 Dunin-Wąsowicz Krzysztof 6
 Duse Eleonora 376
 Dworzaczek I. K. 297
 Dziekoński Józef 19
 Dziwulski Henryk 68
- Ehrenberg Kazimierz 125, 265, 268, 288, 294-295, 297, 306, 316, 385, 390
 Eile Henryk 7, 234
 (E. L.), zob. Lubowski Edward
 Emw. („Goniec Poranny”) 125
 Enderlin, inżynier 64
 Engel Georg 268, 270, 274; *Ponad wodami* 270; *W przystani* 274
 Ernst Otto 270; *Dyrektor Flachsman* 207, 270
 Esipow Władimir V. 13, 18
 Essmanowski Stefan 175, 365
 Estreicher Karol 7, 22, 325, 339, 390, 404
- Fabre Ancey 267
 Fabre mile 267, 278; *Gorączka złota* 222, 278; *Męczennica* (współaut. A. Dennery) 361
 Federowicz Maria 248, 267, 300, 406
 Fel. Bro., zob. Brodowski Feliks
 Feldman Wilhelm 203, 235-236, 318; *Cień* 203, 266, 267
 Feliński Alojzy 261, 275, 281, 319, 327; *Barbara Radziwiłłówna* 280-281, 287
 Felsenhardt-Skalski, wytwórca lornetek teatralnych 142, 144, 147
 Feuillet Octave 240, 246, 251, 257, 261; *Akrobata* 280; *Montjoye* 257
 Feydeau Georges 257
 F. H. L. zob., Lewestam Fryderyk Henryk
 Filipowicz Benedykt 67, 117-119
 Filler Witold 103
 Flach Józef 390, 404
 Flers Robert de 282-283, 305, 317; *Miłość czuwa* (współaut. G. A. Caillavet) 283
 Floriański Władysław 118
 Foland Bogumił 45-46, 65, 107, 123, 156
 Fredro Aleksander 8, 64-65, 182, 192, 200, 207, 209, 223, 229-230, 235, 238, 241-242, 246-247; 249, 253, 259-261, 267, 272, 275- 276, 281, 287, 303-304, 312, 319, 321, 327, 349-351, 354, 359, 365-366, 368, 387, 389-390, 395, 399, 405; *Cudzoziemczyni* 271, *Damy i buziary* 182, 200-201, 259, 262, 369; *Dożywocie* 182, 192, 368, 391; *List* 182, 241; *Mąż i żona* 182, 271, 368, 389; *Odlutki i poeta* 271, 305; *Pan Benet* 304; *Pan Geldhab* 201, 242, 253, 271, 281, 304, 321, 328, 347; *Pan Jowialski* 391; *Przyjaciele* 210, 276; *Rewolwer* 280; *Słuby panińskie* 198, 209, 220, 253, 259, 305, 330, 365, 366, 367, 369, 391, 404; *Wielki*

- człowiek do małych interesów 305; *Zemsta za mur graniczny* 198, 200-201, 224-225, 253, 259, 312-313, 316, 324, 332, 344-346, 350-351, 391; *Zrzędnosc i przekora* 334
- Fredro Andrzej Maksymilian 250
- Fredro Jan Aleksander 241-242, 250, 253, 259, 269, 303, 327; *Consilium facultatis* 240; *Posażna jedydnaczka* 193
- Frenkiel Mieczysław 189, 210, 220, 240, 242, 248, 256, 269, 287, 290, 299, 302, 305, 307, 313, 340-342, 344, 346-348, 351, 354-356, 364, 370, 372-373, 386, 392, 394-395, 399, 400-401, 406
- Frenkiel Tadeusz 348
- Freudenson Daniel *Jakub Warka* 250
- Fulda Ludwig 258, 306; *Koledzy szkolni* 195
- Frycz Karol 163
- Fryderyk II, król pruski 294
- Fryderyk August, król pruski 36
- Gacki Stefan 223
- Galasiewicz Jan Kanty *Chata za wsią* 183 (współ-aut. Z. Meller) 249, 260; *Ciarachy* 241; *Czar-towska ława* 377; *Maciek Samson* 254
- Galewski Józef 53
- Gano A., buchalter 46
- Garlińska-Zembrzuska Hanna 9
- Garlicka Aleksandra 32
- Gavault Paul 317
- Gawalewicz Marian 23, 121, 126, 185, 193, 195, 204, 207, 236, 258, 260, 262-263, 265, 285, 290, 298, 310, 342, 376
- Gąsiorowski Wacław 250; *Szare życie* 250; *Pani Walewska* 277
- G. Cz. („Tygodnik Mód i Powieści”) 75
- Gdowska Marianna 9
- Gebethner Gustaw 25, 32
- Gensichen Otto Franz *Lidia* 192, 251
- Gerson Wojciech 15, 75, 78, 86, 183, 187, 197
- Giacosa Giuseppe 258, 261
- Gide André 306
- Gilska Aleksandra 243
- Gintowt Antoni 6, 48, 123, 126, 146, 163, 165, 167, 168
- Glikson Jakub 357, 364-365
- Gliński Kazimierz 198, 256; *Almanzor* 254
- Godebski Cyprian 26
- Godinet Edmond *Paryżanin* 185
- Goethe Johann Wolfgang 246; *Faust* 273
- Goldoni Carlo *Oberżystka* 310
- Goliński, właściciel sklepu 70
- Gorczyński Bolesław 203, 222, 255, 262, 273, 277, 282, 285, 294, 303, 319, 379, 405; *Bagienko* 273; *Kawiarnia* 291-292, 297; *Poezi się żenią* 291; *Sąsiad* 291; *Sublokator* 203; *W noc lipcową* (*Noc lipcowa*) 266, 316, 376, 379; *Wyzwanie* 285
- Gorki Maksim 208; *Na dnie* 208
- Gostomska Antonina, pseud. Junosza 248
- Got Jerzy 8, 9, 323, 325, 329-330, 335, 340, 385
- Górski Artur 163
- Górski Konstanty 395
- Górski R. M. 351
- Górski Ryszard 238, 350
- Górski Władysław 73
- Górski Wojciech 18
- Grabowiecki Edward *I co teraz?* 254; *Pohańbiona* 281
- Grabowski Ignacy 223; *Sokół* 291
- Grantz Kazimierz 99
- Grassi Rafael 116-117
- Graybner Stanisław 260, 264; *Irena* 249, 250; *Maruder* 193; *Odstępcy* 249
- Grąbczewski Wiktor 164
- Gresser, sekretarz komisji 116
- Grubiński Henryk 243
- Grubiński Wacław 173, 219, 291; *Pijani* 291
- Gruszecki Antoni 15
- Grzeniewski Ludwik Bohdan 53
- Grzymała-Siedlecki Adam 9, 42, 64, 155, 157, 163, 167, 199, 204, 224-225, 228, 243, 259, 261, 283, 310, 312, 315, 319, 335, 344, 346, 349-350, 355-356, 366, 373, 374, 379, 383, 393, 395, 401-404, 409
- Grzywiński Józef 242-243
- Gudowski Longin 43, 107, 114
- Günther K. 130, 138-150
- Guranowski Józef 102, 177, 185, 189, 200, 202, 212, 214
- Gutzkow Karl *Uriel Akosta* 250, 257, 357, 358
- Halbe Max 278; *Młodość* 176, 278
- Halévy Ludovic 246, 251
- Halpert Leontyna 75, 324, 327-328, 330, 401-402
- Hamsun Knut *Zmierzch* 306
- Hartleben Otto Erich *Słowo honoru* 289
- Hauptmann Gerhart 236, 255, 261, 268, 274, 278-279, 308, 376, 396, 399; *Dzwon zatopi-ony* 198-199, 254, 258, 260, 274, 346, 347, 380; *Hanusia* 216, 218, 236, 307, 319; *Kolega Crampton* 220, 223, 306; *Tkacze* 236, *Woźnica Henszel* (*Furman Henszel*) 204, 258, 270, 376
- Haydn Joseph 187
- Hebbel Friedrich *Judyta* 306, 388
- Heck Korneli Juliusz 15
- Heijermans Herman 279, 283, 306; *Siódme przykazanie* 283
- Heller Ludwik 168, 280
- Heppen Józef 324
- Herschelman Konstantin 43, 46, 121, 123, 127-128, 130, 142, 143-144, 149, 151, 262
- Herse Bogusław 21
- Hertz Benedykt 27

- Hertz Jan Adolf 318; *Na sprzedaż* 314; *U źródła* 291
Hertz Michał 121, 183, 187
Hertz Mieczysław *Ananke* 266
Heurich Jan 31
Hinghaus W. 184-185
Hirschfeld Georg 258
Hoesick Ferdynand Wilhelm 23, 26
Hoffmann Antonina 329, 340, 360, 363, 365
Hofmannstahl Hugo 232, 383, 388; *Elektra* 306, 388; *Judyta* 388
Holtzman Eleonora 243
Holtzman Władysław 243
Holz Arno 319
Horwath Irena 248, 296
Hryniewicz Piotr 218
Hulewicz Kazimierz 46, 228, 291, 315
Hurko Josif W. 14, 19, 44, 51
Hutnikiewicz Artur 8

Ibsen Henrik 15, 182, 198, 202, 204-205, 230, 232-233, 236, 250, 251, 255, 259, 261, 267, 271, 272, 274, 279, 306, 383, 384; *Brand* 270; *Dzika kaczką* 202, 236, 258, 260, 274, 374, 375, 381; *Hedda Gabler* 251, 381; *Jan Gabriel Borkman* 202, 258, 271, 371; *Nora* 236, 306; *Podpory społeczeństwa* 306; *Rosmersholm* 283, 388; *Upiory* 236, 246, 271, 383, 384; *Wróg ludu* 236
Ihnatowicz Irena 13
L'Isle-Adam Auguste Villiers de 16
I. M. R., zob. Rakowska I. M. R.
Interim („Kurier Codzienny”) 267
Irving Henry 338, 385
Iwanow Paweł 43, 46, 67, 114, 116, 122

Jaczewski Michał 123, 130, 137, 139, 141, 143, 151, 284
Jan III Sobieski, król Polski 52
Jan Kazimierz, król Polski 304
Jan z Zarzewia, zob. Krzemiński Stanisław
Janecka Janina 299
Jankowski Czesław 58, 59, 145, 166-168, 216, 222, 225-226, 247, 285, 290, 294-295, 297-298, 304, 306, 312, 317, 385, 387, 388, 408
Jankulio Iwan K. 14
Janusz Jan 228, 276, 284-285, 299
Jaroszewski Tadeusz S. 53
Jaroszewski, urzędnik 151
Jaroszyński Tadeusz 210, 222, 294, 298, 318; *Czarna róża* 291; *Malarze* 266; *Sąsiadka* 291, 294-295, 408
Jasielski Seweryn 176, 299
Jasieńczyk Marian, zob. Karczewski Wacław
Jasiński Feliks 26
Jasiński Stanisław 65, 68, 71, 74, 81, 84, 177, 217

Jasińska Zofia 220, 221, 223, 290, 304, 358, 397
Jasiński Jan Tomasz Seweryn 155, 321, 323, 327, 329, 335
Jaxa-Ronikier Bogdan 267
Jedlicki Jerzy 32
Jengalyczew Paweł 159
Jeske-Choiński Teodor 341- 342
J. K. ... i, zob. Kotarbiński Józef
J. Kg., zob. Kenig Józef
J. Łoz., zob. Łoziński Józef
Jordan, zob. Wieniawski Julian
Jullien Jean 267

Kabata Michał 15
Kainz Josef 385
Kamieński Antoni 94
Kamiński Kazimierz 178, 181, 207, 209, 218-224, 230, 231, 247, 269, 270-271, 284, 285, 287-289, 294-295, 302-304, 306, 308, 335, 345, 365, 370-374, 385-386, 392, 394, 396-397, 400, 408
Kantor-Jankowska Danuta 332
Kaprys, zob. Rabski Władysław
Karaffa-Korbut Stanisław 46, 144, 151
Karandziejew Aleksandr 43-44, 46, 114, 157, 189
Karczewski Wacław 250, 360; *Lena* 250, 260
Karlweiss Carl 262; *Bogaty wujaszek* 371, 396
Karol, zob. Kotarbiński Józef
Karoli Aleksander 77, 180, 191, 196, 199, 302
Karpowicz Mariusz 19, 53
Kasprończak Jan 16, 255
Kaszewski Kazimierz 235, 240, 340, 355, 403
Kawalski Henryk 164, 226
Kawecki Zygmunt 266, 282, 318, 370; *Dramat Kaliny* 266; *Gość uparty* 282; *Matka* (współaut. L. Tobiecki) 291; *Szkoła* 282, 285, 303
Kazimierski Józef, 32
Kazimierz Wielki, król Polski 210
Kądziała Jerzy 342
K. E., zob. Ehrenberg Kazimierz
Kempner Gabriel 125, 187, 192, 194, 198, 206, 208, 222, 263, 265, 267, 270, 285, 289-290, 370, 372-373, 382, 389, 390
Kenig Józef 48, 73, 75, 78, 87, 182, 193, 241-242, 247, 324, 328, 332-333, 355, 356, 366, 381, 403
Kerr Adolf 274
Kiedrzyński Stefan 295; *Dzisiejsi* 291; *Gra serc* 291, 293
Kieniewicz Stefan 6, 10, 32
Kiepuska Halina 27, 29
Kiernicki Edward 122
Kinderfreund A. 260; *Gąsienice* 345
Kisielewski Jan August 202, 257, 262, 264-265, 266, 268, 273, 282, 303, 374, 380, 381-382; *Karykatury* 194, 210, 255, 260, 262, 265, 273, 377, 382; *Ostatnie spotkanie* 265;

- Sonata* 273; *W sieci* 207, 254, 255, 262, 265, 268, 376, 382
- Kistemaekers Henry *Żagiew (Szpieg)* 317
- Kleczyński Jan 215, 230, 384-385
- Klopfer Karol 102, 143, 177, 200, 202-203, 212
- K. Ł., zob. Łaganowski Karol
- Klobukowski Antoni 359, 361
- Knake-Zawadzki Stanisław 167, 221, 274-275, 284, 293, 299
- Kochanowski Jan 261, 319; *Odprawa posłów greckich* 281
- Koleżak Władysław 89
- Koller Jerzy 344
- Kollataj Hugo 17
- Kołodziejczyk Ryszard 14
- Komissarzewska Wiera 306, 310
- Komorowski Józef 75
- Konar Alfred 198
- Konczyński Tadeusz 260, 262, 291, 294, 380-381; *Bella* 301; *Błędne ognie* 266; *Demostenes* 291, 298; *Kajetan Orug* 255; *Otcłai* 202, 255, 381; *Srebrne szczyty* 291; *Straceńcy* 293, 298, 398
- Koneczny Feliks 338, 349, 358, 392-395
- Konic Henryk 162-163
- Konopacki Jan 177
- Konopacki Lech 304
- Koppel-Ellfeld Franz; *Odrodzenie* (współaut. F. Schönthan) 206, 270
- Korolewicz-Waydowa Janina 166
- Korotyński Władysław 6, 47, 51, 126
- Korotyński, rodzina 97
- Korzeniewski Bohdan 328
- Korzeniowski Józef 223, 234, 241-242, 246-247, 249, 261, 271, 277, 281, 287, 315; *Karpaccy górale (Nad Czeremoszem)* 198, 253; *Konkurent i mąż* 241; *Pani kasztelanowa* 260; *Panna mężatka* 253; *Stary mąż* 312; *Żydzi* 242, 260
- Korzon Tadeusz 22
- Kosiński Dariusz 9, 377, 405
- Kostecki Janusz 237
- Kostrzewski Franciszek 345
- Kościelecki Łucjan 206
- Kotarbińska Lucyna 223, 290
- Kotarbiński Józef 8, 62, 73, 125, 126, 153, 157, 162-163, 167-168, 179, 183, 187, 189, 198, 214, 218, 223, 226, 237, 243, 246-248, 265, 289, 290, 291, 297, 298, 300-301, 303-305, 310, 318, 319, 324, 325, 328, 330, 333, 335, 348-349, 357-360, 364-365, 383, 387, 392, 393-394, 396, 397, 401-402, 404-405, 407
- Kowalczykowa Alina 14
- Koziebrodzki Władysław *Nauczycielka* 250, 260; *Reprezentant firmy Miller i S-ka* 343
- Kozłowska Iza 300, 308
- Kozłowski Aleksander 143, 177, 212, 214
- Kozłowski Karol 19, 66
- Kozłowski Stanisław 198, 209, 214, 256, 260, 266, 272, 273, 285, 290, 319, 403; *Diana* 203, 253, 266, 380; *Ewa Frank* 291; *Jeniec Napoleona* 291, 301, 316; *Kazimierz Wielki i Esterka* 277; *Komandor* 273-274; *Pochodnia* 277; *Pod okrętem* 203; *Reduta* 266; *Symbolista* 255; *Taboryci* 197, 228, 254, 256; *Turniej* 195-197, 253; *Wiec* 314; *Złota kaczka* 291, 298
- Kozubowski Aleksander Ludwik 56, 57
- Koźmian Stanisław 9, 175, 324, 329, 331, 333, 335, 338, 339, 341, 343, 348-349, 354, 369, 371, 380, 383, 388-389, 400, 402
- Kraśński Edward hr 232
- Kraśński Edward 13, 169, 212, 369, 374, 376
- Kraśński Zygmunt 304; *Nie-Boska komedia* 289, 304
- Kraszewski Józef Ignacy 183, 253, 261, 272, 281, 303, 316, 394, 399; *Chata za wsią* 361, 363; *Gościna Radziwiłła* 269, 272; *Hrabina Cosel* 285; *Miód kasztelański* 249, 260; *Panie kochanku* 269
- Kraushar Aleksander 11, 19, 22
- Krechowiecki Adam *Syn królewski* 291
- Kreczmar Jerzy 344, 350
- Krogulski Władysław 154-155, 189, 243
- Kronenberg Leopold 22, 116, 123, 127, 137
- Król-Kaczorowska Barbara 7, 48, 102, 177, 233
- Królikowski Jan 35, 75, 87, 155, 322, 324, 325, 326, 328, 331, 335, 339, 342, 348-349, 351, 355, 357, 359, 364, 401
- Króliński Kazimierz 291; *Sufrażystki* 291
- Krywoszejew Maciej 6, 39, 46, 51, 105, 107, 114, 122-123, 137-138, 139, 140-152, 162, 164
- Kruk Stefan 204, 402
- Kruszelnicka Salomea 118
- Kryński Adam Antoni 17
- Krywult Aleksander 25
- Krzemiński Edward 168
- Krzemiński Stanisław 11, 44, 193, 247, 328, 355
- Krzesiński Witold 75
- Krzywicki Ludwik 17
- Krzywoszewski Stefan 6, 48, 123, 126, 146, 163, 165, 218-219, 223, 225, 273, 277, 282, 294, 301, 316, 318, 319; *Aktorki* 294, 295, 398; *Diabeł i karczmarka* 230, 291, 295, 301; *Edukacja Bronki* 277; *Małe dusze* 266; *Piękna ogrodniczka* 266; *Przywódca* 231, 285; *Rozstaje* 314; *Rusalka* 291, 297; *Tęcza* 266
- Kubikowski Tomasz 201
- Kuchtówna Lidia 28, 177, 374
- Kudlicz Bonawentura 321, 323, 324, 327
- Kulczyński Jan 173
- Kulesza Michał 121, 143
- Kuligowska-Korzeniewska Anna 28, 124, 332

- Kwiatkowski Marek 31, 53
K. Z., K. Zal., zob. Zalewski Kazimierz
- Lange Antoni 294
Langmann Filip 278; *Bartel Turaser* 278
Larys-Pawińska Helena 222, 226, 284, 301
Lavedan Henri 257, 269, 277; *Margrabia de Priola* 269, 371
Leblanc Georgette 270
Lebrun Zofia 322
Ledóchowska Józefa 320, 321, 401
Legouvé Ernest 282; *Walka kobiet* (współaut. E. Scribe) 251
Lematre Jules 257, 261, 269; *Flipota* 251
Lenczewski Władysław 284, 299, 300, 406
Lengyel Menyhrt *Tajfun* 308
Leszczyńska Honorata 243, 248, 377, 389
Leszczyński Bolesław 155, 178, 189, 190, 193, 196, 198, 202-203, 209, 211, 229, 242-243, 256, 280, 303, 329, 335-336, 338, 340, 346, 348, 350-351, 353, 355-356, 364, 371-372, 382, 389-390, 392-396, 400, 401, 403, 406
Leszczyński Jerzy 408
Leśmian Bolesław 16, 35
Lewandowski Leopold 183
Lewandowski Stefan 32
Lewental Franciszek Salezy 22
Lewestam Fryderyk Henryk 332
Lewko Marian 236, 238, 384
Libicki Stanisław 167
Librowicz Jan Jakub 23, 119, 120
Libucha Iwona 252
Lilpop Edward 126
Limanowski Mieczysław 313, 315
Lindau Paul 241; *Cień* 239
Lindley William 30
Lindner Albert 258
Lipiński Jacek 173, 175, 320, 321
Lisiecki Julian 70
Litwiński, prezydent Warszawy 138-139
Litwos, zob. Sienkiewicz Henryk
L. K., zob. Kozubowski Aleksander Ludwik
Lorde André de 269; *Przy telefonie* 270
Lorentowicz Jan 6, 8, 9, 16, 48, 123, 125-126, 142, 146, 163, 165, 167-169, 203, 209, 212-214, 216-217, 220, 223, 225, 230-231, 267, 269, 273-274, 276, 278-279, 281-284, 287, 290, 294-295, 298, 301, 303, 306, 308-310, 312, 314, 318, 350, 374, 381-382, 387-388, 404, 408
Lorin J. *Fortepian Berty* (współaut. T. Barrire) 359
Lubicz-Sarnowska Stanisława 222, 284, 295, 309
Lubowski Edward 121, 176, 183, 185, 189, 194-195, 198, 200, 204, 207, 235, 241, 249, 252, 259, 262, 272, 313, 330, 343, 347, 354, 355, 356, 358, 377, 379, 382, 403; *Ba-
widetko* 246, 259, 268, 363; *Królewicz* 192, 249, 250, 259, 268; *Nietoperze* 235, 268; *Przez wdzięczność* 259; *Przyjaciółka żon* 241, 259; *Świątowe rozrywki* 253, 259
Lubomirski Zdzisław, ks. 163, 165
Lüde Aleksandra 196, 207, 211, 213, 226, 243, 247-248, 256, 267, 270, 301, 313, 322, 339, 350, 354, 355, 368, 372, 380-382, 387, 389, 390, 392, 405, 406, 408
Ludwik XIV, król Francji 85
Ludwik XV, król Francji 31
Ludwik XVI, król Francji 289
- Ładnowski Aleksander 261
Ładnowski Bolesław 116, 123, 155, 157, 178-179, 183, 186-189, 191, 193-195, 197-198, 200-205, 209, 211, 213, 217, 228-229, 243, 247, 248, 250, 252-258, 267-268, 272, 273, 275, 282, 318, 322, 326, 329, 337-340, 355, 372, 389, 391, 400, 406
Łaganowski Karol 220, 277, 285, 297-298
Łoziński Józef 203, 205, 262-263, 265, 268, 278, 373, 398
Łuszczewska Jadwika (pseud. Deotyma) 22
Łuszczewski Wacław 36
- Maciejewski Janusz 11, 235, 238, 239
Maciejowski Ignacy *Marcin Łuba* 197, 254, 368
Madch Imre *Tragedia człowieka* 273
Maeterlinck Maurice 198, 204, 208, 230, 233, 236, 267, 269, 274, 383; *Intruz* 236, 258; *Monna Vanna* 208, 270, 319; *Sfinks* 255
Maggi Andrea 247, 384
Majchrowski Zbigniew 335
Majewski Jerzy S. 82
Makart Hans 180
Makomaska Ewa 340
Makowski Wacław 273, 274, 276
Maleszewski Władysław 177, 197, 201
Maliński Paweł 78
Malinowski Adam 64, 177, 185
Mallarmé Stéphane 16
Mallien J. 340
Malecki Antoni 316, 344; *Grochowy wieniec* 197, 237, 253, 260; *List żalazny* 281
Małkowski Henryk 65, 349
Małyszew Jurij 43, 44, 45, 68, 143-144, 149, 150-151, 157, 219, 223, 283, 290, 385
Mamontowicz-Łojek Bożena 116
Mankiewicz, właściciel sklepu 68, 70
Mańkowski Aleksander *Jadzia* 269, 403
Marcello Helena 213, 221, 243, 247, 256, 257, 287, 322, 339, 341, 343, 357, 361, 362-364, 370, 372, 374, 380, 382, 403-405, 407
Marconi Henryk 73
Marconi Władysław 61
Maresz Barbara 357

- Mariański Marian 284
 Markiewicz Henryk 235
 Markiewicz Tomasz 82
 Mars Antony 241
 Mask („Echo Literackie i Artystyczne”) 301, 312
 Massalski Bronisław 68
 Massé Ph. de *Manewry* 182
 Massonius Marian 263, 276, 380
 Maszyński Piotr 163
 Matejko Jan 25
 Matlakowski Władysław 385
 Matuszewski Ignacy 15, 163, 247, 290, 348, 351
 Maupassant Guy de *Ofiara miłości* (wg *Musotte*) 246, 361; *Panna Fifi* 317
 Maugham Somerset 308
 Mazurowska Józefa 243
 Meciszewski Hilary 324
 Meilhac Henri 246, 251
 Melcer Henryk 163, 164
 Meller Zofia 269; *Chata za wsią* (współaut. J. K. Galasiewicz), 183, 249, 260
 Meloman („Kraj”) 339
 Mencwel Andrzej 32
 Meunier Hipolit 116
 M.G., mg, M.Gaw., zob. Gawalewicz Marian
 Michalik Jan 9, 231, 255, 323, 338-402
 Michaelis Sophus *Wesele podczas rewolucji* 306
 Micińska Magdalena 288, 296, 299, 309, 322
 Miciński Tadeusz 16, 197, 254, 368
 Mickiewicz Adam 26, 28, 210, 276; *Dziady* 276, 289; *Konrad Wallenrod* 276
 Mieczkowski Jan 181, 334
 Mieszkowski Antoni M. 195, 248, 333, 356, 357
 Mienkin Jewgienij 116
 Mikołaj II, cesarz Rosji 26
 Milewski Józef 40
 Miller Irene 35
 Milaszewski Adam 234
 Milaszewski Stanisław M. 318
 Mirbeau Octave 269; *Interes przede wszystkim* 269
 Misiołek Edmund 35
 Mitzner Piotr 7, 84
 Młynarski Emil 117, 125
 M. O. B., zob. Bieńka Maria Olga
 Modrzejewska Helena 8, 35, 67, 187, 242, 253, 322-324, 327, 329-331, 335, 338, 340, 348, 351, 397, 402
 Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin 241, 261, 271, 272, 275, 280, 312, 315, 335, 348, 395, 399; *Chory z urojenia* 198, 257, 275, 348, 395; *Doktor z musu* 250; *Skąpiec* 309; *Szkola kobiet* (*Szkola żon*) 289, 300; *Świętoszek* 247, 312; *Uczone białogłowy* 318
 Molnar Ferenc *Bajka o wilku* 225; *Diabeł* 219, 408
 Moniuszko Stanisław 24, 87, 210; *Widma* 276
 Morawski-Dzierżykraj Zygmunt 272
 Moreau Eugène *Madame Sans-Gêne* (współaut. V. Sardou) 249
 Morozowiczówna Maria 280
 Morstin Ludwik Hieronim 316; *Szlakiem legionów* 316
 Mosenthal Salomon 327
 Mostowski Tadeusz 36, 38, 39
 Mounet-Sully Jean 363, 364
 Mrozowska Jadwiga 280
 Mucha I., lekarz 46
 Muchanow Siergiej S. 178, 323, 331
 Müller Aleksandr 162
 Münchheimer Adam 189
 Musset Alfred de 399; *Nie igra się z miłością* 392
 Muszkowski Jan M. 216, 304
 Myjak Adam 57
 Myszkiewicz Mieczysław 300
 Narkiewicz Józef 198
 Narzymski Józef 235, 261
 Neudhardt B. G. 129-130, 149-151
 Niemcewicz Julian Ursyn 36, 319; *Powrót posła* 210, 212, 276
 Niemojewski Andrzej 197, 200, 204, 258; *Familia* 197, 254
 Nietyksza Maria 19
 Nietzsche Friedrich 16, 267
 Niewiarowska Waleria 223, 288, 348, 354, 356
 Nitman Karol 358, 363
 Noiret Zofia 243, 248, 256
 Norwid Cyprian Kamil 16, 304
 Noskowski Zygmunt 24, 125, 185
 Nowaczyński Adolf 217, 272, 283, 289, 294, 318, 383, 385, 396, 399; *Cyganeria warszawska* 298, 299; *Car Samozwaniec* 227, 294, 313, 385, 386; *Smocze gniazdo* 285, 287; *Staroście ukarany* 277; *Wielki Fryderyk* 295, 297
 Nowak Maciej 177
 Nowicki Seweryn 154, 176, 212, 218-219, 243, 248, 256, 379, 382, 406
 Nowiński Józefat 197, 202, 344, 346
 Nowosilcow Nikołaj N. 40
 Nozire Pierre *Chrzest* (współaut. A. Savoie) 288 (nt.), zob. Nitman Karol
 Ohnet Georges 257; *Hrabina Sara* 363; *Właściciel kuźnic* 251, 257, 261, 270, 342, 361, 363, 368, 379
 Okońska Alicja 312
 Olechowski Gustaw 297, 298, 308
 Olszewski Andrzej Kazimierz 19
 Omega, zob. Zapolska Gabriela
 O. O., zob. Pawlikowski Tadeusz
 Opieński Henryk 125
 OR, rysownik 188
 Ordon-Sosnowska Władysława 292, 293, 296, 297, 299, 300

- Orgelbrand Maurycy 32
 Orgelbrand Samuel 32
 Orgon, zob. Sarnecki Zygmunt
 Orłow, rewident 149, 150
 Orzeszkowa Eliza 14, 195, 260, 303; *Bene nati* 249
 Osiński Ludwik 5, 39, 239, 327
 Osterwa Juliusz 226, 228, 292, 295, 300, 305, 306, 308, 313, 316-317
 Ostoja-Sulnicki Józef 274
 Ostrowska Zuzanna 322
 Ostrowski Adam 164, 189
 Ostrowski Adolf 242, 248, 322, 341, 345, 354-356, 373
 Ostrowski Aleksandr *Intratna posada* 396, 397
 Owerflo Paweł 43, 46, 162, 164, 167, 192, 220, 223, 248, 293
 Pailleron douard 251, 257, 360; *Komedianci* 261; *Świat nudo* 270, 360
 Pajęczkowski Franciszek 383
 Palicyn Dymitr 35, 43, 44, 65, 107, 114, 156, 178
 Palińska Salomea 330
 Paliński Władysław 162, 167; *W odmęcie* 266
 Panczykowski Ludwik 243, 322, 326, 332, 349, 373
 Pankiewicz Józef 25
 Pasek Jan Chryzostom 197
 Paskiewicz Iwan 48, 140
 Pastwa Antoni Janusz 57
 Paszkowski Józef 201
 Parek, radca 168
 Pawlikowski Tadeusz 205, 207, 214, 218, 229, 231, 254-256, 339, 357, 365, 371, 373, 375, 383, 388-389, 391-392, 396, 398, 400-401, 404
 Perrin mile 174
 Perzyński Włodzimierz 163, 208, 272, 273, 282, 294, 318; *Aszantka* 285, 300; *Lekko-myślna siostra* 267, 273, 316; *Szczęście Frania* 294-295
 Pfeiffer Juliusz 326, 357
 Pianko, projektant 67
 Piasecki Wojciech 408
 Pichorówna Felicja 222, 292, 295, 308
 Piekut Marek 324
 Pillari Ksawery 90, 100
 Piltz, budowniczy 99
 Piłsudski Józef 32
 Pinero Arturo *Druga żona pana Tanqueray* 251
 Piscator Erwin 35
 Pleszczejew, redaktor 139
 Placzkowski T., kasjer 46
 Płażewska Maria 25
 Pobóg-Malinowski Władysław 11
 Podbielski Bronisław 101
 Podkowiński Władysław 25, 60, 76, 80, 178
 Podraza-Kwiatkowska Maria 264
 Pohl Emil 257
 Poliński Aleksander 117
 Pomian Natalia 300
 Popiel Jacek 323
 Popielówna Romana 322, 348
 Popławski Jan Ludwik 16
 Popławski Józef *Hajduczek* (adapt. wg Sienkiewicza) 253
 Popławski Wiktor 225
 Popowski Stanisław 203
 Porto-Riche Georges 280, 306; *Rodzina Malefilitre* 280
 Poskuta-Włodek Diana 390
 Potocki Józef Karol 16
 Powichrowski W., adwokat 138
 Poznański Zygmunt 11
 Praga Marco 251, 261; *Idealna żona* 258, 392; *Przyjaciel* 258
 Prażmowski Marian 120, 189, 243, 256, 267, 322, 348, 355
 Prokesh Władysław 390-394, 396, 397, 398
 Proszenko, radny magistratu 65
 Prus Bolesław 6, 10, 11, 12, 14, 17, 18, 27, 31, 32, 61, 357
 Prussak Maria 6, 212, 272, 380
 Przedpeńska Władysława 243
 Przeradzki N. 138, 139, 142, 150, 151
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 255, 294, 300; *Zawisza Czarny* 294
 Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 16, 120, 163
 Przyborowski Walery (pseud. Sulima Zygmunt Lucjan) 78
 Przybylski Czesław 31, 70
 Przybylski Zygmunt 189, 236, 241, 246, 249, 253, 259, 264, 268, 272, 273, 279, 354, 355, 356, 403; *Bzy kwitną* 268; *Dwór we Władkowicach* 356; *Dzierżawca z Olesiowa* 268; *Grajek* 182, 268; *Pierwszy bal* 268; *Pieśń przerwana* (wg Orzeszkowej) 269; *Ptaki niebieskie* 355; *Wejście w świat* 249; *Wicek i Wacek* 259, 268, 303; *Wojna domowa* 268, 403
 Przybylko-Potocka Maria 263, 268, 280, 284, 285, 293, 379, 396, 398, 400, 401, 406
 Przybyszewski Stanisław 16, 256, 262-268, 274, 282, 294, 301, 303, 319, 374, 380, 396, 399, 400, 406; *Dla szczęścia* 255, 262-264, 265, 380; *Gody życia* 297, 298, 398; *Odwieczna baśń* 295; *Śluby* 282, 406; *Śnieg* 208, 265, 373, 374; *Topiel* 301; *Złote runo* 204, 239, 255, 256, 264, 265, 291, 376, 380, 381, 393, 394
 Przygodny, zob. Wasilewski Zygmunt
 Puchalska Mirosława 16
 Puchalski Edward 276
 Pudełek Janina 117
 Puk, zob. Mieszkowski Antoni
 Pukińska-Szepietowska Hanna 24

- Pusch Maurycy 77, 180, 191
 Puzyrewski A. K. 116, 117, 119, 121
 Pyłtińska Laura 283
- R., zob. Rajchman Aleksander
- Rabski Władysław 22, 120, 121, 131, 138, 168, 207, 210, 214-216, 220, 222-223, 226, 230-231, 263, 265, 267, 270, 274-275, 279, 283, 285, 288, 290, 298, 301, 304, 306-307, 308, 314, 318, 339, 368, 371, 374, 376, 381, 384, 385, 406, 408
- Radzik-Maj Marta 332
- Rajchman Aleksander 22, 23, 36, 78, 137, 200, 208, 332, 349, 369, 382
- Rakiewiczowa Aleksandra 243, 248, 256, 322, 324, 326, 327, 330, 348, 355, 372, 402
- Rakowska I. M. R. 154
- Rakowski Kazimierz 397
- Ramotowska Franciszka 15, 237
- Rapacki Wincenty 8, 120, 155, 157, 189, 198, 200, 202, 209, 218, 229, 242-243, 247, 256, 260, 280, 313, 322, 326, 329, 331-335, 344-345, 348-349, 351, 355, 357, 370, 372, 377, 381, 387, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 400-401, 405-406; *Bogustawskii jego scena* 211, 213, 277; *Odbijany* 282, 284; *Odsiecz Wiednia* 277
- Raszewski Zbigniew 7, 9, 13, 43, 103, 252, 332, 407, 408
- Ratajczak Dobrochna 35, 344
- ebiek Józef 117
- Reinhardt Max 231, 309
- Renard Jules 269
- Riccoboni François 320
- Richepin Jean *Lep* 251
- Ristori Adelaida 93, 330
- Rittendorf Władysław Karol 46, 59, 61, 73, 74
- Rittner Tadeusz 272, 294, 318, 381, 399; *Człowiek z budki suflera* 314; *Głupi Jakub* 294, 299, 300, 399; *Lato* 316; *Maszyna* 266, 267, 381; *W małym domku* 267
- Rogowicz Wacław 306
- Rolandowa Helena 309
- Roland Teodor 154, 167, 212, 222, 226, 248, 288, 299, 303, 308, 353, 386, 406
- Roman Władysław 392
- Rose-Evans James 35
- Rosenblatt Czesława (pseud. Halicz); *Sąd* 291
- Rosner Ignacy 359, 361, 363, 404
- Rossi Ernesto 94, 194, 343, 385
- Rostand Edmond 261, 269, 272; *Cyrano de Bergerac* 200, 202, 257; *Orleń* 305, 317; *Romantyczni* 257, 380
- Rovetta Girolamo 261, 272; *Nieuczciwi* 251, 343
- Różański Antoni 213, 280
- Rulikowski Mieczysław 5, 6, 28, 41, 51, 107, 158, 239, 242, 321, 323, 327, 328
- Ruszkowski Ryszard 250, 259, 342, 354; *Teść* 241, *Wesele Fonsia* 254
- Rychłowska-Kozłowska Anna 52, 53
- Rychter Józef 321-324, 326, 328, 349, 350, 402
- Rydel Lucjan 202, 254, 257, 260, 272, 319, 374, 379, 387; *Betlejem polskie* 316; *Królewski jednak* 226, 314; *Zaczarowane koło* 200, 254, 260, 303, 376-378, 382; *Złote więzy* 314, 316
- Ryszkiewicz Józef 177
- Rzętkowski Stanisław Marian 61
- Rzyszczewski Zdzisław 123, 127, 137
- Sacchetti Antoni 177
- Sandau Jules 257
- Sarcey Francisque 403
- Sardou Victorien 230, 235, 240, 246, 257, 258, 260, 270, 278, 280, 283, 323, 340, 399; *Madame Sans-Gêne* 194, 249, 251; *Motylomania* 251; *Nasi najserdeczniejsi* 331, 332, 346; *Odetta* 240; *Ojczyzna* 305; *Safanduty* 242, 257, 333, 334, 345, 391; *Starzy kawalerowie* 360; *Teściowa* 239 (współaut. R. Deslandes) 289
- Sarnecki Zygmunt 235, 253, 260, 269, 357, 358, 360, 361; *Chopin i George Sand* 267; *Harde dusze* 195, 249, 303, 366
- Savoire Alfred *Chrzest* (współaut. P. Nozire) 288
- Sawicka Maria 235
- Schiller Friedrich 183, 195, 205, 242, 246, 257, 275, 279, 280, 283, 339, 357; *Don Carlos* 310; *Intryga i miłość* 271, 275, 283, 310, 319; *Wallenstein* 185; *Wilhelm Tell* 184; *Zbójcy* 206, 247, 250, 256, 257, 261, 262, 271, 310, 319, 324, 325, 327, 405
- Schiller Leon 384
- Schnitzler Arthur 261, 306; *Bajka* 240; *Kolacyjka* 258; *Miłoski* 195, 258; *W matni* 279
- Schönthan Franz 241, 258, 272, 281, 399; *Odrodzenie* (współaut. F. Koppel-Ellfeld) 206, 270
- Schopenhauer Arthur 204
- Schumann Robert 189
- Scribe Eugène 242, 257, 261, 278, 282, 323, 325, 340, 356; *Adrianna Lecouvreur* 270, 330, 363; *Cwiartka papieru* 267; *Walka kobiet* (współaut. E. Legouve) 251
- Secomska Henryka 8, 174, 236
- See Edmond *Papla* 289
- Semadeni Jan Bolesław 22, 23, 70, 145
- Sempolowska Stefania 17
- Sewer, zob. Maciejowski Ignacy
- Sęp, zob. Maleszewski Władysław
- (Sg), zob. Sygietyński Antoni
- Shakespeare William 174, 183, 194, 195, 205, 229, 242, 246, 247, 250, 257, 259, 262, 271, 272, 275, 279, 283, 308-310, 335, 338, 339, 359, 384, 389, 396, 399, 404;

- Burza 315; *Hamlet* 201, 283, 319, 358, 385, 388; *Jak wam się podoba* 186, 187, 201, 247, 260, 347; *Koriolan* 250; *Król Lear* 190, 191, 199, 279, 309, 319, 372; *Kupiec wenecki* 231, 309; *Makbet* 242; *Opowieść zimowa* 271; *Otello* 260, 275, 283, 319, 335, 338, 396; *Poskromienie złoŹnicy* 260, 319, 390, 404; *Romeo i Julia* 283, 313, 319, 359; *Ryszard III* 201, 250, 257; *Sen nocy letniej* 309; *Wesołe kumoszki z Windsoru* 279; *Wieczór Trzech Króli* 308
- Shaw Georg Bernard 312; *Bobaterowie* 278, 279; *Candida* 279, 319; *Lekarz na rozdrożu* 315; *Nie można przewidzieć [Nigdy nie można przewidzieć]* 283, 406; *Uczeń szatana* 308, 408
- Sheridan Richard Brinsley *Rywale* 309; *Szkola obmowy* 309, 310
- Siedlecki A., zob. Grzymała-Siedlecki Adam
- Siemaszkowa Wanda 9, 256, 257, 268, 365-366, 368-369, 372-374, 376-380, 382, 405, 408
- Siemaszko Antoni 154, 176
- Siemieński Lucjan 327, 402
- Sienkiewicz Henryk 11, 22, 23, 253, 260, 264, 272, 312, 331, 338; *Czyja wina?* 249, 260
- Siennicka Natalia 268, 284, 285, 392, 406
- Sierosławski Stanisław 391
- Sikorski Laurenty 243
- Simon Ludwik 232
- Sivert Tadeusz 8, 35, 39, 233, 235
- S. K., zob. Krzywoszewski Stefan
- Skalski, zob. Felsenhardt-Skalski
- Skałon Georgij A. 42, 45, 123, 124, 126, 130, 138, 142, 144, 149, 151
- Skarżyński Witold 300
- Skirgajłło, prezes 67, 71
- Skorupka Adam 338
- Sławińska Irena 204, 402
- Słowacki Juliusz 183, 195, 213, 216, 230, 233, 246, 259, 260, 261, 275, 281, 289, 303, 310, 312, 319, 338, 350, 351, 357, 358, 367, 372, 382, 393, 396, 399; *Balladyna* 214, 215, 237, 275, 276, 315; *Beatryks Cenci* 217, 296, 304; *Fantazy (Nowa Dejanira)* 214, 217, 230, 276, 382, 292; *Lilla Weneda* 213, 214, 276, 317, 387, 406; *Maria Stuart* 253, 260, 271, 275; *Mazepa* 206, 209, 242, 247, 249, 253, 260, 271, 304, 351, 352, 353, 358, 366, 367, 396; *Sen srebrny Salomei* 296, 304; *Złota Czaszka* 215, 216, 296, 304
- Smarzewski Tadeusz 348
- Smoleński Władysław 17
- Smolikowski A. 46
- Sobolewski W. 39
- Sofokles 309; *Antygona* 289; *Król Edyp* 309
- Sokołowska Anna (pseud. Mieczysław Awdancz) 282; *Zmartwychwstanie pieśni* 282
- Solska Irena 306, 308, 365, 373-374
- Solski Ludwik 157, 165, 178, 181, 224-228, 230-231, 294, 310, 313, 315, 383, 385-386, 394, 395, 397, 399
- Spóz Andrzej 23, 24
- Stanisław August Poniatowski, król Polski 210
- Sudermann Hermann 182, 208, 250, 256, 258-261, 270, 274, 278, 281, 370, 374, 396, 403; *Gniazdo rodzinne* 251, 389, 391; *Honor* 240, 390, 391, 396; *Koniec Sodomy* 246, 270, 274, 361, 366, 381; *Lódź kwiatowa* 280; *Niech żyje życie!* 208, 270; *Szczęście w zakątku* 379
- Sulima Zygmunt Lucjan, zob. Przyborowski Walery
- Sułkowski August 39
- St.M., zob. Miłaszewski Stanisław M.
- St.M.Rz., zob. Rzętkowski Stanisław Marian
- St.S., zob. Sierosławski Stanisław
- Stanisławski Stanisław 350
- Stanisławski Konstantin S. 45, 208, 209, 230, 231
- Starynkiewicz Sokrat I. 18, 30
- Starzewski Rudolf 393, 407
- Staszic Stanisław 17
- Staszkowska-Trapszowa Zofia 300
- Staszkowski Władysław 228, 300
- Stef. Krzyw., zob. Krzywoszewski Stefan
- Stermicz Piotr 121
- Stępiński Feliks 69, 103, 126, 138
- Stolpe Alojzy 322
- Stolypin Piotr 142, 144, 149, 150
- Straus Stefan 321
- Strindberg August 204, 306; *Panna Julia* 306; *Ojciec* 306; *Samum* 306; *Szał* 306
- Strzalecki Antoni 86, 87
- Strzelecki A. 350
- Stykowa Barbara 270
- Sudraka, król *Wasantasena* 257, 370 (wg *Wózka glinianego*)
- Sulima Helena 280, 300
- Sygietyński Antoni 15, 67, 116-122, 124-125, 163, 200, 201, 225, 313, 316, 382
- Synoradzki Michał 289, 301
- Syrokomla Władysław 261
- Szajnocha Karol *Stasio* 253
- Szaniawski Jerzy 23, 118, 342
- Szczęсна Danuta 238
- Szczublewski Józef 5, 8, 9, 89, 328, 330, 335
- Szczurowski Ignacy 36
- Szletyński Henryk 384
- Szobert Michał 177, 206, 211, 280
- Szpadkowski A. 208
- Szyblewski W. 292, 296, 299, 302
- Szujski Józef *Halszka z Ostroga* 303, 330
- Szukiewicz Maciej 254, 265, 318; *Odkupienie* 266
- Szutkiewicz Jan *Kula u nogi* 368; *Popychadło* 254
- Szuwałow Piotr 107
- Szwankowski Eugeniusz 8, 30, 79, 321, 328

- Szweykowski Zygmunt 238, 405
 Szyfman Arnold 315
 Szyller Stefan 19, 31, 73, 83
 Szyllinżanka Janina 296, 300, 301, 313
 Szymański Jan 301
 Szymborska Helena 248
 Szymanowska Wiktoria 248
 Szymanowski Władysław 177, 178, 180, 183, 189, 192-194, 202, 205-206, 209, 210, 218, 247-249, 251-252, 280, 307, 322, 330, 348, 350, 351, 354, 355-356, 373, 402
 Ślaski Władysław 130
 Śliwicki Józef 28, 123, 126, 162, 167, 175, 178, 181, 199, 205, 209-213, 215-219, 223, 224, 228-231, 256, 257, 268, 275-277, 279, 280, 287, 290, 292, 293, 298, 299, 301, 304, 308-310, 315, 319, 355, 365-369, 374-375, 380, 381, 382, 387, 389, 391-392, 400, 406
 Śliwiński Ludwik 99, 103, 116, 121, 122, 162, 178, 180, 206-208, 228-229, 262, 264, 265, 267-272, 318
 Śliwowski Józef 263
 Świerczewski Eugeniusz 232
 Świeszewski Władysław 322
 Świetlicka Halina 41, 48
 Świętochowski Aleksander 285; *Aspazja* 221-222, 285
 Taborski Roman 8, 22, 237, 240, 285, 298
 Takeda Izumo 387; *Terakoya* 226, 312
 Tamayo y Baus Manuel *Nowy dramat* (pol. *Żona Yoricka*) 288
 Tomiak Dominika 339
 Tarasiewicz Michał 168
 Tarnowska Julia 248
 Tarnowski Stanisław 325
 Tatarkiewicz Jan 41, 50, 155, 156, 157, 176, 178-179, 182-183, 185, 187, 192-193, 198, 240, 242-243, 248, 322, 348, 354, 355, 357-360, 364, 380, 401
 Tatarkiewicz Marian 178, 228, 267, 318; *Kniaź Popiel* 280
 Tel-troj, zob. Trojanowski Telesfor
 Tenner Juliusz 402
 Tentam, Tt. zob. Trzciński Teofil
 Terlecki Tymon 330
 Thurner Georg *Wielki dziennik* 220
 Tobiecki Lech 291; *Matka* (współaut. Z. Kawec-ki) 291
 Toché Raoul *Paryż pod koniec wieku* (współaut. E. Blum) 258
 Tolłoczko Julian 168
 Tolstoj Aleksiej 208; *Car Fiodor Ioannowicz* 208
 Tomatis Karol 39
 Trapszo Irena 176, 177, 199, 243, 256, 280, 285, 354, 370, 376, 380, 382, 400, 405
 Trapszo Tekla (zam. Krywultowa) 176, 213, 256, 288, 365, 366, 369, 370, 374, 375, 382, 387, 389, 391, 392, 407
 Trapszo Marceli 228
 Troczewski E. 95
 Trojanowski Telesfor 23, 105
 Trombini Cesare 117
 Trzciński Gustaw 70, 215
 Trzciński Teofil 97, 131, 267, 273, 274, 279, 374, 390-391, 395, 403
 Trzeciak Józef 317
 Tuszyńska Agata 9, 11, 60-61, 360-361
 Tworkowska Zofia 309
 Tylman z Gameren 52
 Udalska Eleonora 324, 335
 Ujejski Konrad *Pierwiosnki* 276
 Urbanus („Kraj”) 102, 187, 251
 Uszyński Michał 211, 299
 Vacqueret Emil 45-46, 115-117, 119
 Valabrgue Albin 241, 261; *Szczęście małżeńskie* 341
 Veilen J.[Weilen] *Drabomira* 327
 Veinstein André 35
 Verdi Giuseppe *Trubadur* 360
 Verga Giovanni 251; *Rycerskość wieśniacza* 241
 Verlaine Paul 16
 Villefort E. *Testament Cezara Girodot* (współaut. A. Bellot) 239
 Voss Richard 241
 Vrchlick Jaroslav 246; *Do życia* 241
 Wagner Richard 174
 Walewski Adolf *Zbyszko i Danusia* (wg Sienkiewicza) 265, 266, 269
 Wartenburg Karl *Aktorzy dworu* 341
 Wasilewski Zygmunt 22, 377
 Waśkowski T. 302
 Wawrzeniecki Marian 214, 215
 Waydel-Dmochowska Janina 26
 W. B., zob. Bogusławski Władysław
 Weber Karl Maria von 187
 Wedekind Frank 210, 280; *Demon ziemi* 274, 319
 Wende Edward 32
 Wereszycki Henryk 11
 Weychert Bolesław 162
 Weychert Edmund 221
 Wied Gustaw 283
 Wielopolski Aleksander 111, 234
 Wieniawski Julian 189, 242, 250, 259-260, 269, 390, 403
 Wiercińska Janina 24
 Wierzbicki Tadeusz 164
 Wierzbicka-Michalska Karyna 39, 233
 Wierzbński Maciej 301
 Wilbrandt Adolf *Arria i Messalina* 185, 361, 362

- Wilczyński Ludwik 228, 293
 Wilde Oscar 279, 312; *Kobieta bez znaczenia* 279;
Mąż idealny 283; *Wachlarz lady Windermere*
 283
 Wildenbruch Ernst von 258
 Wilski Zbigniew 9, 332, 383, 387
 Winawer Bruno 316
 Wisnowska Maria 9, 242, 270, 322, 348, 357,
 360-361
 Witarski K., prezes 138
 Witkiewicz Stanisław 15
 Wład. Kol., zob. Koleżak Władysław
 Wojdałowicz Władysław 176, 177, 199, 241,
 242, 248, 279, 288, 293, 297, 299, 302-
 303, 313, 340, 342-348, 354-355, 372
 Wolff August Robert 32
 Wolff Józef 22
 Wolff Pierre 261, 269, 305-306; *Marionetki* 306;
Meżowie ich córek 251; *Tajemnica publiczna*
 269; *Tę, które się szanuje* 251
 Wolska Bronisława 391
 Wolski Edward 189, 243, 256, 285, 288, 322,
 354-356
 Wolski Sariusz 78
 Wosiek Maria 9
 Wostrowski Ludwik 176, 178, 205, 209, 224,
 228, 268, 280, 292, 296-297, 305
 Woycicki Alfred 227, 390
 Wójcicka Zofia 265
 W Pr, zob. Prokesch Władysław
 W. R., zob. Rabski Władysław
 Wroczyński Kazimierz 16, 97, 163, 165, 225,
 227, 291, 306, 312, 408
 Wrotnowski Lucjan 24, 140
 Wosiewołoński Wsiewołod 43, 156
 Wybicki Józef *Mazurek Dąbrowskiego* 27-28
 Wyczółkowski Leon 25
 Wyśiński Kazimierz Andrzej 30
 Wysocka Stanisława 306, 383, 387-388
 Wyspiański Stanisław 16, 207, 230, 231, 233,
 260, 267, 287, 289, 304, 310, 319, 383,
 385, 399; *Bolesław Śmiały* 282, 406; *Klątwa*
 294, 387, 388; *Protesilas i Laodamia* 267,
 316; *Warszawianka* 255; *Wesele* 216, 236,
 267, 275, 310, 314, 316, 317, 397; *Sędziowie*
 216, 294, 304, 316, 387, 388
 X-i, zob. Siemieński Lucjan
 Yacco Sada 382
 Yeats William Butler 16; *Księżniczka Kasia* 317,
 318
 Zabierzowski Aleksander 96-97
 Zabłocki Feliks 95
 Zabłocki Franciszek 261; *Fircyk w zalotach* 237;
Sarmatyzm 289, 290
 Zacconi Ermete 343, 384
 Zahorski Andrzej 19, 27, 30
 Zajączek Józef 6, 36, 37, 47
 Zaleski Antoni 14, 187
 Zalewski Kazimierz 51, 119-121, 125, 129, 138,
 149, 159, 162-164, 167, 178, 182, 192, 194,
 198, 203, 207, 209, 218, 235, 242, 246,
 247, 249, 250, 253, 256, 259, 262, 263,
 264, 267, 270, 274, 281-284, 326, 328, 343,
 354-356, 360, 369, 370, 372-373, 379, 381,
 391, 403, 404, 408; *Dla rubla* 235, 287; *Góra*
nasi 235, 277; *Jak myślicie* 193, 250, 259,
 355, 391; *Matłżeństwo* *Apfel* 235, 242, 250,
 259, 273, 355; *Nasi zięciowie* 242, 355; *Oj,*
mężczyźni, mężczyźni 182, 240, 259, 268, 343,
 355; *Piękny sen* 380; *Prawa serca* 250, 259;
Przed ślubem 235, 259, 355; *Syn* 250, 355
 Zamoyski Adam 67, 73
 Zapolska Gabriela 202, 251, 254, 262, 264-206,
 268, 282, 294, 298, 303, 306, 319, 360,
 380, 398, 406; *Ahaswer* 207, 208, 262, 263,
 266, 268, 380, 398; *Ich czworo* 282, 303;
Kobieta bez skaz 291, 292, 298; *Małuszka* 238;
Moralność pani Dulskiej 291, 296, 297, 298;
Nieporozumienie 266; *Panna Maliczewska* 296,
 297, 305; *Skiz* 285; *Zabusia* 198, 253, 254
 Zawadzka Krystyna 9, 201, 326, 338
 Zawadzki Bronisław 62, 247
 Zawadzki Józef 167
 Zbraniecki Jan 85
 Zejdowska Józefa 248
 Zelwerowicz Aleksander 310
 Zgliński Daniel, zob. Freudenson Daniel
 Zimajer Helena 243
 Zola mile 238, 269, 383; *Pod maczugą* (adapt.
W matni) 238
 Zwinogrodzka Wanda 234, 237
 Żelazowski Roman 116, 178, 180, 202-207,
 211, 218, 229, 255, 256-257, 274, 291,
 310, 340-344, 347, 349, 374, 379, 380-381,
 384, 405
 Żeleński Władysław 214
 Żeromski Stefan 16, 287, 342
 Żmurko Franciszek 60
 Żochowski Bronisław 73-75, 99
 Żółkowska Alojza 243, 297
 Żółkowski Alojzy Fortunat (ojciec) 321
 Żółkowski Alojzy Gonzaga (syn) 8, 35, 75, 87,
 89, 90, 154, 242, 253, 322, 327, 328, 331,
 333, 341, 342, 344, 345, 348, 355, 373,
 392, 395, 402
 Żuławski Jerzy 272, 303, 318, 387; *Eros i Psyche*
 205, 273; *La Bestia* 287
 Żurawicka Janina 16-17
 Życki Kazimierz 162-163
 Żyżkowski Stanisław 264

SPIS ILUSTRACJI

Frontispis. <i>Oficer carski na tle Teatru Wielkiego</i> (autor nieznany), akwarela, gwasz, fot. P. Ligier	
Bolesław Prus, Tow. S. Orgelbranda, „Świat” 1912/22	12
Ogródek cukierni Semadeniego pod filarami, „Tygodnik Ilustrowany”	23
Plac Teatralny w dniu wizyty cara, pocztówka z końca XIX w.	29
„Rocznik Teatru Narodowego Księstwa Warszawskiego” 1810/1811, frontispis	37
Dekret o powołaniu Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego	37
<i>Ustawy Teatru Narodowego</i> (Warszawa 1823) – frontispis	38
<i>Sbornik teatralnych postanowienij...</i> (Warszawa 1866), frontispis	40
Dymitr Palicyn, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	44
Jurij Malyszew, „Tygodnik Ilustrowany” 1908/28	44
Emil Vacqueret, „Kurier Teatralny” 1901/21	45
Bogumił Foland, fot. M. Pusch, „Album Teatralne” 1897/1	45
Wejście do Teatru w Pomarańczarni, fot. J. Kłos 1916	49
Wnętrze Teatru w Pomarańczarni, fot. J. Kłos 1916	49
Teatr na Wyspie za Stanisława Augusta, program <i>Trubadura</i> G. Verdiego 1911	50
Plan sytuacyjny Marywilu według dawnej księgi hipotecznej	52
Marywil – widok ogólny zabudowy za Augusta II (z planów Arch. Drezdeńskiej, repr. Prac. Fot. GUK, 1949)	54
Dom Jarmarczny, tzw. pod Kolumnami, proj. P. Aigner	54
<i>Widok Marywilu w Warszawie</i> , sztych F. K. Dietricha, 1829, fot. E. Gawryszewska	55
<i>Teatr Wielki w Warszawie</i> , 1832, proj. A. Corazzi, sztych F. K. Dietricha	55
Antonio Corazzi (portret rys. wyk. we Florencji w 1844)	56
Pożar Teatru Rozmaitości – widok zewnętrzny, rys. C. Jankowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1883/25	58
Pożar Teatru Rozmaitości – widok wnętrza, rys. C. Jankowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1883/25	59
Teatr Rozmaitości po pożarze: ujęcie widowni ze sceny, rys. W. Podkowiński	60
Widok z łóż I piętra na scenę, „Kłosy” 1883/938	61
Wnętrze Teatru Rozmaitości po odbudowie, drzeworyt sygn. J. K., 1884 (MTW)	63
Teatr Rozmaitości – podziemia podczas przebudowy, „Tygodnik Ilustrowany” 1913/40	72
Bronisław Żochowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/88	74
Stanisław Jasieński, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	74
Władysław Rittendorf, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	74
Plac Teatralny, rys. W. Podkowiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	76
Główny podjazd Teatru Wielkiego (z 1870), rys. W. Podkowiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	76
Główny podjazd Teatru Wielkiego, fot. A. Karoli i M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/81	77
Teatr Wielki – pocztówka (po 1891), nakł. S. Winiarskiego	77

Widok wnętrza Teatru Wielkiego podczas przebudowy, rys. S. Wolski, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	78
Scena Teatru Wielkiego podczas przebudowy, rys. W. Podkowiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/81	80
Widownia Teatru Wielkiego podczas przebudowy, rys. W. Podkowiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/81	80
Maszyneria nadscenia, fot. A. Karoli i M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/88	81
Urządzenia pod sceną (II kondygnacja), fot. A. Karoli i M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/88	82
Dom dochodowy teatrów warszawskich, proj. S. Szyller, „Przegląd Techniczny” 1906/1	83
Ostatnie widowisko w Teatrze Wielkim przed przebudową, 26 V 1890, „Album Teatralne” 1897/I	84
Widownia Teatru Wielkiego (po przebudowie), fot. A. Karoli i M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/89	85
J. Strzałecki, Projekt plafonu dla Teatru Wielkiego <i>Apollo wśród muz</i>	86
W. Gerson, Projekt kurtyny dla Teatru Wielkiego (rys.), niezrealizowany	86
Kurtyna główna w Teatrze Wielkim, z pracowni Burghardta w Wiedniu – fot. A. Karoli i M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/89	87
Przedśionek Teatru Wielkiego – widok z wejścia głównego, fot. A. Karoli i M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/89	88
Przedśionek Teatru Wielkiego – widok z wejścia do łóż i krzeseł, fot. A. Karoli i M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/89	88
Foyer Teatru Wielkiego po przebudowie, „Tygodnik Ilustrowany” 1891/89	89
Uszkodzony pomnik Alojzego Żółkowskiego w roli Margrabiego de la Seiglière	90
Łoża pierwszego piętra, rys. S. Wolski, 1888	90
Łoża pierwszego piętra (po przebudowie), „Wędrowiec” 1891/37	90
Rozkład miejsc na widowni Teatru Wielkiego oraz ceny biletów, „Wędrowiec” 1891/37	91
Wachlarz Warszawskich Teatrów Rządowych (Zespół Dramatu i Komедii, 1890)	92
Lornetka Warszawskich Teatrów Rządowych	92
Bilety Warszawskich Teatrów Rządowych	93
Po przedstawieniu, rys. A. Kamiński, „Album Teatralne” 1897/II	94
Teatr Letni, fot. E. Troczewski	95
Wnętrze Teatru Letniego, drzeworyt, ryt. F. Zabłocki, „Kłosy” 1870/279	95
Teatr Letni po adaptacji na scenę całoroczną (stara pocztówka)	96
Teatr Mały w dniu inauguracji, rys. K. Pilatti, ryt. J. Schübeler, „Kłosy” 1880/8	100
Teatr Nowy – scena i widownia, rys. K. Pilatti, ryt. A. Malinowski, „Kłosy” 1881/846	101
Teatr Nowy Alkazar, 1881, rys. B. Podbielski, „Tygodnik Ilustrowany” 1881/296	101
Teatr Nowy na pocztówce z 1899, fot. E. Troczewski i S-ka	101
Teatr Nowości, budynek, wg pocztówki, nakład S. Winiarski, 1902	103
Teatr Nowości, scena i widownia, fot. M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1901/6	104
Teatr Nowości, wejście do łóż, fot. M. Pusch, „Tygodnik Ilustrowany” 1901/6	104
Plany sytuacyjne teatrów warszawskich, z cenami biletów, „Album Teatralne” 1897/II:	
Teatr Wielki	108
Teatr Rozmaitości	109
Teatr Letni	110
Teatr Mały	111
Teatr Nowy	112
Teatr na Wyspie	113
Plany sytuacyjne teatrów rządowych, z cenami miejsc (kalendarzyk <i>Memorandum</i> z 1913):	
Teatr Wielki	132
Teatr Rozmaitości	133
Teatr Nowości	134
Teatr Letni	135
Teatr Nowy	136
Maciej Krywoszejew	141
Dawna garderoba Alojzego Żółkowskiego, „Świat” 1906/15	154
Dawna garderoba Jana Królikowskiego, „Świat” 1906/15	155

Zespół Warszawskich Teatrów Rządowych z prezesem plk. W. Burmanem, 1915	159
Rozkaz Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych z 26 VII 1915 (po ros.)	160
Rozkaz Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych z 26 VII 1915	161
Plac Teatralny podczas okupacji niemieckiej, 1915-1918	164
Pierwsza próba czytana – <i>Młodość</i> M. Halbego, „Świat” 1906/15	176
Próba czytana na scenie, „Świat” 1906/15	177
Dekoratornia Teatru Wielkiego, rys. W. Podkowiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	178
Reżyseria dramatu teatrów warszawskich: Jan Tatarkiewicz, Bolesław Ładnowski, Józef Kotarbiński, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891/415	179
Władysław Szymanowski, fot. Makart w Warszawie ok. 1880, repr. T. Kaźmierski	180
Ludwik Śliwiński, fot. A. Karoli i M. Pusch w Warszawie, repr. T. Kaźmierski	180
Roman Żelazowski, „Kurier Teatralny” 1901/13	180
Józef Śliwicki, Zakład. fot. J. Mieczkowski w Warszawie, 1888, repr. T. Kaźmierski	181
Kazimierz Kamiński, „Świat” 1912/3	181
Ludwik Solski, około 1913	181
Dekoracja do <i>Wilhelma Tella</i> F. Schillera w inscenizacji meiningeńskiej: efekty świetlne burzy nad jeziorem w Alpach, fot. W. Hinghaus	184
Dekoracja do <i>Wilhelma Tella</i> F. Schillera w inscenizacji meiningeńskiej: efekty świetlne słońca po burzy, fot. W. Hinghaus	184
Kostium do <i>Wallensteina</i> F. Schillera w inscenizacji meiningeńskiej, fot. W. Hinghaus	185
Seria zdjęć do <i>Jak wam się podoba</i> W. Shakespeare’a w reż. B. Ładnowskiego, Teatr Wielki 1891	186
<i>Manfred</i> G. Byrona, reż. B. Ładnowski, Teatr Wielki 1892, rys. OR. Pojawienie się Astarte, „Tygodnik Ilustrowany” 1892/116	188
<i>Manfred</i> G. Byrona, reż. B. Ładnowski, Teatr Wielki 1892, rys. OR. Duch pod sceną, „Tygodnik Ilustrowany” 1892/116	188
Bolesław Leszczyński w roli tytułowej <i>Króla Leara</i> W. Shakespeare’a, „Scena i Sztuka” 1910/5, Warszawa 1892, 1893, 1905, 1910	190
Bolesław Ładnowski w roli tytułowej <i>Króla Leara</i> W. Shakespeare’a, fot. A. Karoli i M. Pusch, Warszawa 1879, 1881, 1888, 1893	191
<i>Madame Sans-Gêne</i> V. Sardou, reż. W. Szymanowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1895/22	194
Aleksandra Lüde (Paola) i Bolesław Leszczyński (Andrzej Kat) w <i>Turnieju</i> S. Kozłowskiego, fot. A. Karoli 1897	196
<i>Turniej</i> S. Kozłowskiego w reż. B. Ładnowskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1897/9	197
<i>Dzwon zatopiony</i> G. Hauptmanna w reż. J. Śliwickiego, fot. A. Karoli, „Tygodnik Ilustrowany” 1899/11	199
<i>Dzwon zatopiony</i> G. Hauptmanna, wznowienie; „Tygodnik Ilustrowany” 1913/13	199
<i>Bogusławski i jego scena</i> W. Rapackiego, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1906/2	211
<i>Obrona Częstochowy</i> E. Bośniackiej, reż. J. Śliwicki, fot. Dobrzański, „Tygodnik Ilustrowany” 1906/5	211
Seweryn Nowicki jako Czarniecki i Teodor Roland jako Müller w <i>Obronie Częstochowy</i> E. Bośniackiej, fot. Dobrzański, „Tygodnik Ilustrowany” 1906/5	212
Seria zdjęć z <i>Lilli Wenedy</i> J. Słowackiego w reż. J. Śliwickiego, „Świat” 1906/41	213
<i>Złota Czaszka</i> J. Słowackiego, reż. J. Śliwicki, „Tygodnik Ilustrowany” 1909/37	215
<i>Sędziowie</i> S. Wyspiańskiego, reż. J. Śliwicki, „Tygodnik Ilustrowany” 1909/38	216
<i>Beatryks Cenci</i> J. Słowackiego, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1909/19	217
<i>Hanusia</i> G. Hauptmanna, reż. J. Śliwicki, „Tygodnik Ilustrowany” 1909/42	218
<i>Chrzęszcze</i> E. Brieux, reż. K. Kamiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1908/37	221
<i>Aspazja</i> A. Świętochowskiego, reż. K. Kamiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1908	221
<i>Wesele Figara</i> P. de Beaumarchais, reż. K. Kamiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1908/46	222
<i>Królewski jedynak</i> L. Rydla, reż. L. Solski, „Scena i Sztuka” 1914/6	226
<i>Car Samozwaniec</i> A. Nowaczyńskiego, reż. L. Solski, „Świat” 1910/27	227
Artyści Dramatu i Komedii w 1890, „Tygodnik Ilustrowany” 1890/49	244-245
Maria Przybyłko-Potocka w roli Elki w <i>Abaswerze</i> G. Zapolskiej, „Świat” 1906/37	263
Otwarcie sezonu 1908/1909 w Rozmaitościach, „Scena i Sztuka” 1908/4	286
<i>Smocze gniazdo</i> A. Nowaczyńskiego, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1909/1	287
<i>Pan Damazy</i> J. Bliżyńskiego, reż. K. Kamiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1908/49	288

<i>Sarmatyzm</i> F. Zabłockiego w wykonaniu uczniów Szkoły Aplikacyjnej, „Świat” 1908	290
<i>Kawiarnia</i> T. Gorczyńskiego, reż. L. Wostrowski, „Świat” 1910/44	292
<i>Kobieta bez skazy</i> G. Zapolskiej, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1912/9	292
<i>Gra serc</i> S. Kiedrzyńskiego, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1912/40	293
<i>Straceńcy</i> T. Konczyńskiego, reż. A. Bednarczyk, „Świat” 1911/49	293
<i>Diabeł i karczmarzka</i> S. Krzywoszewskiego, reż. K. Kamiński, (wznowienie), „Świat” 1913/3	295
<i>Moralność pani Dulskiej</i> G. Zapolskiej, reż. L. Wostrowski, fot. W. Szybylewski, „Świat” 1912/29 ..	296
<i>Panna Maliczewska</i> G. Zapolskiej, reż. L. Wostrowski, „Świat” 1911/4	297
<i>Cyganeria warszawska</i> A. Nowaczyńskiego, reż. J. Śliwicki, fot. W. Szybylewski, „Świat” 1911/45	299
<i>Głupi Jakub</i> T. Rittnera, reż. A. Bednarczyk, fot. W. Szybylewski, „Świat” 1912/16	301
<i>Jeniec Napoleona</i> S. Kozłowskiego, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1912/50	302
Władysław Wojdałowicz w roli Pana Damazego, fot. A. Karoli, 1898), repr. T. Kaźmierski	302
Mieczysław Frenkiel w roli Wistowskiego w <i>Grubych rybach</i> M. Bałuckiego, rys. T. Wąskowski, Dok. Teatru IS PAN	302
Kazimierz Kamiński w roli Pagatowicza w <i>Grubych rybach</i> , Warszawa 1911-1927, fot. W. Szybylewski, MTW	302
Mieczysław Frenkiel (Flambeau) i Juliusz Osterwa (Księżę Reichstadt) w <i>Orleńcu</i> E. Rostanda, reż. L. Wostrowski, „Świat” 1912/37	305
Mieczysław Frenkiel w roli tytułowej <i>Kolegi Cramptona</i> G. Hauptmanna, reż. K. Kamiński, „Świat” 1909/15	307
<i>Wieczór Trzech Króli</i> W. Shakespeare’a, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1912/20	308
<i>Rywale</i> R. Sheridan, reż. J. Śliwicki, „Świat” 1912/12	309
Afisz <i>Wieczorów klasycznych</i> Akademików z Krakowa, Teatr Wielki 23 IV 1912	311
<i>Zemsta za mur graniczny</i> A. Fredry, reż. L. Solski, 1913	313
Juliusz Osterwa jako Pan Młody w <i>Weselu</i> S. Wyspiańskiego, reż. J. Osterwa, 1915	317
Tableau <i>Dawny dramat warszawski</i> , „Tygodnik Ilustrowany” 1902/52	322
Tableau <i>Rola Wincentego Rapackiego</i> , 1917 (Złoty jubileusz)	331
Wincenty Rapacki w roli Vauclina w <i>Safandulach</i> V. Sardou, fot. J. Mieczkowski	334
Wincenty Rapacki w roli Vauclina, portret Klach i Dutkiewicz, pocztówka	334
Wincenty Rapacki w roli Jana Zrzędy w <i>Zrzędności i przekorze</i> A. Fredry	334
Bolesław Leszczyński jako Otello, fot. Brandel w Warszawie	336
Bolesław Ładnowski jako Otello, pocztówka	337
Wincenty Rapacki jako Rejent w <i>Zemście za mur graniczny</i> A. Fredry	345
Bolesław Leszczyński w roli Cześnika, „Kurier Teatralny” 1901/141	346
Mieczysław Frenkiel w tytułowej roli <i>Pana Geldhaba</i> A. Fredry, 1902	347
Afisz <i>Mazepy</i> J. Słowackiego z 1897	352
Bolesław Leszczyński w roli Wojewody w <i>Mazepie</i> J. Słowackiego, „Scena i Sztuka” 1910/14 ..	353
Teodor Roland w tytułowej roli <i>Mazepy</i> J. Słowackiego, pocztówka z 1902	353
Helena Marcello jako Messalina w <i>Arrii i Messalinie</i> A. Wilbrandta, „Świat” 1890/11	362
Józef Śliwicki w roli Albina w <i>Ślubach panińskich</i> A. Fredry, 1904	367
Wanda Siemaszkowa jako Julka w <i>Karykaturach</i> J. A. Kisielewskiego	377
Wanda Siemaszkowa jako Młynarka w <i>Zaczarowanym kole</i> L. Rydla, Częstochowa 1902	378
Ludwik Solski w roli tytułowej <i>Dymitra Samozwańca</i> A. Nowaczyńskiego, „Scena i Sztuka” 1910/28	378

Lokalizacja Warszawskich Teatrów Rządowych, *Plan miasta Warszawy*, W. Lindley’a, zaktualizowany w 1890)

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

- Okladka, s. 12, 86
 – Muzeum Narodowe w Warszawie, Rysunek Polski
 s. 55, 191, 337
 – Muzeum Narodowe w Warszawie, Grafika Polska
 s. 302, 334, 378
 – Muzeum Narodowe w Warszawie, Ikonografia
 s. 29, 101
 – M. Kwiatkowski, *Wspomnienie dawnej Warszawy*, W. 1996
 s. 37, 38, 40, 55, 77, 96, 159, 161, 180, 317, 334, 347, 352, 353, 367
 – Dokumentacja Teatru Instytutu Sztuki PAN
 s. 49
 – B. Król-Kaczorowska, *Łazienkowski Teatr w Pomarańczarni*, W. 1961
 s. 52
 – A. Rychłowska-Kozłowska, *Marywil*, W. 1965
 s. 54, 55 (dół), 94-96, 164
 – Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN
 s. 60, 93
 – Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN
 s. 56, 63, 90, 92, 93, 180, 181, 197, 302, 331, 334, 336, 337, 377
 – Muzeum Teatru Wielkiego w Warszawie
 s. 101, 103
 – K. Lejko, *Warszawa zapomniana*, W. 1994
 s. 141
 – J. Czempiński, *Teatry polskie w Warszawie*, W. 1917
 s. 181
 – L. Solski, *Wspomnienia 1893-1954*, Kraków 1956
 s. 184-185
 – *150 Jahre 1831-1981 Meiningen Theater*
 s. 186
 – *Teatr polski w XIX wieku. Wystawa bibliofilska*. Katalog. Muzeum Teatru Wielkiego 1969
 s. 311
 – *Polski afisz teatralny 1765-1939*, W. 1974
 s. 345
 – A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, W. 1957

Reprodukcje wykonali Stanisław Stępniewski i Piotr Jamski.

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	5
Wstęp. Warszawa – „miasto zahipnotyzowane”	10
CZĘŚĆ I. WARSZAWSKIE TEATRY RZĄDOWE 1890-1915. USTRÓJ, BUDYNKI, FINANSE	
Rozdział I. Ustrój teatru warszawskiego pod okupacją rosyjską	35
– Ustawy, przepisy, zarządzenia	36
– Dyrekcja Rządowa Teatrów na przełomie wieków – podział kompetencji	42
Rozdział II. Sytuacja prawna, wyposażenie i podział funkcji budynków i sal teatralnych	47
– Czyja własność?	47
– Z prehistorii placu Teatralnego: od Merkurego do Melpomeny	51
– Jak Feniks z popiołów... Losy Teatru Rozmaitości po pożarze w roku 1883.	58
– Powrót do Corazkiego. Przebudowa Teatru Wielkiego w latach 1890-1891	72
– Sceny filialne – teatry: Letni, Mały, Nowy i Nowości	94
Rozdział III. Gospodarka finansowa i próby jej uzdrowienia. Niefortunne zapasy magistratu z rządem	106
– Budżet w latach dziewięćdziesiątych	106
– Próby uzdrowienia finansów przed rokiem 1907	115
– Teatr warszawski – narodowy, miejski czy prywatny?	124
– Reformy Krywoszejewy (dobrodziej czy przestępca?). Budżet teatrów warszawskich w latach 1908-1913	140
Rozdział IV. Zasady wewnętrznej pracy w teatrze	153
Epilog. Koniec Warszawskich Teatrów Rządowych	158
– Prowizorium wojenne – Zrzeszenia Artystów	159
CZĘŚĆ II. „DRAMAT I KOMEDIA”. ZAGADNIENIA ARTYSTYCZNE	
Rozdział I. Reżyserzy. Sztuka <i>mise en scène</i>	173
Rozdział II. Repertuar i zespoły	232
Rozdział III. Kształtowanie się „warszawskiej szkoły” gry aktorskiej	320
1. Geneza	320
– Pod znakiem klasycyzmu	320
– Forpocztą realizmu	324

2. Inwazja szkoły koźmianowskiej na Warszawę (1868-1899) . . .	329
– Modrzejewska i jej partnerzy: Rapacki, Leszczyński, Ładnowski oraz Antonina Hoffmann	329
– Żelazowski, Frenkiel, Wojdałowicz	340
3. Stołeczni goście Jakuba Gliksona w oczach krytyków krakowskich (1885-1893)	357
4. Krakowscy aktorzy młodopolscy w warszawskich Rozmaitościach	364
– Lata 1896-1907	364
– Lata 1908-1912	383
5. Gościnne występy aktorów warszawskich w Krakowie w epoce Młodej Polski (1893-1915)	388
– Pierwsza dyrekcja Tadeusza Pawlikowskiego	389
– Dyrekcja Józefa Kotarbińskiego	392
– Dyrekcja Ludwika Solkiego	395
Skróty	411
Bibliografia	412
Indeks nazwisk i sztuk	425
Spis ilustracji	



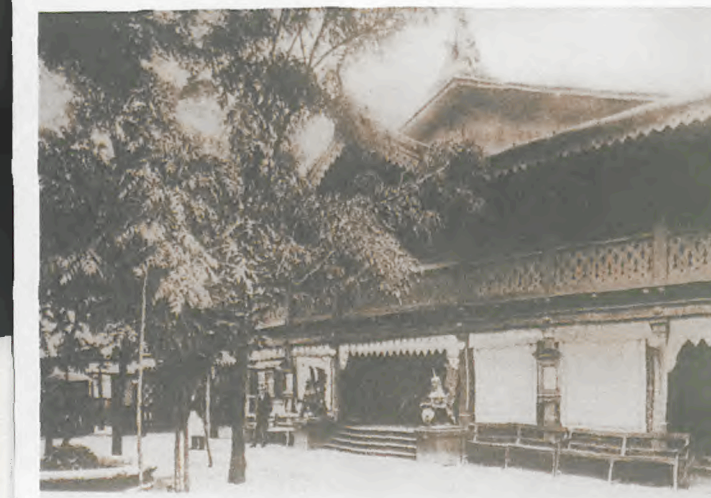


1. Teatry Wielki (pl. Teatralny) i Rozmaitości (ul. Wierzbowa)



2. Teatr Letni (Ogród Saski)

3. Teatr Mały (ul. Daniłowiczowska)



4. Teatr Nowy (ul. Królewska)



Lokalizacja Warszawskich Teatrów Rządowych



5. Teatr w Pomarańczarni (Łazienki)



6. Teatr na Wyspie (Łazienki)



7. Teatr Nowości (ul. Daniłowiczowska)



2005-12-09

615-981382

020521555

BIBLIOTEKA NARODOWA
WARSZAWA



30001000507436