ALBUM TEATRALNE.

TOM I.

Druk Józefa Sikorskiego, Warecka Nr 14, w Warszawie

(Drukował na maszynie pośpiesznej Fr. Gryczyński).

ROK I.

1896/7.

ALBUM TEATRALNE

ROCZNIK

poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym.

TOM PIERWSZY.

Dwa tomy I i II razem.

WARSZAWA.
SKŁAD GŁÓWNY W DRUKARNI JÓZEFA SIKORSKIEGO
14. Warecka 14.

1897.

Cena za egz. Rs. 3 kop. 50.

SZ-O

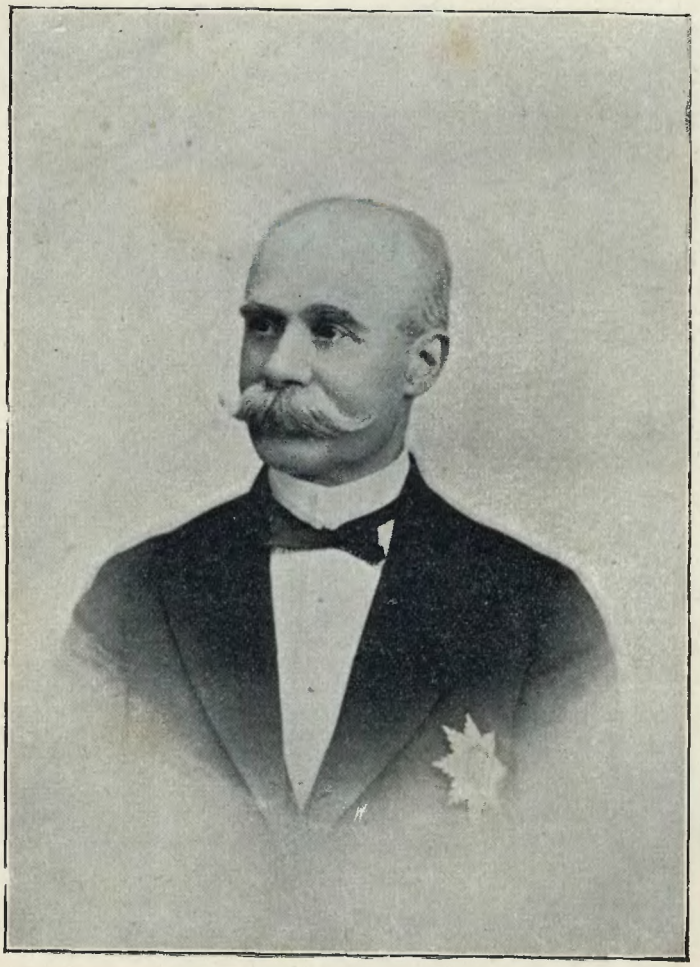
219150. 1896
III

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава, 3-го Іюня 1896 года.

K-74/12315
6.11. 660 T.
(T. 1-2)

Generał-Major **Piotr P. Andrejew**

od dnia 1 października 1895 r. Prezes Rządowych Teatrów Warszawskich.



Rz. r. st. **Emil Vacqueret**

od dnia 12 kwietnia 1895 r. Vice-Prezes Rządowych Teatrów Warszawskich.

SŁOWO WSTĘPNE.

Na początku bieżącego stulecia, gdy nasza sztuka dramatyczna zaczęła rozwijać się idąc o lepszą z przyjezdnemi truppami aktorów zagranicznych, ukazał się w Warszawie „Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego“ zawierający listę osób do teatru należących, spis sztuk odegranych i t. p. wiadomości teatralne. „Rocznik“ rzeczony istniał od r. 1808 do 1816 włącznie.

Później, w ciągu przeszło 30 lat nie wychodziły żadne publikacye poświęcone teatrowi; dopiero w 1847 i 1849 r. nakładem Ungra wydał Aleksander Weynert „Starożytności Warszawskie“, w których poświęcił teatrowi obszerny artykuł (zeszyt XII z 1849 r.).

Następnie w latach 1870 i 1871 nakładem Dyrekcyi Teatrów Warszawskich wydano „Pamiętnik Teatrów Warszawskich“ w małych tomikach, których ukazało się zaledwie dwa — i od tej pory nie pokusił się nikt o wznowienie wydawnictwa, mającego przecież racyę bytu w społeczeństwie zamiłowanem do sztuk pięknych w ogóle, a do teatru w szczególności, dającem temu zamiłowaniu z każdym dniem właściwszy wyraz.

Może wydawców przestraszały koszty połączone z tego rodzaju wydawnictwem, mogącem zamiast zysków za mozolną pracę — przynieść straty. Nie przesądzając tej kwestyi, ufni w to, że *audaces fortuna juvat*, — że sumienna i pożyteczna praca prędzej czy później doczeka się uznania i poparcia, podjęliśmy wydawnictwo „Rocznika“ p. t. *„Album Teatralne“*, którego pierwsze dwa tomy przedstawiamy czytającemu ogółowi.

Zakreśliwszy początkowo skromne dla „Albumu“ ramki, wedle możności zbieraliśmy rozproszone po czasopismach materyały. Lecz w miarę postępu tej pracy materyał urósł pod ręką — i dzisiaj oddajemy pod ocenę czytelników nietylko zebrany dawniej materyał, ale także wiele artykułów oryginalnych, traktujących dzieje rozwoju sceny naszej od jej narodzin aż po chwilę bieżącą.

Przedmiot, jak to było zresztą do przewidzenia, okazał się zbyt rozległym (zwłaszcza, że dajemy widoki gmachów i scen, portrety autorów, krytyków, artystów), tak, że już początek wydawnictwa przekroczyć musiał naznaczony pierwotnie rozmiar. Skutkiem tego, zamiast jednego tomu, dajemy czytelnikom dwa razem zbroszurowane.

Samo się przez się rozumie, że zawarte w niniejszem „Albumie“ prace ani w części nie wyczerpują przedmiotu, na to bowiem wydać by trzeba było encyklopedyę kilkunastotomową, a takie wydawnictwo, pominąwszy jego koszt, chybiłoby może celu, którym jest możliwe ułatwienie nabycia książki i rozszerzenie jej na sfery mniej zamożne. Niepłonną wszelako mam nadzieję, że poparcie czytelników umożliwi rozwój dzieła w następnych latach.

W tem przewidywaniu zwracamy się już dziś do osób obznajmionych ze sprawami sztuki z prośbą o życzliwe uwagi i rady, do których, o ile możności, zastosować się nie omieszkamy.

„Album“, jak powiedziano wyżej, nie jest Encyklopedyą; jest ono skromnym Rocznikiem — i jako taki musi liczyć się bardzo ściśle z funduszami swojemi, aby mogło zachować żywotność swoją nadal. Dla tego też pewni jesteśmy, że Łaskawi Czytelnicy nie wezmą tej książce za złe blizkie jej sąsiedztwo z ogłoszeniami firm, których hasłem jest *„uczciwość i praca“*.

„Album“ zawdzięcza początek swój inteligentnemu gronu kupiectwa i przemysłowców; oni to ogłoszeniami swojemi dopomogli do urzeczywistnienia dzieła, które inaczej, przy poważnych kosztach swoich, byłoby z góry narażone na straty. Idzie tu również o cel poparcia wielce sympatycznej instytucyi, jaką jest „Kasa pożyczkowo-wkładowa artystów Teatrów Warszawskich“, bowiem część zysków z „Albumu“ przeznaczamy na jej korzyść.

W zakończeniu niniejszego słowa wstępnego składamy serdeczne podziękowanie wszystkim, którzy bądź pracą swoją, bądź radą, raczyli poprzeć niniejsze wydawnictwo.

Szczególniej dziękujemy przed innymi czcigodnemu zbieraczowi pamiątek i notatek Julianowi Heppenowi, który nie jedną cenną wiadomością wybawił nas z kłopotu.

Słowa uznania i podzięki należą się również redaktorowi „Echa muzycznego“ za niektóre materyały do artykułów i klisze, oraz redakcyi „Tygodnika Illustrowanego“ za część klisz.

Dalej należą się słowa podzięki zakładom artystyczno-fotograficznym Troczewskiego, Mieczkowskiego, Puscha i Carol'ego za bezinteresowne użyczenie wielu portretów, a zwłaszcza p. Troczewskiemu, który specyalnie dla „Albumu“ zdejmował widoki teatrów, portrety artystów i t. p.

Do ozdobnego wydawnictwa „Albumu“ wiele też dopomogły: drukarnia p. Józefa Sikorskiego, litografia p. Ottona Flecka i elektrotypia „Wędrowca“ pod zarządem pp. E. Nicza i A. Szydłowskiego.

Następny rocznik „Albumu“ rozszerzy swoje działy i zwać się będzie:

„Album teatralne, literackie i artystyczne“.

Zapowiadając taką zmianę mamy na myśli stworzenie specyalnego wydawnictwa peryodycznego, obejmującego teatr, literaturę i sztuki piękne. Działy te systematycznie ułożone, z ilustracyami, opracowane będą przez pióra fachowe.

Rocznik „Albumu“ za 1896/97 rok wyjdzie również w dwóch tomach.

W listopadzie, 1896 roku **REDAKCYA „ALBUMU TEATRALNEGO“.**

NOTATKI Z DZIEJÓW TEATRU POLSKIEGO. [1]

I.

Zarówno u nas, jak i w każdym innym kraju europejskim, istotny rozwój teatru datuje się od bardzo niedawna. Scena stała pojawia się u nas dopiero w wieku XVIII-ym i to pod koniec onegoż. Pojedyńcze wypadki przedstawiania rzeczy scenicznych na dworach królewskich i magnackich — nie mogą być uważane za teatr narodowy; po pierwsze, że grano na nich przeważnie rzeczy obce (łacińskie, włoskie, francuskie), powtóre zdarzały się one dość rzadko i dostępne były jedynie dla pewnej tylko, bardzo drobnej cząsteczki naszego społeczeństwa.

Zaczątkiem teatru polskiego są tak zwane *Misteryje* i *dyjalogi*. Były to kościelne widowiska, które przeszły do nas razem z chrześcijaństwem i cywilizacyą zachodnią. Przedstawiały one ludowi sceny z życia Pana Jezusa od Narodzenia, aż do męki Jego. Wpływ ciemnych i rubasznych mass odejmował stopniowo religijne piętno tym obrzędom, czyniąc z nich wesołe, a często brutalne maskarady i krotochwile, okraszone „trefnymi figlikami i konceptami".

Czem były te przedstawienia i jaki był ich charakter, możemy sądzić z trywialnych pieśni kolędowych i z dzisiejszej „szopki". Są to w prostej linii potomkowie onych *misteryów* średniowiecznych.

Nic dziwnego więc, że, choć inicyatywa ich wyszła od duchowieństwa, nic dziwnego mówię, że papieże i biskupi surowo poczęli wzbraniać odprawiania ich po kościołach i niepozwalali duchowieństwu na uczestniczenie w takowych. Było to bardzo naturalne, gdyż misterya owe zatraciły z czasem swój cel pierwotny i przybrały czysto ludowy i świecki nastrój.

Synod uniejowski w roku 1326 zabrania duchownym brania udziału w takich zabawach, grożąc klątwą nieposłusznym.

W każdym razie żadnych przedstawień teatralnych przed połową XV-go stulecia u nas nie było. Rozwój i wzbogacenie się miast, rozszerzenie się wśród nich oświaty i dobrobytu (w XV-ym w.), wpływa na nadanie widowiskom owym przeważnie świeckiego charakteru. Najbardziej kwitną one w stolicy kraju, w bogatym, ludnym i ożywionym Krakowie, gdzie liczne bractwa kościelne, żaki szkolne i uczniowie akademii przedstawiają w czasie świąt Bożego Narodzenia, wciągu Wielkiego tygodnia, w zapusty i w inne uroczystości kościelne i zwyczajowe — dyalogi treści religijnej, przeplatane jednak wesołemi *intermedyjami*. Te to właśnie *Intermedya* były zarodkiem teatru i dramatu polskiego; przedstawiały one typy i sceny z życia współczesnego brane.

Na dworze królewskim odgrywali akademicy krakowscy dyalogi łacińskie, na tle filozoficznem lub starożytnem osnute. Najdawniejszy z nich jest: „Dialogus Adami Poloni de quatuor statibus immortalitatem assequi contendentibus" (z 1506 r.), dedykowany Zygmuntowi I-mu; nie mamy jednak żadnej pewności, iż dyalog ten był wystawiony na scenie. Zato wiemy niewątpliwie o odegraniu

[1]) *Materyały*: Wóycicki: „Teatr w Polsce", Wejnert: „Starożytności warszawskie", Chomętowski: „Historya teatru polskiego", Sobieszczański: „Rys miasta Warszawy", Niemcewicz: „Zbiór pamiętników o dawnej Polsce", Pasek: Pamiętniki", Sznür-Pepłowski: „Kartka z dziejów teatru", „Encyklopedya Wielka Orgelbranda", Juszyński: „Dykcyonarz poetów polskich".

wobec tegoż Zygmunta I-go i żony jego Barbary Zapolskiej (w 1516 r.), ogłoszonego zaraz drukiem dyalogu p. t. „Ulissis prudentia in adversis" (Kraków, 1516 r.), i drugiego z Ilijady zaczerpniętego: „Iudicium Paridis", układu Stanisława z Łowicza [1]) (1522 r.), przy którym wydrukowano spis aktorów. Dla nadzwyczajnej rzadkości owej książki — spisu tego, zapewne ciekawego wielce, dać nie możemy.

Rzecz prosta, że narodowy dramat i teatr nie mógł się żadną miarą rozwijać z podobnych utworów, będących popisami retorycznej biegłości i uczoności autorów, piszących dla szczupłego grona inteligentnej publiczności.

Zaczątkiem jego były, jak już wspomnieliśmy wyżej, owe *intermedyja*, tudzież *dyjalogi* (misterye, komedye), osnute najpierw na kolejach życia Chrystusa, a później ze Starego Testamentu czerpiące swoją osnowę.

Niestety! Nadmierny wzrost szlacheckiej części narodu, zatamowanie rozwoju oświaty i dobrobytu wśród miast, przez odebranie w końcu XV wieku swobód włościanom i mieszczanom przysługujących, nie pozwoliło rozwijać się i podnosić zarówno szkołom, jak i teatrowi. Powstrzymywało pojawienie się poetów, (a byliby pojawili się z pewnością), którzyby postacie napotykane w intermedyach uszlachetnili i przekształcili na typy artystyczne i scenę ludową do znaczenia narodowej podnieśli. To też scena ludowa rozwija się osobno i wegetuje słabo dla braku światłej publiczności, zdolnych pisarzów, oraz aktorów. Bardzo mała cząstka grywanych dla ludu utworów dochowała się do naszych czasów.

Sławny dyalog dominikański z 1533 roku, trwający *cztery* dni w *108* scenach, posiadał w rękopisie Juszyński Hieronim (autor „Dykcyonarza poetów polskich"). Dramat ten, jak pisze Juszyński (t. II, str. 403), zaczynał się w *Kwietnią Niedzielę* od *prologu*, wystawiającego wjazd do Jeruzalem, a kończył się na pogrzebie Chrystusowym w *środę* popołudniu. Wybierano na to osobne miejsca, budowano „theatrum" kosztowne, przygotowywano się niemal przez cały rok... Była to cała Męka Pańska w rozmowach. Występowało tu mnóstwo osób, a między niemi: Jezus, Marya, Magdalena, Jan, Piotr, Anna, Kaifasz, Herod, Piłat, Biskupi, sędziowie, pisarz, woźny, ciurowie, dyabeł, Judasz, rotmistrz, kucharka, rabini, ogrodnik, Miłosierdzie, Pokuta, Rozpacz, Smutek, Miłość i t. d.

Komedyę „O niepłodności św. Anny z Joachimem" ogłosił J. I. Kraszewski („Atheneum" z 1841 r., t. II), z rękopisu zawierającego kilka tego rodzaju utworów z XVI wieku.

Mikołaj Rej z Nagłowic.

Pierwszą i jedyną zarazem próbą opracowania religijnych dramatów ludowych przez pisarza szlacheckiego był „Żywot Józefa" napisany przez Reja (1545 roku).

Pod imionami *figur* ze Starego Testamentu pobranych, widnieją tu czysto polskie postaci. W tym dramacie i we wszystkich swoich utworach Rej jest prawdziwie narodowym, nie zaś wyłącznie szlacheckim pisarzem.

Odtąd, jakkolwiek dramat, jako forma literacka, znajduje od czasu do czasu swoich przedstawicieli w literaturze, nie wpływa on jednak wcale na podniesienie sceny, która słabe zaledwie daje znaki istnienia, nie znajdując wśród ubogich i przez napływową przeważnie ludność (Niemcy, Żydzi) zapełnionych miast—dostatecznego poparcia. W XVI wieku znajdujemy wprawdzie kilka rzeczy scenicznych, są to wszakże przekłady, jak naprzykład: „Jephtes" przez Zawickiego z Buchanana; „Troas" Seneki, przez Łukasza Górnickiego; „Potrójny" z Plauta, przez P. Cieklińskiego; „Sofrona" Sebastyana z Łęczycy w 1550 r. wydana. Tu również możnaby zaliczyć owe liczne dyalogi satyryczne, (ale z pewnością nie dla sceny pisane). Szereg ich rozpoczyna Mikołaj Rej w swej „Krótkiej rozprawie między trzema osobami: Panem, Wójtem i Ple-

[1]) Stanisław z Łowicza—doktor medycyny i professor wymowy w akademii krakowskiej, był potem kaznodzieją przy kościele Panny Maryi w Krakowie; oprócz wzmiankowanej tragedyi wydał jeszcze kilka dzieł innych.

banem" (Kraków, 1543 r.), dalej idą Wita Korczewskiego „Rozmowy polskie, łacińskim językiem przeplatane" (1553 r.), i Marcina Bielskiego „Sejm niewieści". Jedno, jedyne mamy znakomite dzieło sceniczne z XVI-go wieku, a dziełem tem jest: „Odprawa posłów greckich" Jana Kochanowskiego.

Szerzej o tem w następującym rozdziale.

II.

Teatr warszawski od Władysława IV-go do Augusta II-go.

W 1578 roku, w pałacu Jazdowskim (Ujazdowskim) pod Warszawą, 12-go stycznia, w czasie powtórnych zaślubin Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana z księżniczką Krystyną Radziwiłłówną, odegrano tragedyę Jana Kochanowskiego pod tyt.: „Odprawa posłów greckich". Kochanowski zaczerpnął osnowę do niej z Homera. Treść następująca: Menelaus i Ulisses na czele posłów greckich domagają się wydania Heleny porwanej przez Parysa. Zdania w tym względzie wahające się na naradzie królewskiej, stanowczo Parys pokonywa przez odmowną odpowiedź, która znieważa posłów do powrotu i staje się powodem wojny trojańskiej. Sztuka ta zawiera kilkanaście scen. Występują w niej i chóry.

Jan Kochanowski.
(Według wizerunku poety na pomniku w Zwoleniu).

Kochanowski, nie mogąc z powodu choroby przybyć osobiście do Warszawy, przesłał rękopis „Odprawy posłów greckich" z Czarnegolasu w d. 22 grudnia 1577 r., a wystawioną była tragedya owa, jak już wspomnieliśmy wyżej, w d. 12 stycznia roku następnego (1578). Okazuje się ztąd, że widowiska teatralne musiały być już dość rozpowszechnione w tej epoce, gdyż trudno uwierzyć, by wciągu dni kilkunastu przygotowano nowe dekoracye i wszelkie rekwizyty teatralne; były one zapewne na zamku jazdowskim, a kiedy były, to zapewne odgrywano tu przed wzmiankowaną tragedyą i inne sztuki. Żadnej jednak pewnej wiadomości nie posiadamy o tem. Niemamy także dotąd żadnych szczegółów ani o wspaniałości wystawy, ani o osobach, które role w „Odprawie posłów greckich" odegrały.

Musimy tu wspomnieć, że w tym samym czasie wyszła w Warszawie *pierwsza książka z druku;* Mikołaj Szarfenberger mianowicie, wydał tragedyą Kochanowskiego przybywszy z Krakowa do Warszawy. Książka ta jest nietylko pierwszą, ale i jedyną z tej epoki, prawdopodobnie więc Szarfenberger wyniósł się rychło z powrotem do Krakowa.

Chwilowo urządzony w Warszawie teatr za

Stefana Batorego, dopiero za Władysława IV-go zamienił się na stały teatr dworski na zamku warszawskim mieszczący się.

Jarzemski, nadworny kapelmistrz tegoż króla zostawił nam nader ciekawy opis ówczesnego teatru. Broszurę Jarzemskiego, należącą dziś do nadzwyczajnych rzadkości bibliograficznych, przedrukował Niemcewicz w tomie III-im swego „Zbioru pamiętników o dawnej Polsce". Przytoczymy tu ów charakterystyczny urywek (wyd. 1-e, str. 415 i 416):

„Wspaniała sala, gdzie się odprawuią wesela y pyszne teatrum, gdzie komedyą y tragedyą y skoki włoskie wyprawuią. Teatrum to iest z perspektywami, budowane zacnie w kolumny, tam *kunszty* (kurtyny) podnoszą się, y schodzą na dół, inne szrubami w rozmaite obracaią się strony; raz okazuią ciemność z chmurami, znów przyjemną światłość, na wierzchu lazurowe niebo, z słońcem albo miesiącem (księżycem), gwiazdami i planetami. Tam ujrzysz okropne piekło y morze burzliwe; żegluią po niem łodzie, a syreny pływaiące ślicznie śpiewaią. Tu persony spuszczaią się z nieba, inne wychodzą z ziemi. Raptem otwiera się drzewo, wyskakuie z niego osoba cała w kleinotach, z utrefionym włosem y śpiewa iak anioł.

„Następuią inne sceny rozmawiaiących z sobą; potem po włosku drgaią nogami y skaczą, wszystko to przy muzyce y klawicymbałach. Starszy nad muzyką, iak im da znak, rżną w skrzypki aż się komedya skończy. Są tam okna (loże), gdzie osoby siedzą, sala ogromna, cała w kagańcach y świetle, a gości pełno w niey".

Na tym to teatrze zajaśniała sztuka dramatyczna za Władysława IV-go, wielkiego lubownika teatralnych widowisk. Roku 1635 wystawiono tu komedyę z muzyką: „Dafnis przemieniona w drzewo bobkowe", w obecności króla, królewiczów i senatorów. Tłómaczenie tego włoskiego dramatu Jeremiasza Paschati, mamy przez znakomitego poetę Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Zdaje się jednak, że przedstawienie o którem mowa odbyło się w języku włoskim.

We dwa lata później wystawiono z niesłychanym przepychem na tymże zamkowym teatrze, operę z recytatywami „O Świętej Cecylii" (z włoskiego), w czasie wesela Władysława IV-go z Cecylią, arcyksiężniczką austryjacką. Nic z tą wystawą nie mogło iść w porównanie. Cudzoziemcy obecni, posłowie zagraniczni, przyznali zgodnie, że nie widzieli równego zbytku i przepychu teatralnego. Rękopism współczesny — jak pisze Wóycicki w dziele swojem p. t. „Teatr starożytny w Polsce" — nie może dosyć wychwalić muzyki, tańców i śpiewów, które „słowiczymi" nazywa. Pod koniec sztuki „wystąpił Apollo przy złotej cytrze z gromadą pogańskich bogiń, śpiewając cnoty i dzielność oblubieńca Władysława i urodę królowej Cecylii". Po operze dano balet: „Gladiatorowie". Historyą wystawienia sztuki „O Świętej Cecylii" dopełnia Aleksander Wejnert w dziele swojem pod tytułem „Starożytności warszawskie" (t. II-gi). Dowiadujemy się z tego źródła, że opera owa obejmuje prolog, 5 aktów z 4-ma intermedyami i kończy się epilogiem. Wystawa jej kosztowała 15,000 złp. ówczesnych, czyli około 44,000 dzisiejszych. Odegrano ją, jak wspomina w pamiętnikach swoich (t. I-y) Radziwiłł „z wielkiem oczu ukontentowaniem, osobliwie szybką odmianą miejsc, gdy teatr już w pałac, już w grotę, już w pokoik św. Cecylii na organach grającej, już w morze, już w piekło, już w niebo się odmieniał. *Salt* (balet) dziwnie sztuczny, do podziwienia wszystkich na to patrzących pobudził..."

W czasie karnawału 1638 roku przedstawiono na zamku warszawskim *dramę muzyczną* (operę) Puccitellego, p. t. „Porwanie Heleny." Treść jej, wyjęta z mitologii, była następująca: Parys po wydanym sądzie, która z bogiń najpiękniejsza, zapalony miłością ku Helenie, puszcza się do Grecyi pod pozorem odzyskania Hezyony, swojej ciotki, porwanej przez Herkulesa; po wielu trudnościach na morzu i lądzie, udaje się mu pokonać wszelkie przeciwności, a porwawszy Helenę, szczęśliwie z nią przybywa do Troi". Sztuka ta zawierała 26 scen.

Szczęśliwe były czasy dla teatru warszawskiego, za panowania Władysława IV-go, ale, niestety! trwały zaledwie lat 15-cie. Za Jana Kazimierza sztuka dramatyczna upada w zupełności, by podnieść się dopiero za Sasów. Były chwile wśród ustawicznej podówczas zawieruchy wojennej za ostatniego z naszych Wazów, były chwile wytchnienia i odpoczynku, i wtedy dramata przywoływano na zapomniane teatry. Ale nieszczęście znowu mieć chciało, że gdy porzucono wzory włoskie, pochwycono się francuzkich...

W r. 1661-ym wobec króla Jana Kazimierza i małżonki jego Maryi-Ludwiki, przedstawiono w czasie sejmu na zamku warszawskim tragedyą Piotra Kornela „Cyd", w tłómaczeniu Andrzeja Morsztyna. Prolog, jaki tłómacz do tej sztuki dodał, przedstawia Wisłę uosobioną, która stosownie do okoliczności przemawia, już do królowej, już do Sekwany, już do obojga królestwa...

Za przeważnym wpływem królowej Maryi-Ludwiki przedstawili Francuzi w Warszawie 1664 r. sceniczne widowisko. Naoczny świadek, nieporównany pamiętnikarz Jan Chryzostom Pasek, taki nam o teatrze onym urywek pozostawił:

„Pozwolono im (francuzom) in *theatro publico* w Warszawie tryumf czynić z otrzymanej nad Austryją wiktoricy. Kiedy indukowano (wprowadzono) osoby na teatr, muzyki iognie dla tryumfu, zeszło się ludzi kupa i na koniach pojeżdżało się na owo tak cudowne *spectaculum*. Jedni z Warszawy wyjeżdżają, drudzy przyjeżdżają; kto obaczył, to się też zatrzymał na owo dziwowisko, choć mu pilno było. I ja też tam byłem, bom wyjeżdżał z Warszawy, a wyjechawszy z gospody stanąłem też tak z czeladzią na koniach na owe patrząc dziwy. Stali tedy, około tego widowiska, ludzie różnego stanu i różnej fantazyey. Kiedy już insze odprawiły się indukcye, to jest: jako się potykali, jako się piechoty zwierały, jako kommunik, jako strona stronie z placu ustępowała, jako brano więźniów niemieckich, szyję ucinano, jako do fortec szturmowano i one odbierano, zgoła z wielkim kosztem i okazałością te rzeczy odprawowały się...

„Skoro już jakoby po zniesieniu wojska i położeniu nieprzyjaciela na placu, prowadzą w łańcuchu cesarza austryjackiego, w ubiorze cesarskim, koronę już nie na głowie mającego, jeno w rękach niosącego, i w ręce królowi francuzkiemu oddającego onę; wiedzieli tedy, że to był Francuz znaczny, który osobę cesarską, w łańcuchu idącą, reprezentował, i potrafił twarz jego, i wargę tak też, jako austryjacki cesarz wywracać; począł jeden z Polaków konnych wołać na Francuzów: „„zabijcie tego s...., kiedyście go już porwali — nie żywcie go, bo jak go wypuścicie, będzie się mścił, będzie wojnę mnożył, będzie krew ludzką rozlewał, a tak nie będzie miał świat nigdy pokoju. Gdy go zabijecie,

król francuzki osiągnie cesarstwo, będzie cesarzem! Naostatek jeśli wy go nie zabijecie — to ja go zabiję!.." "

„Porwie się do łuku, a nałożywszy strzałę, jak utnie pana cesarza w bok, to aż drugim bokiem żelazo wyleciało, — i zabił. Drudzy Polacy także do łuków, kiedy wezmą szyć w owę kupę, naszpikowano Francuzów dużo, a nawet i tego, co siedział w osobie króla, postrzelono na ostatek w głowę, aż z majestatu spadł pod teatr, i z innymi Francuzami uciekł!... Stał się na ten czas po Warszawie wielki rozruch; ja sam wyjechałem zaraz, abym nie miał jakich napaści, żem też to tam stał w owej kupie".

Z tego opisu dowiadujemy się dwóch rzeczy: po pierwsze, że ów teatr tak był urządzony, iż widzowie konno zajechać i z konia przypatrywać się widowisku mogli, i powtóre, że zawód aktorski nie należał w tamtych czasach do najbezpieczniejszych.

Wciągu pięcioletniego panowania Michała Korybuta nie grano, o ile wiemy, żadnej sztuki na teatrze dworskim warszawskim; za czasów zaś Jana Sobieskiego urządzano niekiedy widowiska sceniczne dla tego króla i żony jego Maryi-Kazimiery, w zamku królewskim.

Podczas zaślubin królewicza Jakóba Sobieskiego z księżniczką Nejburgską, jedną z główniejszych ozdób były widowiska teatralne. Jedna z tych sztuk, cała napisana w języku włoskim, modnym podówczas, nosi tytuł następujący: „Miłość stała, czyli wytrwanie w jej przeciwnościach, dramma z muzyką, ofiarowana królewiczowi polskiemu Jakóbowi i Jadwidze-Elżbiecie księżniczce nejburgskiej, w dzień obchodu ich ślubu w Warszawie, przez Jana Chrzciciela Lampugnani, florentczyka". Do sztuki tej ułożył muzykę Viviano, nadworny kapelmistrz króla Jana III-go. Treść sztuki osnuta na tle historyi neapolitańskiej. Rzecz dzieje się w Neapolu i w Messynie, w XV-tym wieku. Dramat dzieli się na trzy akty; w pierwszym scen dziesięć, w drugim — czternaście, a w trzecim — szesnaście. W całej sztuce widnieją aluzye polityczne. Lampugnani, pisząc ją, działał w zamiarach i widokach króla.

III.

Teatr warszawski za Sasów.

August II-gi pomiędzy 1713—1724 rokiem wybudował dla siebie w Warszawie pałac, *Saskim Pałacem* zwany; przy budowli owej jednocześnie zaczęto budować teatr, obok muru opasującego wyżej wymieniony pałac od strony ulicy Królewskiej. Gmach ten z „muru pruskiego", t. j. z drzewa i z cegły między nim dawanej, ciągnął się do uliczki natenczas *Pacyenburg* zwanej. W pewnem oddaleniu wystawiono oficynę (w kierunku, w jakim jest teraz ulica Graniczna), przeznaczoną na skład dekoracyi i maszyn teatralnych. Zajazd i wchód do teatru był od ulicy Królewskiej, wązka zaś ulica obok muru i dawniejszej ujeżdżalni, była drogą, którędy monarcha w lektyce do teatru bywał noszonym. Budowla teatru była obszerna, wyniosła i obejmowała znaczną liczbę lóż, otaczających parter. Drezno dostarczyło artystów i rzemieślników, potrzebnych do wystawienia tego gmachu, w którym już w roku 1725-ym dawano widowiska pod dyrekcyą barona Mordax, szambelana królewskiego. Świetny był zaraz w swym początku teatr warszawski, a za następnego panowania, z zwykłą tego monarchy wspaniałością kosztownie utrzymywany. Za nadchodzącym każdym sejmem, sprowadzani byli z Drezna najznakomitsi aktorowie, śpiewacy i tancerze; wyborna zaś orkiestra dworska, pyszne widowiska ożywiała. Grywano tu przeważnie opery, w języku włoskim i francuzkim.

W r. 1754 grywano w tym teatrze komedye we wtorki i piątki, a opery w dnie inne. Pierwszą operę w tym roku przedstawiono w październiku, w dzień urodzin królewskich. Dla oszczędzenia wielkiego kosztu, dawano jednę operę wciąż przez pół roku bez żadnej przerwy. Król, jednostajnością bynajmniej nieznużony, nietylko na każde przedstawienie uczęszczał, ale nawet z wielkiem zadowoleniem bawił się. Sztuki te dawano za biletami podczas sejmu i zjazdu, bez biletów zaś, gdy tych zgromadzeń nie było. Był to teatr dworski, rzecz więc prosta, że wstęp doń miały jedynie osoby zajmujące wybitne stanowiska. Z celniejszych sztuk, grywanych na teatrze królewskim, posiadamy drukiem ogłoszoną operę p. t.: „Le Triomphe de Clélie", w której libretto było utworu Metastazia, a muzyka Jana Adolfa Hasse, nadwornego kapelmistrza Augusta III-go.

Znakomity Stanisław Konarski przy założeniu konwiktu warszawskiego dla młodzieży szlacheckiej, urządził teatr, na którym od roku 1743 grywano różne sztuki, po największej części tłómaczone z Kornela, Rasyna i Krebillona.

„On pierwszy (mówi Osiński w „Sybilli" 1821 r.) przeniósł do ojczystej ziemi sławniejsze dzieła Kornela; nie dlatego, aby przekłady swoje za godne naśladowania uznawał, lecz, żeby tym sposobem w uczniach swoich smak i zamiłowanie najpiękniejszej sztuki ożywił. Tymczasem przykładem Konarskiego ustalona w Warszawie scena publiczna, nie śmiejąc się jeszcze odezwać głosem

tragicznym, w komedyi szybki i znaczny postęp czyniła.

Ciągłe wojny, połączone z domowemi kłótniami i rozterkami w kraju stawały się nieprzebytą tamą nietylko do wzrostu sztuki teatralnej, ale nawet do jej chwilowego utrzymania. Odbywane w obcych językach przedstawienia, żadnej korzyści — jak słusznie twierdzi Wóycicki — nie wywarły na piśmiennictwo krajowe.

IV.

Teatr warszawski za Stanisława Augusta.

Zaraz od początków panowania Stanisława Augusta sztuka teatralna poczęła wzrastać i rozwijać się w Warszawie.

W 1765 roku, w listopadzie, za wolą króla, a zezwoleniem dworu saskiego, otwarto teatr w tak zwanej „Operalni" (Operze) przy pałacu Saskim, pierwszy raz za pieniądze. Odtąd też zaczęto drukować i przylepiać na rogach ulic afisze z wymienieniem ceny miejsc, sztuki i aktorów, co było dla Warszawy wielką nowością. Trwała w tym teatrze scena polska do roku 1772, w którym gmach ten, jako grożący upadkiem, na wiosnę rozebrany został.

Po nim, w roku 1773, otworzono drugi teatr w pałacu księcia Karola Radziwiłła, panie Kochanku, na Krakowskiem-Przedmieściu (dziś Namiestnikowskim), którego przedsiębiorcą był Karol Thomatis, dworzanin królewski, dyrektor teatrów, później nawet godnością hrabiego zaszczycony, i baron Kurtz, niegdyś artysta teatru wiedeńskiego. Zaprowadzili oni tutaj włoską operę i balet, który wielkie miał powodzenie. Następnie uchwałą sejmową 1775 roku wydany został księciu Augustowi Sułkowskiemu, wojewodzicowi gnieźnieńskiemu przywilej, na utrzymanie i wybudowanie teatru na Nowym Świecie przy pałacu Nowy-Sułków zwanym. Przywilejem tym nadano wieczyste prawo wspomnionemu księciu:

„Ażeby tam tylko i niegdzieindziej wszystkie opery. komedye, spectacula i zabawy publiczne za pieniądze. jakiegokolwiek gatunku, tudzież i reduty odprawowane były, a to pod karą tysiąca grzywien za każde od kogożkolwiek w tej mierze przestępstwo wzwyż wspomnianemu uprzywilejowanemu zapłacone być mającym, i ten przywilej *pro lege perpetua* mieć chcemy. Za ktore kompania obowiązana będzie rocznie impostować cztery tysiące złotych polskich do skarbu laski marszałkowskiej, a bilety tak teatralne, jak redutowe, nie droższe, aniżeli dotąd wydawać."

Na teatrze tym grywano sztuki Bohomolca, Czartoryskiego i innych, wszelako po kilku latach istnienia, przedsiębiercy, nie mogąc utrzymać się, sprzedali swój przywilej Franciszkowi Ryxowi, kamerdynerowi i ulubieńcowi królewskiemu, a później staroście piaseczyńskiemu, który za wsparciem królewskiem i księżny Elżbiety Lubomirskiej, wystawił na Placu Krasińskim podług planu Bonawentury Salarego, budowniczego, nowy teatr, w roku 1779 ukończony.

Teatr warszawski stworzony w roku 1765-ym, był dziełem dorywczem, dokonanem bez należytego przygotowania. Zebranie osób, uzdolnionych do zawodu aktorskiego mniej jeszcze przedstawiało trudności, niż brak odpowiednich dzieł do grania. Kandydatów do scenicznego zawodu było dosyć. Łatwy na pozór chleb bardziej zapewne kusił młodzież płci obojga do poświęcenia się scenie, niż rzetelne zamiłowanie do niej. Tworząc towarzystwo z sił naprędce zbieranych, zapomniano wszakże o rzeczy najważniejszej, a przynajmniej niezmiernie ważnej, a mianowicie o kierowniku, o mentorze tej zbieraniny artystycznej. W całem tem gronie znalazł się też jeden jedyny talent prawdziwy, a raczej materyał na aktora. Był nim Karol Boromeusz Świerzawski, były wychowanek poznańskich szkół jezuickich i były woźny tamtejszej palestry. Po najrozmaitszych przygodach i awanturach dotarł Świerzawski do Warszawy i zaliczony do towarzystwa aktorów J. K. Mości, został pierwszym komikiem i największą ozdobą sceny narodowej.

O wyborze sztuki, mającej służyć na otwarcie teatru, pomyślano dopiero na samym końcu. Nawiasem mówiąc, żadnej odpowiedniej rzeczy dotąd w literaturze polskiej nie było. Istniały wprawdzie „Zabawki wierszopiskie" Wacława Rzewuskiego, lecz były to wierszowane słabo dyalogi, kreślone bez znajomości sceny i zasad dramatycznych. Nie nadawały się również do przedstawień na scenie publicznej szkolne komedye księdza Franciszka Bohomolca. Utwory te przeznaczone dla młodzieży, nie zawierały bowiem wcale ról kobiecych.

W braku więc sztuk oryginalnych lub dobrych przekładów, zalecił Stanisław August napisanie komedyi na otwarcie teatru — Józefowi Bielawskiemu. Wybór ten najszczęśliwszym nazwać nie można i choć komedya ta („Natręci") nie jest pozbawioną pewnych zalet, jednak przyznać trzeba, że drwinki i szyderstwa jakie spadły obficie na nieszczęsnego autora, (zwłaszcza ze strony sarkastycznego Węgierskiego), były dość zasłużone.

Pamiętny jest dwuwierszyk, jaki wypowiedział wesoły szambelan na jednym z obiadów czwartkowych. Było to niby *epitaphium* dla Bielawskiego:

„Tu leży Bielawski, szanujcie tę ciszę,
Bo, jak się obudzi, komedyę napisze!.."

W dniu 19-go listopada 1765 r. wszystkie przygotowania do przedstawienia były ukończone. Mimo cen wstępu wysokich [1]), jak na owe czasy, nowość przyciągnęła liczną publiczność do teatru. Tłumy zaległy nietylko salę i przedsionek teatru, lecz i przyległe ulice. Poprzedzony przez laufrów i hajduków z płonącemi pochodniami, wyjechał Stanisław August w świetnym orszaku dworzan i gwardyi o godzinie szóstej wieczorem z zamku. Po schodach wysłanych dywanami wszedł król do swej loży przepysznie przystrojonej. Na wstępie spotkała go gorąca owacya publiczności. „Natręci", mimo polemiki, jaką wywołała osobistość autora, cieszyli się stałem i długiem powodzeniem na scenie warszawskiej. Zachęcony tem Bielawski napisał rychło drugą komedyą p. t. „Dziwak" (znacznie słabszą od „Natrętów") i wystawił ją w dniu 3-go sierpnia 1766 roku.

Równocześnie z Bielawskim zasilił powstającą scenę narodową swymi utworami Franciszek Bohomolec (komedye: „Małżeństwo z kalendarza", „Pan dobry", „Staruszka młoda", „Pijacy", „Staruszkiewicz" i kilka innych.

---

[1]) „Afisz teatrowy" pierwszego przedstawienia był następujący:

„Aktorowie Jego Królewskiej Mości komedyów polskich będą reprezentowali 19-go Listopada „Natrętów", komedyją w trzech aktach z dwiema (*sic!*) baletami. Początek będzie o godzinie szostej, i będzie się płacić:

Jeden bilet do cyrkułu	tynfów	9.
„ „ do pierwszego piętra . .	„	9.
„ „ do loży w parterze . . .	„	6.
„ „ do parteru	szostaków	7.
„ „ do trzeciego piętra . . .	„	5.

Bilety od południa będą sprzedawane w „*Operalni.*"

Książę Sułkowski, który po Thomatisie objął przedsiębiorstwo teatralne w Warszawie, był prawdziwym znawcą i lubownikiem teatru; ze sceny swej nadwornej w Rydzynie sprowadził on Sierakowską, Gronowiczównę, Hempińskiego, a niebawem z sił młodszych poczęli się wybijać Owsiński i Sikorska; wyróżniała się ona wielką urodą i prześlicznym głosem, a grywała role pierwszych kochanek. Repertuar wzbogaciły w tym czasie prace księcia Adama Czartoryskiego, jenerała ziem podolskich. Za rządów Sułkowskiego teatr warszawski rozwijał się nader pomyślnie; niestety jednak te dobre czasy trwały zbyt krótko, gdyż półtora roku zaledwie, książę zrzekł się przedsiębiorstwa, a objął je natychmiast Ryx, o którym wspominaliśmy już wyżej. Od dnia 1-go września do października 1775 r. polskie przedstawienia przerwano „z powodu nieporządku i kłótni (aktorów), zaś w połowie października tegoż roku dyrekcyę teatru bierze w swe ręce baron Kurtz.

W tym czasie grywało na przemian z polskiem towarzystwo niemieckie na scenie pałacu Radziwiłłowskiego; lecz pomimo że repertuar tej truppy był doskonały — przedstawienia owe nie doznały powodzenia...

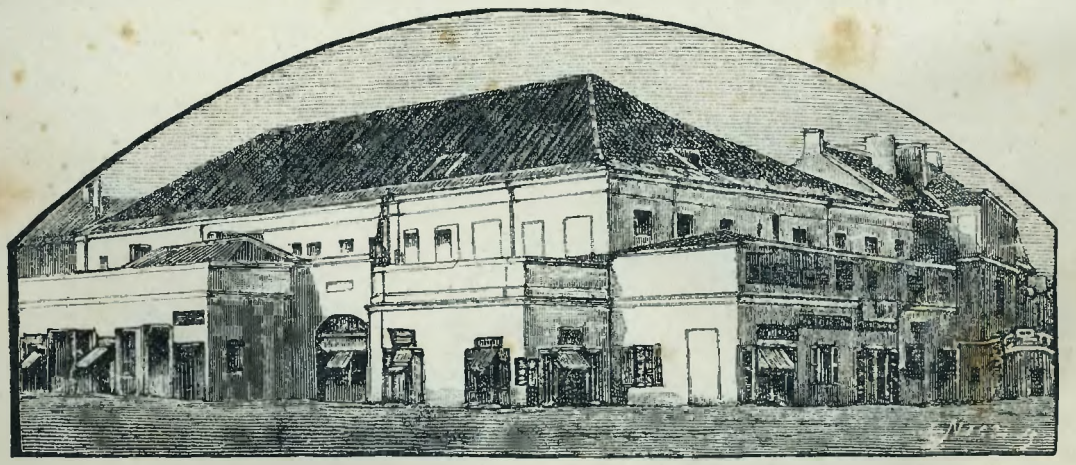
W kilka lat później dyrekcyę sceny polskiej obejmuje znakomity Bogusławski Wojciech i odtąd to rozpoczyna się epoka najświetniejsza dla warszawskiego teatru. O tem jednak pisze w „Roczniku" niniejszym wytrawny znawca teatru, wnuk tego wielkiego artysty, p. Władysław Bogusławski.

ARTUR OPPMAN.

Bogusławski i jego scena.

(Szkic historyczny z krótkim poglądem na dzieje teatru warszawskiego do ostatnich czasów).

Lat temu kilka pod oskardami mularzy runęło trzy czwarte części niekształtnego, brudnego domowstwa na placu Krasińskich, które dla niewielu już tylko starszych mieszkańców Warszawy zachowało tradycyjną nazwę *Starego Teatru*. Niedawno też zniknął ślad salki w Towarzystwie Dobroczynności, gdzie wziął początek *Teatr Rozmaitości*; pięć lat temu wreszcie dokonano gruntownej przebudowy istniejącego 57 lat, *Teatru Wielkiego*. Po raz trzeci zatem przekształca się powierzchowność naszego teatru, której zmiany nie pozostają bez pewnego wpływu na duchową fizyognomię sceny polskiej. Jaki będzie w przyszłości wyraz tej fizyognomii — trudno przewidzieć; dziś, kiedy się dla niej nowe wykwintne tło wytworzyło, nie od rzeczy będzie przypomnieć sobie, jak też na dawnem, o wiele skromniejszem, uboższem wyglądała.



Teatr Narodowy (Stary) na placu Krasińskich, dziś już nieistniejący.
(Według dawnego sztychu drzew.).

I.

Właściwa historya sceny polskiej zaczyna się od człowieka, który sam wszystko stworzył, uorganizował i utrwalił, który:

„Pisał, grał i grających na czas późny stworzył".

Fin de siècle nie jest dzisiejszym wynalazkiem; ma go i XVIII-ty wiek, myślący na starość o tem tylko, żeby użyć przed śmiercią. W chwili, kiedy tak u nas medytuje jakby się najlepiej zabawić, kiedy Stanisławowi Augustowi wciska w rękę, za słabą do rządów, penzelki i farby, a do głowy niezdolnej już udźwignąć korony, pomysły do nowych dworskich kostiumów, zjawia się z okolic Poznania młody chłopiec, który, gdy go ominął spo-

dziewany awans wojskowy, postanawia zostać aktorem. Nazywa się Wojciech Bogusławski [1]).

Był paziem u Sołtyka, biskupa krakowskiego, i tam widział przedstawienia teatralne; służył w gwardyi, gdzie go nauczono karności; spotkał się z aktorem francuzkim Montbrunem, który go wtajemniczył w abecadło dramatyczne; przeszedł więc potrójną szkołę: miłości do kraju u wielkiego obywatela, dyscypliny i poczucia obowiązku w szeregach i sztuki u jej adepta. Miał wszelkie kwalifikacye na założyciela sceny, którego w nim przeczuł król, znający się na ludziach, ilekroć o artyzm chodziło.

Bogusławski dał się już był poznać jako aktor, tłumacz i autor. Przerobiwszy jednę z lepszych komedyj Bohomolca „Nędzę uszczęśliwioną," na pierwszą polską operę z muzyką Kamińskiego, grał w niej sam i śpiewał.

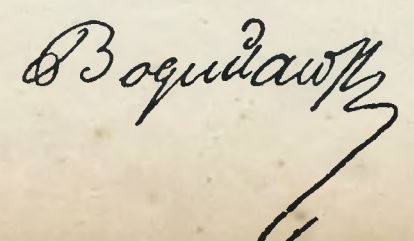
Pierwszy stały teatr istniał od roku 1779-go. Kamień węgielny pod budowę gmachu założyła 11-go marca księżna Lubomirska, żona marszałka wielkiego koronnego; na kamieniu wyryto napis: *Regnante Stanislao Augusto principis Lubomirski Supremi Regni Marescalci consors hunc primum lapidem posuit die 11 Martii anno 1779.* Budynek, w którym grywać miano przez 54 lata (do 1833 roku), który miał wyhodować na przyszłość aktorów i literaturę dramatyczną, dźwignął się wciągu 7-u miesięcy. Teatr wzniesiony według planu Bonawentury Salarego, był o $^1/_3$ mniejszy od poprzedniego (prywatnego w pałacu Radziwiłłowskim); scenę urządzono w nim tylko na cztery kulisy głęboką. Malarni, składu dekoracyj, garderób, rekwizytorni nie było — nawet aktorowie ubierali się w przyległej kamienicy. Widownia szczuplejsza mieściła publiczność w lożach parterowych pierwszego i drugiego piętra, na parterze, galeryi i paradyzie.

W dniu 7-ym września tegoż roku odbyło się pierwsze w nowym teatrze widowisko, na które wybrano grane już przedtem tłumaczenie Bogusławskiego „Amant autor i sługa," oraz nową operetę francuzką Audinota „Bednarz".

We cztery lata później, 1-go maja 1783-go r., wezwanym do sal redutowych artystom oznajmiono, że dyrektorem artystów polskich i niemieckich łącznie z nowo zebranym baletem został Bogusławski.

Młody dyrektor liczył lat 26 — a oto jakie, według Kraszewskiego, zastał dla teatru usposobienie: „Bogusławski miał tyle do zwalczenia a za sobą tylko jednego króla, co teatr popierał! Pierwsze próby polskich sztuk z wielkiem powodzeniem w gmachu przy placu Krasińskich odegrane zostały. Moda, nowość, królewskie poparcie, otwierały teatrowi świetne widoki, chociaż znaczna część wyższego towarzystwa znajdowała to śmiesznem, by od języka, którym ona obracać nie umiała, wymagać oddania tych mnóztwa odcieni, jakie delikatne uczucia rodzą. Uśmiechano się z tego zuchwałego przedsięwzięcia; lecz że król klasnął, bili wszyscy w dłonie i udawali niezmiernie zachwyconych i szczęśliwych. Bogusławskiego wychwalali głośno ci nawet, którzy się z niego śmieli po cichu... Teatr już istniał, a jeszcze niedowierzającem nań spoglądano okiem. Publiczność ciekawością pędzona, tylko raz zalegała wszystkie miejsca, tak, że się docisnąć nie było podobna, i zostawiała je pustemi... Nie był więc wcale świetny byt sceny, a Bogusławski więcej miał jeszcze trosk niż dostatków."

W chwili objęcia przezeń dyrekcyi, znalazło się w repertuarze dramatycznym i muzycznym, oprócz innych utworów, sześć oper (z których pięć przetłumaczył dyrektor, a jednę przerobił Bohomolec), pięć tłumaczonych komedyj i jeden również przełożony dramat. Aktorów zastał następujących: Świerzawskiego, Bagnickiego, Szymańskiego, Olszewskiego, Rotengrubera, Hermana, No-



[1]) Urodzony 1760 r. we wsi Glinnie, pod Poznaniem, zmarł w 1829 r.

wickiego, Mierzyńskiego, Harasimowicza, Srokowskiego, Hempińskiego, Kossowską, Belerową, Gronowiczową, Kurczyńską i Sierakowską.

Tak go uzbrojono do walki z monopolem kamerdynera Ryxa, na którego łasce teatr zostawał, ze współzawodnictwem aktorów francuzkich i niemieckich, śpiewaków włoskich, którzy na wyścigi zdobywali sympatyą publiczności, pełnej entuzyazmu dla sztuki zagranicznej, niedowierzającej, ilekroć chodziło o teatr polski.

W dniu 19-ym marca r. 1814-go, kiedy kontraktem urzędowym przed notaryuszem departamentu warszawskiego Aleksandrem Engelkem w domu przy ulicy Śto-Jerskiej pod nr. 1790 zawartym, odstąpił Bogusławski entrepryzę zięciowi swemu Ludwikowi Osińskiemu, zostawia mu instytucyą dzielnie uorganizowaną, przejętą duchem obywatelskim i dumną ze stanowiska, które w sztuce zająć potrafiła. Personel teatralny składa się z następujących artystów: Nacewicz Jan, Szczurowski Jan, Zieliński Antoni, Szymanowski Marcin, Żółkowski Aloizy (ojciec), Krzesiński Jan, Dmuszewski Ludwik Adam, Kudlicz Bonawentura, Bogusławski Wojciech, Wolski Józef, Wąsowicz Feliks, Rywacki Jan, Rivoli Wacław, Zdanowicz Józef, Zalewski Łukasz, Włodek Szymon, Piotrowski Ludwik, Blichowski Aleksander, Damse Józef, Kracer Walenty, Ledóchowska Józefa, Wagnerowa Franciszka, Dmuszewska Konstancya, Zielińska Regina, Żółkowska Ludwika, Elsnerowa Karolina, Zdanowiczówna Agnieszka, Indyczewska Ludwika, Meller Ewa, Parys Izabella, Kossowska Marya, Rutkowska Anna, Brzowska Zofia, Pięknowska Ludwika.—Emeryci: Pierożyński Franciszek, Hempiński Jakób.—Uczniowie niepomieszczeni na liście aktorów: Napierkowki Onufry, Bardziński Tomasz, Podgrabiński Leon.—Role mniejsze i chór: Domańska, Szczepańscy, Majewscy, Świerczyńscy, Serdowski, Pawłowski.—Dzieci: Aniela, Filip i Józef Nacewicze, Kaczkowski Dominik, Krzesiński Stanisław, Link Jan.

Dyrektorami opery są: Elsner, Kurpiński; dekoratorem Smuglewicz.

Repertuar wzmaga się przyrostem dzieł oryginalnych. Do dawniejszych: Radziwiłłowej, Zabłockiego, Bielawskiego, Wybickiego — przybyli Niemcewicz, Kropiński, Brodziński, Chodkiewicz, Osiński, Żółkowski, Wężyk, Euzebiusz Słowacki, a sam teatr stara się jeszcze silniej podnieść swoję twórczość drogą konkursów ogłaszanych pod opieką Towarzystwa Przyjaciół Nauk w latach 1803-im, 1814-ym i 1817-ym. Literatura obca przyswajana jest tak wszechstronnie, że pod tym względem teatr, w chwili usunięcia się Bogusławskiego, stoi na wysokości wszystkich scen europejskich. Szekspir, Molier, Rasyn, Kornel, a obok nich cały współczesny zagraniczny repertuar urozmaica publiczności strawę duchową; gałąź operową wzbogacają, oprócz oper starych włoskich mistrzów, francuzcy kompozytorowie: Grétry, Méhul, Cherubini i dwaj, świetne rokujący nadzieje twórcy opery polskiej. Słowem teatr rozporządza 80-iu dziełami oryginalnemi i całą plejadą talentów, które snuć będą aż do naszych czasów tradycyą prawdziwej sztuki.

Scena polska istnieje.

I tego wszystkiego dokonał jeden człowiek w ciągu lat trzydziestu!...

Jakim sposobem radził sobie, żeby nie upaść pod przygniatającym ciężarem zadania, które gdzieindziej wymagało pracy stuleci i pokoleń?

Oceniając tę zadziwiającą działalność, należy przedewszystkiem strzedz się przeniesienia dzisiejszych pojęć o kierownictwie teatru do ówczesnej epoki. Ktoby w Bogusławskim chciał widzieć jednego z nowoczesnych intendentów subwencyonowanej przez rząd sceny, bawiących się z amatorstwem szambelańskiej wszechwiedzy w sztukę i literaturę dramatyczną, albo nawet osiadłego na jednem miejscu, rozgłośnego pisarza, któremu dano w ręce gotowe środki materyalne, aktorskie i literackie do przeprowadzenia rozległych planów artystycznych, ten popełniłby gruby anachronizm. Na Bogusławskiego patrzeć trzeba nietylko w Warszawie, ale wszędzie, gdzie tylko dla polskiego teatru było coś do zrobienia; śledzić każdy moment szamotania się jego w Warszawie, to z przywilejem, to z trupą francuzką, to z aktorami niemieckimi, to z operą włoską; widzieć, jak jednych zwycięża, z drugimi z potrzeby paktuje, jak wyrywa się z twardych szponów biedy, zostawiając w nich strzępy własnego mienia, lub wymyka z aksamitnych rąk intrygi, nie uroniwszy nic z godności, — co mu nie przeskadza tłumaczyć, pisać, grać, uczyć aktorów, tu zbudować teatr, tam podnieść ducha okolicznościowem widowiskiem — wszędzie spełniać iście herkulesowe prace.

Jako aktor, stawiany przez Francuzów w rzędzie uczniów Talmy, porównywany przez Niemców do Ifflanda, zbliża się idąc śladami tych mistrzów do natury, a rzeszę swoją kształci w jedynie dobrej i prawdziwej szkole francuzkiej; jako reżyser wygłasza w swojej teoryi sztuki dramatycznej i sceneryi zasady, które go czynią w roku 1812-ym zwiastunem meiningeńskiego Chronegka; jako dyrektor myśli rozważnie o jutrze, wychowuje przyszłe pokolenia aktorów i próbuje uorganizować swoję trupę na zasadach zastosowanych później w sławnym dekrecie moskiewskim Napoleona I-go o urządzeniu Komedyi Francuzkiej; jako pisarz wreszcie odgaduje swoją publiczność i rozumie głębsze znaczenie pociesznego faktu z historycznym owym widzem, który tak rozczulił się w widowni tragicznemi losami Bewerleya, że w antrakcie przyszedł za kulisy z propozycyą... zapłacenia długów nieszczęsnego bohatera. To już nie legendowy rycerz Paska zabijający aktorów; to mieszczanin, który zasmakuje w „Powrocie posła", — to lud, który dzięki Bogusławskiemu w „Krakowiakach i góralach" po raz pierwszy pokaże się na scenie.

Spełniwszy tyle, mógł Bogusławski ze spokojnem sumieniem nosić urzędownie mu nadany tytuł „dobrego obywatela", który też później na grobie jego wyryto.

II.

Po usunięciu się *ojca sceny polskiej*, teatr potrzebował już tylko iść dalej drogą utorowaną przez swego założyciela. Entrepryzę Osińskiego poprzedziło 19 widowisk, danych przez samych aktorów na własną rękę, poczem objął rządy zięć Bogusławskiego i sprawował je przez lat 12, do 1826-go roku, w warunkach o tyle korzystniejszych, że dzięki staraniom Bogusławskiego teatr miał już zapewnione poparcie oficyalne; dekretem bowiem Fryderyka Augusta, księcia warszawskiego, wydanym w Dreznie w kwietniu r. 1810-go, wyznaczoną została z ramienia ministra spraw wewnętrznych Łuszczewskiego, dyrekcya rządowa, którą składali: Jakób Adamczewski, regent rady stanu i ministrów, Ignacy Szczurawski, sekretarz rady ministrów, Aleksander hr. Chodkiewicz, członek Towarzystwa królewskiego przyjaciół nauk, Fryderyk Brzeziński, komisarz prefektury departamentu warszawskiego, Wojciech Bogusławski, funkcyonujący jeszcze podówczas entreprener teatru Narodowego, Julian Ursyn Niemcewicz, prezes dyrekcyi, i Baliński, sekretarz ministeryum spraw wewnętrznych a zarazem sekretarz dyrekcyi.

Moralnie zyskała entrepryza wielce, zdobywszy tą opieką znaczenie instytucyi dojrzałej; artystycznie zapewniła sobie przyszłość, spełniając zastrzeżony umową z rządem warunek: ufundowania szkoły dramatycznej.

Otwarcie tej szkoły odbyło się w r. 1811-ym w sali redutowej, w obecności prezesa rady stanu, senatora wojewody Stanisława Potockiego i wielu znakomitych osób. Niemcewicz zagaił posiedzenie; następnie sekretarz dyrekcyi odczytał rozkład nauk, rozdzielonych między następujących nauczycieli: religii, moralności i historyi świętej — Jan Podbielski; muzyki i śpiewu Tański (później Kurpiński); historyi i gramatyki polskiej — Franciszek Jasiński; języka francuzkiego — Józef Zieliński; niemieckiego Welke; tańca — Petinetti. Nauka podzieloną była na kurs trzyletni; wykład deklamacyi i wyższych przedmiotów zapowiedziano na następne lata w miarę zebranych funduszów. (Literatury uczył później Osiński, dramatyki Kudlicz). Pierwsze złote medale „za pilność" otrzymali w r. 1812-m z rąk ordynata Zamoyskiego: Szymon Włodek i Karolina Brzowska.

O powadze, którą cieszył się naówczas stojący już na silnych podstawach teatr polski, odzywa się głos Antoniego Lesznowskiego w „Gazecie Warszawskiej": „Scena stworzona przez Bogusławskiego stanowiła już moralne ciało ściśle splecione z potrzebami społeczności. Środki bytu materyalnego były niestałe, wahające się, zależne od różnych wpływów, okoliczności i wypadków; ale talentami, jakie wydawała, współczuciem, jakie zbudziła w powszechności, świadczyła o żywotności swoich zasobów. Gasło już i przebrzmiewało owo pierwsze pokolenie wielkich artystów dramatycznych... Umilkł na scenie potężny głos Owsińskiego; Truskolaska kończyła zawód pełny sławy; nie rozlegał się już wśród sali teatru śmiech Świerzawskiego, a Hempiński, znakomity komik, usunął się ze sceny. Ale teatr miał wkrótce odżyć w nowem pokoleniu artystów. I patrzcie! ze wschodem nowego wieku talenta się odradzają... Srebrny, metaliczny głos Szymanowskiego odzywa się — to następca Owsińskiego; panna Truskolaska odziedzicza talent swej matki i tragedya odbudowana na scenie. A na przodzie, patrzcie na tę postać. Śmiech, żart, dowcip strzela z każdego muskułu, z każdego jej gestu — to autor „Momusa", to następca Świerzawskich i Hempińskich — to Żółkowski. Patrzcie dalej: któż to jest ten młody artysta, co i łzy z oczu umie wyciskać, i śmiech pusty na ustach rozbudzić? Kogoż to natura uposażyła tak hojnie zbiorowym, podwójnym: komicznym i tragicznym namaszczając go talentem? To Kudlicz. A wśród wszystkich tych talentów wznosi się sędziwa postać założyciela sceny, Bogusławskiego. Głos Mentora kieruje całą tą rzeszą, utrzymuje lub roznieca wszystkie te młode uczucia, popędy, natchnienia, przewodzi tym szlachetnym chęciom i wskazuje im prostą drogę wśród krętych manowców sztuki."

Jaką była ta droga? — o tem sądzić można tylko ze świadectw współczesnych i z własnych Bogusławskiego zdań o sztuce. Źródła te dostarczają wskazówek, że ojciec teatru, jako aktor, wzorował się przedewszystkiem na szkole francuzkiej. Cudzoziemiec Säume w tych słowach charakteryzuje artystę: „Znałem go jako siedmdziesięcio-letniego starca. Był to człowiek mimo wieku pięknie wyglądający, wykształcony, wytwornych manier, a tak jeszcze krzepki, że wciągu jednego tygodnia grał „Leara" i „Axura". W grze był widocznie zwolennikiem dawnej francuzkiej tragedyi. Jakkolwiek po jego śmierci sztuka aktorska postąpiła w Warszawie i niewiele się dziś różni od sposobu grania nowoczesnych Francuzów, to przecież nieulega wątpliwości, że Bogusławski stworzył na polskiej scenie szkołę, wystawiającą poetyczne dzieła z wielką godnością".

Trudno lepiej scharakteryzować kierunek, który z natury rzeczy musiał panować na teatrze Narodowym, jeżeli sięgniemy do właściwych jego początków. Nakwaska pisze, że księżna Czartoryska „uczyła Truskolaską jak grała tragedyą panna Clairon", i dodaje, że „matka przekazała tę tradycyą córce, późniejszej Ledóchowskiej, która grała równie dobrze Andromakę, Alzyrę, jak panią Miller w „Nienawiść ludzi i żal", którą Anglicy stawiali talentem obok mistress Siddons". Bogusławski patrzał u księdza biskupa Sołtyka na widowiska francuzkie, a prawdopodobnie sam w nich pierwszy raz sił próbował; studya z Monbornem szły naturalnie w tym kierunku; wreszcie zetknięcie z towarzystwami francuzkiemi, już skutkiem rasowych sympatyj silniej działać musiało na Bogusławskiego i na jego rzeszę, aniżeli niemiecka, choćby nawet dobrze reprezentowana sztuka aktorska.

Przyczynkiem do tych danych mogą być również wzmianki i zdania, rozproszone w kilkunastu życiorysach aktorów i aktorek dołączonych do

każdego tomu dzieł Bogusławskiego. Nie szukajmy w tych życiorysach krytyki w dzisiejszem znaczeniu. Bogusławski nie był krytykiem i być nim nie mógł, bo należał już w połowie do epoki, która miała się stać nawskróś twórczą: Emilia Galotti prędzej weszła do repertuaru polskiego, aniżeli *Dramaturgia* Lessinga do krytyki polskiej; ale uwagi jego i spostrzeżenia natury czysto praktycznej, aktorskiej, pozwalają wnosić, że szkoła Talmy i panny Mars w tragedyi odzywała się wyraźnemi oddźwiękami w teatrze narodowym, który znów w komedyi najbliższym być musiał tradycyi Molière'a.

Ludwik Osiński.

Był to materyał wyśmienity w rękach takiego jak Osiński dyrektora. Klasyk i wielbiciel francuskich wzorów, doskonały tłumacz Kornela i Rasyna, Osiński doprowadził tragedyą do świetnego rozkwitu. Teatr narodowy Bogusławskiego, który był jednym z objawów wsiąkania do historyi nowych warstw, nie sięgał do tej arystokratycznej twórczości, ale rozpoczął odrazu od tego, co było bliżej z życiem i z nowemi jego czynnikami związane — od dramatu mieszczańskiego: Surin, Houdard de Lamotte uprzystępniali tragiczność za pomocą łzawych i teatralnych efektów szerszym kołom niewykwintnej publiczności; tragedye klasyków francuzkich odpowiadały rozwiniętemu już w pewnym stopniu w publiczności smakowi literackiemu.

Jeżeli jednak teatr zyskał moralnie i artystycznie na poparciu rządu—nic się w nim nie polepszyło pod względem finansowym. Wprawdzie dekret Fryderyka Augusta zapewniał mu 30,000 zł. subwencyi, ale nowo-nałożone na teatr ciężary pochłaniać koniecznie musiały zapomogę, która już teraz wystarczać musiała i na utrzymanie baletu, stale odtąd wcielonego do organizmu teatru.

Dawszy wciągu swej entrepryzy 2,404 widowisk, Osiński zmuszony był sprzedać za 300,000 zł. majątek teatralny rządowi, który na nowo zreorganizował dyrekcyą, powierzając ją Dmuszewskiemu i Osińskiemu. Artyści zobowiązani byli z dochodów swoich sprawić ruchomości za 27,000 zł na własność rządu, czyli zapłacić procent po 7%. Do dyspozycyi dyrekcyi na *extraordinaria* wyznaczono 29,155 zł. Dla komisyi spraw wewnętrznych do jej rozporządzenia zażądano 2,000 zł. Benefisa zniesiono. Gdyby dochód nie wystarczał na płacę, artyści ponosić mieli stratę w stosunku pensyi; wrazie przewyżki, nie mieli do niej prawa.

Główne punkta organizacyi wskazują, jak krytyczną była chwila. Historya miewa jednak interesujące zbliżenia. Wtedy gdy było jaknajbardziej krucho z pieniędzmi, rozpoczęto budowę nowego teatru. W dniu 1-ym listopada 1825-go r. odbyła się uroczystość założenia kamienia węgielnego. W fundamenta wmurowaną została skrzynia z ciosu, w której umieszczono wszelkie gatunki monet, pisma peryodyczne w dniu tym drukowane, wywód słowny na miejscu spisany, dzieła Wojciecha Bogusławskiego oraz blachę cynkową z napisem: „Za panowania Najjaśniejszego Aleksandra I-go Cesarza Wszech Rosyi, Króla Polskiego, Namiestnik królewski Józef książę Zajączek, wobec ministrów, prezesa dyrekcyi teatrów i członków tejże d. 19-go listopada 1825-go r. założył kamień węgielny na budowę Teatru Narodowego w stolicy, kosztem tejże wzniesionego, podług planów Antoniego Corazzi".

Budowa trwała lat siedm i kosztowała 636,822 ruble 16½ kopiejek. W lutym 1833-go r. otwarto nowy teatr operą „Cyrulik Sewilski" i „Divertissement", a zamknięto dawny na placu Krasińskim; jednocześnie znikł z afisza i dawny tytuł teatru, który odtąd nazywać się miał *Wielkim Teatrem*.

Wciągu tych siedmiu lat stało się wiele ważnych dla sceny polskiej wypadków. Umarł w roku 1829-ym Bogusławski, umarł — doświadczywszy wciągu ostatnich lat tego, co musi być udziałem każdej wyższej indywidualności: „że gdy już przestał być użytecznym publicznej sprawie, znaleźli się dowodzący, iż takim wcale nie był"; nie umierał z nim jednak duch, który miał długo jeszcze przenikać utworzoną przezeń instytucyą.

W literaturze scenicznej rok śmierci Bogusławskiego jest datą ogłoszenia konkursu na napisanie komedyi oryginalnej polskiej z nagrodą 1,000 złp., ofiarowaną przez Ludwika Adama Dmuszewskiego, aktora, dyrektora i pisarza ze szkoły Bogusławskiego, który czynem zdawał się dyktować słowa wyryte później na grobowcu mistrza:

„Pisał, grał i grających na czas późny stworzył".

Ludwik Dmuszewski.

Wiele było podobieństwa między tymi dwoma pracownikami: dla teatru, jedno szczególniej największy przynosiło pożytek — uniwersalność uzdolnień.

„Dmuszewski,—pisze Antoni Lesznowski, — występuje w komedyi, w obszernym zakresie ról pierwszych kochanków, trzpiotów, wietrzników, śpiewa partye tenorowe w operze i przez lat 20 przedstawiwszy przeszło 1,000 postaci, utrzymuje się na stanowisku lubionego przez publiczność artysty. Ale sfera działalności Dmuszewskiego nietylko jego zawód aktorski obejmowała. Dmu-

szewski pisał dla teatru. Tłumaczonych jego i oryginalnych dzieł jest przeszło 150. Przez lat 14, t. j. aż do złożenia przez Bogusławskiego entrepryzy, był jego najczynniejszym towarzyszem: kilkakrotnie zastępował go w urzędzie administracyjnym i estetycznym entrepryzy. W najtrudniejszych okolicznościach nie opuścił go. W życiu koczującem teatru, w jego pielgrzymce od miasta do miasta, z jednego końca kraju na drugi, kiedy scena nabierała nowego hartu, nowych sił, razem z tym prostym, zabłoconym wozem, na którym wśród zapylonych rekwizytów, wędrowała czysta jak kryształ sztuka, wyrażana w mowie poprawnej, w wymownym geście, siejąc po drodze ziarno dobre i zdrowe, a tępiąc chwast szkodliwy, Dmuszewski był jednym z najwytrwalszych pionierów, co karczowali grunt twardy i nieuprawny, na którym później wrzawa i odgłosy sceny rozlegać się miały".

W różnych kombinacyach administracyjnych znajdował się Dmuszewski po ustąpieniu Bogusławskiego; to z Osińskim kierował sceną, to znów sam rządy sprawował; tak czy owak, nazwisko jego odtąd miało być aż do 1847-go r., t. j. do daty śmierci, nierozłącznie z losami teatru związane. — W tym samym roku, kiedy założyciela polskiej sceny pochowano pod jedną ze ścian powązkowskiego kościołka, zdarzył się fakt dla przyszłości teatru nader doniosły.

W czerwcu przyjechała do Warszawy trupa aktorów prowincyonalnych pod zarządem dependenta przy adwokacie Milewskiego, który otrzymał pozwolenie od komisyi spraw wewnętrznych dawania widowisk w sali Towarzystwa dobroczynności. Od 3-go czerwca do 5-go września ten teatrzyk dał 22 widowiska i tłumnie był nawiedzany. Personel składali: Milewski, Rychowiecki, Kopczyński, Łojewski, Nowaczyński, Orłowski, Royer, Zalewski, Dobrodzicki, Werner, Szanowska, Skarżyńska, Majewska, Żelichowska, Danielowicz, Kwiatkowska, Krzyżanowska, i amatorka podawana bez nazwiska na afiszu. Repertuar składał się ze sztuk: „Figlacki udany ojciec", „Obiadek z Magdusią", „Dom do sprzedania", „Szkoda wąsów", „Córka Faraona", „Trafiła kosa", „Talizman niewidzialności", „Indyk nadziany dukatami", „Słomiany człowiek", „Los na loteryą", „Nasze przebiegi", „Niezgody domowe", „Towarzysze nieszczęścia", „Więzień", „Staruszkowiczowie", „Michał i Krysia", „Dwóch Kasperków", „Pierwsza lepsza", „Płaksa i Wesołowski", „Burmistrz oberżysta", „Los okropny", „Asmodeuszek", „Bal maskowy", „Maciuś z Częstochowy", „Miłość na ulicy Przyrynek."

Bonawentura Kudlicz.

Artyści teatru Narodowego, widząc, jak taniość cen zwabiała mnóstwo widzów, dopominali się o monopol dla siebie, ale ówczesny minister Mostowski kazał publicznie ogłosić, że wszelka wyłączność dla teatru Narodowego zniesiona. Artyści zdecydowali się na utworzenie z pomiędzy siebie w tej samej sali Towarzystwa dobroczynności drugiego teatru, który rozpoczął widowiska 11 września 1829-go r. sztukami: „Sługa dwóch panów" i „Prawo morskie". Grającymi byli: młodzież kształcona w szkole dramatycznej i młodsi artyści, mianowicie: Jan Jasiński, Ludwik Panczykowski, Wojciech Szymanowski, Emilia Werowska, Nepomucena Żółkowska, Józef Majewski, Stanisław Giżewski, Ferdynand Baraniecki; panny: Józefa Chojnacka, Balbina Rostkowska, Antonina Żulińska, Józefa Baranowska. Zawiadował tą sceną Bonawentura Kudlicz. Bilet do krzeseł kosztował zł. 3 gr. 5; na parter zł. 2 gr. 5; na galeryę zł. 1 gr. 15; na balkon 20 groszy. W ciągu roku dano 200 widowisk.

Taki był początek *Teatru Rozmaitości*.

Po otwarciu Teatru Wielkiego urządzono w nim w sali redutowej nowy Teatr Rozmaitości, w taki sposób, żeby go w potrzebie rozebrać było można: lóż było 22, krzeseł 270; galerya i paradyz mieściły 600 osób. Na otwarcie w dniu 13-ym września grano „Nowy teatr" i „Werthera"; a że dawny

teatr Rozmaitości na Krakowskiem-Przedmieściu nie przestał grywać, więc już przed 63-ma laty Warszawa posiadała trzy sceny.

Teatr, jak widzimy, rozrastał się niepospolicie, a do rozwoju strony jego artystycznej niemało przyczyniła się poważna krytyka tak zwanych Iksów, między którymi, jak wiadomo: Lipiński, Niemcewicz i Wincenty Krasiński prym trzymali.

Dmuszewski dał przykład szlachetnego poświęcenia, zaciągnąwszy pożyczkę na swój dom, aby artystom zapewnić utrzymanie po zamknięciu teatru. Po rozpoczęciu na nowo w r. 1832-m widowisk pod jego wyłączną dyrekcyą, repertuar rozwijać się już nie może — nastaje okres aktorski w dziejach sceny. Trupa zyskuje na jednolitości przez połączenie się tak zwanych żartobliwie *Dziadów* (teatru w Dobroczynności) ze starszymi artystami w jednym już stałym teatrze Rozmaitości, wybudowanym wewnątrz gmachu teatru Wielkiego przez budowniczego Kozubowskiego.

Personel wzmaga się takiemi znakomitemi siłami, jak ognisty amant Piasecki, Werowski, tragik pierwszorzędny, Zdanowicz, wyborny poprzednik Żółkowskiego (syna), Halpertowa, godna następczyni Ledóchowskiej, naiwna Daszkiewiczówna, za którą przepadała publiczność.

Jan Jasiński.

Do wykształcenia tej falangi talentów przyczynił się zresztą panujący wtedy wszędzie kierunek Scribe'a i jego szkoły.

Ta literatura ślizgająca się lekko po wszystkich powierzchniach życia, którego całość zewnętrznie ogarniała, ten świat zaludniony bohaterami, którzy nigdy nie dorośli do charakterów, to pojęcie o psychologii wytwarzające aniołów niepokalanie białych obok piekielnie czarnych zbrodniarzy, cała ta optyka namiętności ludzkich, oparta na prawach perspektywy teatralnej, rozszerzyła niezmiernie sferę sztuki dramatycznej.

Wcieleniem tego kierunku był Jasiński, któremu wkrótce po śmierci Dmuszewskiego powierzono ster teatrów warszawskich. Aktor do szpiku kości, uzbrojony w wiedzę teatralną, troszczącą się więcej o to *jak* grać — aniżeli *co* grać, samouk literacki, oceniający wartość dzieła przedewszystkiem ze stanowiska efektów scenicznych, doskonały pedagog, pracownik niestrudzony, raczej genialny reżyser aniżeli krytycznie rozwinięty dyrektor, Jasiński wielkie dla sztuki dramatycznej położył zasługi. Teatr tak był w tym kierunku świetnie prowadzony, że jakość repertuaru schodziła na drugi plan, skoro w nim grał Komorowski, pełen poezyi następca Piaseckiego, Żółkowski, którego talent z każdym dniem potężniał, Królikowski, przyszły twórca bohaterów Szekspira, Szyllera i Goethego; Rychter, wskrzeszający zanikłe typy, Ciemska, kokietka w wielkim stylu. W dwóch teatrach grywano opery, balety, komedye, wodewile, melodramata, słowem wszystko i nie wiele, bo w dobie najświetniejszego rozkwitu polskiej poezyi, najtrudniej było poezyi wcisnąć się na scenę, a teatr był może najmniej literackim płodem polskiej twórczości.

Dramat prawdziwy, wielka tragedya nie zstępowały z wyżyn, gdzie nieśmiertelnemi dziełami stwierdzała swoje panowanie trójca poetyczna: Mickiewicz, Krasiński i Słowacki. Jednocześnie trójca o wiele skromniejsza: Fredro, Korzeniowski i Bogusławski Stanisław walczyć musieli przeciwko uprzedzeniom w samym teatrze. przeciwko zepsutemu smakowi tłumów, żądnych lekkiej zagranicznej strawy, niekiedy nawet przeciwko krytyce.

Czas ich jeszcze nie nadszedł.

III.

Miał nadejść znacznie później, za rządów prezesa Sergiusza Muchanowa, który inaugurował dobę literacką naszej sceny.

Nie znaczy to bynajmniej, żeby sztuka dramatyczna miała stanąć na miejscu: trupa już doskonała wzmacnia się pierwszorzędnemi siłami. Żółkowski staje u zenitu, Królikowski przedzierzga się ostatecznie z melodramatycznego aktora na znakomitego tragika, dramat zyskuje sobie nowego adepta w osobie Leszczyńskiego; Rapacki dzielny talent charakterystyczny, Ostrowski i Szymanowski komicy niepospolici, Tatarkiewicz lekki amant powiększają personel komedyi. Wśród kobiet jest tylko kłopot wyboru. Modrzejewska porywa odrazu całą Warszawę grą, w której kombinują się właściwości Sary Bernhardt i Karoliny Wolter; berło naiwności przechodzi od genialnej a zawcześnie zgasłej Bakałowiczowej do rąk Romany Popielówny, jednoczącej w swoim talencie subtelności, wdzięk, poezyą i twórczość; dramat opiera się nadto na Palińskiej, Rakiewiczowej, Derynżance.

Kieruje tem wszystkiem Chęciński, ostatni sternik z rasy urodzonych reżyserów, ostatni pracownik oddany teatrowi dla teatru, i jak prawdziwy potomek Dmuszewskich, Jasińskich, duszę wkładający w instytucyą, której służy.

Aktor o tyle bystry, że może być wyśmienitym instruktorem i wychowawcą młodszego pokolenia; pisarz dramatyczny przeczuwający przy całej czci dla klasycznej trójcy nowe dążenia literatury scenicznej; poeta rozumiejący mistrzów wielkiego repertuaru i umiejący w ich dzieła tchnąć życie teatralne, Chęciński był człowiekiem chwili — a trzeba przyznać, że chwila mu sprzyjała.

Sam będąc pisarzem przejściowym, toruje drogę Narzymskiemu i młodszemu pokoleniu autorów, wśród których Lubowski, Sarnecki, Zalewski, Okoński dostarczają mu różnolitej treści repertuarowej — a nad tą rzeszą Bliziński panuje całą potęgą swego doskonałego talentu. Obca literatura występuje na scenę w najpiękniejszych arcydziełach; Królikowski i Modrzejewska urzeczywistniają swoje marzenia, rozbujane w świecie Szekspira, Goethego, Szyllera; Żółkowski i Popielówna podnoszą śmiech do wyżyn artystycznych· teatr warszawski, przypomina bogactwem wielkich talentów Burg wiedeński i Komedyą Francuzką. Jest moment, kiedy dramat w takim komplecie, kiedy opera z Dobrskim, Troschlem i Rivolówną, balet ze swoją wyborną szkołą — składają się na scenę europejską.

Nie piszę krytyki tego, co jest, ani stawiam horoskopów o tem, co będzie; uważam jedynie moję wzmiankę za przypomnienie tego, co było, za coś w rodzaju notatki przydatnej do wmurowania w kamień węgielny przebudowanych teatrów i stwierdzającej zkąd się wszystko wzięło.

Jan Chęciński.

Nieszczęśliwy wypadek zmusił jednego z następców Sergiusza Muchanowa do dźwignięcia z gruzów spalonego Teatru Rozmaitości; nowoczesne wymagania komfortu i estetyki skłoniły drugiego do zupełnego przekształcenia fizyognomii teatru Wielkiego, który przywrócony został, pod względem rozmiarów, do pierwotnego planu Corazzi'ego. Traf zrządził, że podczas przebudowy Rozmaitości, dramat i komedya znalazły tymczasowy przytułek w tych samych salach redutowych w których, przed zdobyciem stałej siedziby w murach teatru Wielkiego — pierwsze pewniejsze stawiały kroki. Było to jakby symboliczne nawiązanie nici dawnej tradycyi.

Czy w symbolu tkwiła istotnie prawda? Trudno obecnie dać stanowczą na to pytanie odpowiedź.

Jak wyglądają dzisiejsze warszawskie teatra, wiemy wszyscy; nie jest też dla nikogo tajemnicą, że scena nasza znajduje się i pod względem artystycznym w fazie przekształcenia — bo teatra nie upadają, tylko się przeobrażają. Szczególnym trafem, w chwili, kiedy się u nas ten proces przekształcenia pod wpływem zewnętrznych okoliczności rozpoczął, gościna trupy meiningeńskiej zdawała się być wskazówką losu: jaki sobie scena ideał po-

stawić powinna, kiedy jej zabrakło wielkich gwiazd, jak Modrzejewska. Popielówna, Żółkowski, Królikowski i kiedy rozporządza talentami, które dać mogą dobrą całość.

Do urzeczywistnienia tego ideału dążyli kierownicy artystyczni wedle sił i uzdolnień; Tatarkiewicz po swojemu, t. j. z zamiłowaniem do efektów zewnętrznej sceneryi, p. Józef Kotarbiński z dążeniami ukształconego literata, który repertuar przedewszystkiem miał na uwadze; obaj musieli się liczyć z różnemi w zwierzchniej dyrekcyi względami: pierwszy z warunkami ekonomicznemi, drugi z upodobaniami czysto technicznej natury, które stanowiły cechy charakterystyczne ówczesnych zarządów. Wystawienie przez p. Kotarbińskiego w odnowionym teatrze Wielkim „Manfreda“ Byrona — było ostatnim na naszej scenie błyskiem poetyckim; od paru lat panuje na niej w słabem odbiciu modernizm, jeżeli tak nazwać można reżyserski kierunek przystosowany wyłącznie do chwili bieżącej.

Są to zapewne echa ewolucyi odbywającej się wszędzie; idzie tylko o to, żeby przysłuchujący się tym odgłosom p. Ładnowski starał się w nich oryentować. To pewna, że ta ewolucya widoczna jest i w sztuce dramatycznej! Nowe pokolenia artystów, z odrębnemi występują dążeniami, a wymienione nazwiska wystarczą dla uważnego spostrzegacza za charakterystykę: Żółkowski, Rapacki i p. Frenkel; Królikowski, Leszczyński i p. Ładnowski, Modrzejewska, Derynżanka i panna Marczellówna; Bakałowiczowa, Popielówna i panna Czaki... ileż tu odstępów i stopni, jaka różność celów i środków!

Do czego ta faza przejściowa prowadzi? — któż zgadnie u nas, skoro i gdzieindziej wyczekują od „nowych prądów“, nowej jakiejś „formuły“ dla literatury i sztuki dramatycznej?

I zanim „formuła“ się zjawi — podobni jesteśmy do wszelkiej innej w Europie publiczności — zabawiamy się... farsą i operetką uprawianą w trzecim teatrze, który mając pilnego i zapobiegliwego w osobie p. Sliwińskiego kierownika, i dobrą jednakże trupę, prosperuje i jest dziś dającym dużo do myślenia współzawodnikiem... Jest teatr też Mały pewnym momentem w „ewolucyi“, podstawiając bowiem w wodewilu i operetce muzykę zamiast literatury — staje do komedyi w tym samym stosunku, w jakim już do dramatu stanęła w teatrze Wielkim opera, monopolizująca dziś poetyczne i tragiczne wrażenia.

WŁADYSŁAW BOGUSŁAWSKI.

Wybitni aktorzy dawnej sceny polskiej w rolach charakterystycznych.

(Według starych sztychów).

JP. KUDLICZ (*w roli Fleetwell, w dramie „Murzynka“, akt I, scena IX*).

...„Zasłonisz te oczy, które w ostatniem tchnieniu życia jeszcze syna szukać będą...“

(*Tom X „Prac Dramat.“ J. S. Jasińskiego*).

JP-a DASZKIEWICZ (*w roli Nany, w kom.-op. „Prima donna, scena XI*).

(śpiewając) ...„Lal.. Lal.. Lal..“

(*Tom VI „Prac Dramat.“*).

JP. ŚWIERGOCKI (*w roli Józefa, w kom. „Żonaci bezżenni“, akt II, sc. IV*).

...„Oto dowody! czytaj, jeśli czytać umiesz!..“

(*Tom XIV „Prac Dram.“*).

JP. KARASIŃSKI (*w roli Ernesta, w kom. „Złe wychowanie“, akt II, sc. XII*).

...„A jednakże chciałbym wiedzieć komu miałem szczęście podobać się...“

(*Tom XII „Prac Dram.“*)

JP. ŻÓŁKOWSKI (*w roli Schnapsa, w sztuce „Mina“, akt II, sc. X.*

...„Ja?!..“

(*Tom II „Prac Dram.“*).

JP-a DOBRZAŃSKA (*w roli Ludomiły, w kom. „Wybór“, scena X*).

....nie możnaby wiedzieć?..“

(*Tom VII „Prac Dram.“*).

JP. HALPERTOWA (*w roli Maryi de Rohan Monbazon, w dramie „Pojedynek“, akt I, sc. VI*).

...„Przebaczenie!..“

(*Tom I „Prac Dram.“*).

JP. MAJEWSKI *(w roli Jana, w kom. „Wuj i siostrzeniec“, scena XI).*

...„Nic dziwnego!.. za matką poszła banda cała...“

(Tom XI „Prac Dram.“).

JP. SZYMANOWSKI *(w roli Bertranda, w kom. „Krzyżyk złoty“, akt I, sc. IV).*

...„Witam was panny, czy panie! przyjmijcie moje uszanowanie...“

(Tom III „Prac Dram.“).

JP. GIŻEWSKI *(w roli Frejtag, w kom. „Syn narzeczoną“, sc. XVIII).*

...„Wielki Boże! — teraz znowu drugi!!...“

(Tom IV „Prac Dram.“).

JP-a WEROWSKA *(w roli Magdusi, w krotoch. „Nowy Rok“, scena IV).*

... „A on cego? a on cego?...“

(Tom VIII „Prac Dram.“).

JP. PIASECKI *(w roli barona Malzca, w kom. „Paulina“ akt II, sc. VII).*

...„Jestem tu u niej... u siebie... w pokoju mojej żony...“

(Tom XI „Prac Dram“).

TEATR WIELKI.

I.

Dzieje gmachu Teatru Wielkiego.

W tem miejscu, gdzie dziś wznosi się wspaniały gmach Teatru Wielkiego, jedna z najpiękniejszych ozdób miasta, w czasach dawnych stały obszerne budynki drewniane, w których mieściły się składy soli. Ztąd zwano je starą i nową *Żupą*. W dokumentach z tej epoki, aż po połowie XVII-go wieku, nazwa ta ciągle figuruje, a nawet i później jeszcze. Dopiero w kilkadziesiąt lat potem, w r. 1695, królowa Marya-Kazimiera wybudowała tutaj własnym kosztem gmach obszerny i okazały, rodzaj bazaru dla kupców z zagranicy, i od swego imienia „Marywilem“ (*Marieville*) przezwała. Front tego gmachu wznosił się od ulicy Senatorskiej, to jest wprost dzisiejszego ratusza; miał dwa piętra w półkole zbudowane. W środku był obszerny dziedziniec i ogród owocowy. Od strony dziedzińca był szereg arkad i galerya, w której mieściło się 54 sklepy, na wzór paryzkiego Palais-Royal'u, wynajmowanych kupcom, bankierom, restauratorom, wraz z odpowiedniemi mieszkaniami. Tutaj to miał swoją sławną drukarnię i księgarnię Michał Groel, „bibliopola królewski“, jak się sam chętnie nazywał.

Wprost bramy frontowej, w tem miejscu, gdzie dziś wznosi się pyszna fasada teatru Wielkiego, stała kaplica, w kształcie rotundy zbudowana. Te gmachy w r. 1742 nabyła Józefa Antonina z Zakrzewskich ordynatowa Zamoyska i osadziła tu kapitułę dam świeckich, zwanych Kanoniczkami, których pierwszą ksienią była kasztelanka Zofia Gałecka. Cały Marywil naówczas do nich należał. Urządziwszy sobie w oficynach mieszkanie, gmachowi zostawiły dawne przeznaczenie, ciągnąc z niego znaczne korzyści. Już w końcu XVIII-go wieku, żydzi, zrazu pojedyńczo, potem coraz gęściej poczęli obsiadać Marywil i powoli kupców chrześciańskich z niego wyparli, co dało powód do licznych starć ulicznych, procesów i skarg.

Czem był ówczesny Marywil, najlepiej nas objaśni opis pewnego podróżnika (Fryderyka Schultza), który w r. 1793 zwiedzał Warszawę. Oto co czytamy w jego książce:

„Trzecim domem zajezdnym (w Warszawie) są gmachy Marywilu, na ten cel przeznaczone, gdzie obok klasztoru PP. Kanoniczek, ogrodu i licznych sklepów kupców chrześcian i żydów, są jeszcze pokoje, które przyjezdnym wynajmują. Szczególny bo to gmach w Warszawie; czego tu dostać nie można i kto się tu nie mieści! Od skromnych i przyzwoitych Kanoniczek, do dam wątpliwej obyczajności, byle pozory były zachowane, wszystko tu się godzi. Traktyernie i księgarnie, artyści i rzemieślnicy, tandeciarze i bankierzy, wszyscy razem mieszkają. Bardzo rzadko w całym tym gmachu, który do małego miasteczka jest podobny, można znaleźć stałe mieszkanie niewynajęte, bo te są w Warszawie najtańsze i nawet sklepy w podziemiach zawsze są od żydów zajęte“.

Była to jednem słowem najruchliwsza i najgwarniejsza część miasta, zwłaszcza, że w roku 1778 budynki od ulicy Nowo-Senatorskiej, wznoszące się naprzeciw Marywilu, nabył od rodziny Pociejów, Adam Uruski, szambelan królewski, i żydom wynajął, dając początek t. z. „Pociejo-

wu", charakterystycznej i wyłącznej cechy warszawskiej. Wszystko to trwało aż do r. 1819. W owej dobie Marywil przedstawiał jeden stek brudu, zaniedbania i ruiny. Wskutek tego nabył go magistrat, przeznaczając na miejsce walnych jarmarków, wskrzeszonych wtedy i przez jakiś czas niezmiernie ożywionych. Panny Kanoniczki zaś przeniesiono do gmachu po-jezuickiego przy kościele św. Andrzeja naprzeciwko, a za zabudowania na Marywilu aż dotąd kasa miejska wypłaca im po 53,000 złp. rocznie. Zabudowania te jednak nie przyniosły magistratowi pożytku; jarmarki upadły, a gmachy osłabione w fundamentach, pomimo bezustannych reparacyi, groziły ruiną. Postanowiono je więc rozebrać, a na ich miejsce wystawić teatr.

Potrzeba nowego gmachu dla pomieszczenia teatru oddawna już czuć się dawała. Dawny teatr na placu Krasińskich, budynek niekształtny, brzydki, ciasny i niewygodny, nie odpowiadał wymaganiom nowoczesnym i temu ożywieniu, jakie objawiało się na wszystkich polach życia społecznego za owych czasów. Miejsce było bardzo odpowiednie: w środku miasta i na obszernym placu, jaki miał się utworzyć po zwaleniu brudnych i walących się gmachów marywilskich. Jakoż wzięto się do tego w początkach drugiego dziesiątka lat bieżącego wieku. Plany odpowiednie dał budowniczy Antoni Corazzi, a kamień węgielny założono w d. 3 września 1825 roku. Budowa wlokła się przez siedm lat, gmach ukończono w r. 1833 pod kierunkiem Ludwika Kozubowskiego, budowniczego, który do pierwotnego planu wprowadził niektóre zmiany. Zresztą, zmianom tym ciągle ulegał teatr; niezawsze atoli były one szczęśliwe i dobrze obmyślane. (W miejscu gdzie dziś stoi kamienica sukc. Stępkowskiego — mieściły się przez dłuższy czas garderoby artystów).

W r. 1841 włączono w obręb gmachów teatralnych zabudowania po komorze konsumcyjno-składowej od ulicy Trębackiej i urządzono tu skład kurtyn, dotąd zawalających scenę teatru Wielkiego.

W r. 1844 poczyniono wewnątrz wiele przeróbek, zwłaszcza co do komunikacyi wewnętrznej, urządzono liczne nowe schody, wystawiono piece pod sceną, na korytarzach i t. p. Wtenczas także ostatecznie wykończono wspaniałe sale redutowe, foyer i sale bufetowe.

Niemniej ważnych przeróbek dokonano w r. 1870, przez rozszerzenie sceny i miejsca dla publiczności, oświetlenie gazowe, urządzenie wentylacyi, pomnożenie liczby wejść i t. p. Wtenczas to także do nieukończonego na parterze frontonu dodano niesmaczny w najwyższym stopniu podjazd żelazny [1]) który, na szczęście, obecnie zniesiono i urządzono prześliczną kolumnadę, odpowiadającą stylowi i powadze tego przepysznego pod względem architektonicznym frontu [1]). Ogromna ta budowla jest w stylu klasycznym, surowym i pełnym majestatycznej powagi. Kolumny są z ciosu. Godnemi uwagi są płaskorzeźby, ozdabiające fronton. Jedna z nich u szczytu przedstawia Anakreonta, otoczonego muzami tańca i muzyki; jest ona dziełem rzymianina Acciardi'ego. O wiele lepszą jest płaskorzeźba gipsowa, dziś umieszczona na gzemsie parterowej kolumnady, przedstawiająca powrót Edypa i ludu z igrzysk olimpijskich. Ogółem jest na niej 65 figur. Płaskorzeźba ta wykonana została przez profesora Pawła Malińskiego. Dodać należy, że według planu pierwotnego, na samym szczycie miał stać posąg Apollina, muzami otoczony. Dwa skrzydła, zdobne w kolumnadę, uzupełniają całość rozległą i piękną. W skrzydłach tych mieszczą się mieszkania prywatne i sklepy. Zaraz po ukończeniu budowy w r. 1833, w tem samem gdzie i dziś miejscu, założoną została cukiernia. W jednem z pism ówczesnych znajduje się opis otwarcia tej cukierni, który dla charakterystyki ludzi i dziennikarstwa owej doby, przytaczamy tu w całości. Opis ten, zresztą, ma pewien ton uczciwy, pewną woń prostoty, której dziś już napotkać nie można.

„Wczoraj (d. 14-go września) — czytamy tedy — otworzoną została nowa cukiernia i kawiarnia pod kolumnami oficyny, na placu Marywilskim, obok Wielkiego teatru. Imci pan Wawrzyniec Lurs (Lours), urządził z gustem i bardzo znacznym kosztem to nowe miejsce dla wygody i zabawy publiczności warszawskiej; ta stolica jeszcze nie miała tak elegancko urządzonej cukierni. Szafy z drzewa kasztanu, polituruwane w kolor jasno-perłowy, robił p. Henrich, tutejszy obywatel, majster stolarski; w zwierciadłach odbijają się kształtnie ustawione słoje, napełnione słodyczami. Draperye i wszelkie symetry, odznaczają się gustem; śliczny widok przedstawia ten salon przez ogromne drzwi gotyckie ze szkieł kolorowych, wieczorem gdy już oświecony. W przyległym gabinecie znajdują się do czytania wszelkie pisma czasowe i zagraniczne".

Reklama, ale reklama naiwna, przeziera z każdego wiersza tego opisu i daje niezastąpioną niczem charakterystykę epoki, gdy „ta stolica nie miała jeszcze tak elegancko urządzonej cukierni"...

Taką jest w głównych zarysach historya gmachu teatralnego.

ZYGMUNT L. SULIMA.

[1]) Patrz rysunek str. 29.

[1]) Patrz artykuł prof. W. Gersona: „O stylu budowlanym Teatru Wielkiego" str. 31.

Dawny podjazd żelazny dobudowany w roku 1870-ym.

II.

Teatr Wielki w pierwszym roku istnienia.

Widowiska w świeżo wzniesionym teatrze Wielkim rozpoczęły się dnia 24 lutego 1833-go roku, w trzy dni po zamknięciu przedstawień w starym teatrze przy placu Krasińskich.

W dniu tym afisz ogłosił:

Za pozwoleniem zwierzchności.

N. 1. Dziś w niedzielę d. 24-go lutego 1833-go r., daną będzie opera Rossiniego w dwóch aktach, z włoskiego tłumaczona p. t.:

CYRULIK SEWILSKI.

Hr. Almaviva	—	JP. Dobrski.
Bartolo, doktór	—	JP. Szczurowski.
Rozyna, jego wychowanica	—	JP. Aszpergerowa.
Bazyli, nauczyciel muzyki	—	JP. Zdanowicz.
Figaro, cyrulik sewilski	—	JP. Polkowski.
Berta, służąca Rozyny	—	JP. Daszkiewiczówna
Oficer od straży	—	JP. Jastrzębski.
Alkad —	—	JP. Zieliński.
Notaryusz —	—	JP. Rywacki.
Florillo —	—	JP. Świergocki.
Łukasz —	—	JP. Krzesiński.
Ambroży —	—	JP Jędrzejowski.

ZAKOŃCZY

ZABAWA TAŃCUJĄCA.

Osoby tańcujące: JPanna Eugenia Frejlich, Lideman, Bogdanowiczówna i Stolarska. — JPanowie: Turczynowicz i Żurkowski.

Następne przedstawienie odbyło się we wtorek 26-go lutego, na którem odegrano „Przyjaciół“ Aleksandra hr. Fredry. Współczesny faktowi „Kuryer warszawski“ w n-rze 54-ym z d. 25-go lutego 1833-go r., pisze:

„Wczorajsze pierwsze widowisko w nowym teatrze na placu Marywilskim zaszczycił swoją obecnością JO. Książę Feldmarszałek Namiestnik królewski; znajdowało się wiele znakomitych osób płci obojej, wszystkie miejsca były napełnione. Ozdobność sali w najświeższym guście powszechnie chwalono i znawcy zapewniają, że należy do najpiękniejszych, średniej obszerności, teatrów w Europie. Pierwszy plan tej budowy podał budowniczy Koratzy (Corazzi), i podług tegoż planu rozpoczęto budowę, lecz przy wznowieniu roboty plan ten stosownie do potrzeby i dogodności, zmienionym został. Wewnątrz sala, czyli miejsce dla publiczności, jest malowane, przez JPP. Pawła Benedetti i Sałackiego. Płaskorzeźby wewnętrzne Malińskiego, Hegla i Acjardi. Piękny świecznik z rękodzielni Rahna i Werthcima. Stolarszczyznę robił JP. Jaroszyński, zaś wznowienie całej budowy i jej dokończenie tak rychłe odbyło się pod ogólnym kierunkiem i rozporządzeniem JW. Jenerała-lejtnanta Rautenstraucha. Pierwsze piętro ozdobione jest wizerunkami Jana Kochanowskiego, Wojciecha Bogusławskiego, Rasyna, Szekspira, Moljera i Mozarta. Niedogodności, jakim jeszcze niepodobna było zapobiedz lub przewidzieć, stopniowo będą uchylane, ażeby to miejsce zabawy przyjemnej i pożytecznej uczynić najdogodniejszem, aby Łaskawa Publiczność raczyła w niem ciągle doznawać zadowolenia“.

W pierwszym roku istnienia teatru Wielkiego, t. j. 1833-go r., następujące nowe lub wznowione na scenie tej wystawiono dzieła, począwszy od pierwszego przedstawienia:

I tak, w m. marcu: „Opera włoska w podróży“, opera 2-aktowa Ficvarantego (wznowienie), „Jest temu lat 16-cie“, nowa melodrama trzyaktowa z francuzkiego; panna Wołkow, śpiewaczka wielkiego talentu wystąpiła ostatni raz w „Niemej z Portici“, w roli Elwiry.

W m. kwietniu t. r. ukazała się nowa 4-aktowa komedya, oryginalnie napisana p. t. „Laura“ czyli „Zalotność i obraza“ (z nową dekoracyą, przedstawiającą „Młociny pod Warszawą“, pędzla Głowackiego); wznowiono komedyę 3-aktową. z niemieckiego, p. t. „Brat w postaci kochanka“; wystawiono wreszcie w tym miesiącu operę Webera „Wolny strzelec“, w której rolę Agaty śpiewała panna Miller, późniejsza Dobrzyńska, żona słynnego muzyka.

W maju przedstawiono nową komedyę z francuzkiego przełożoną p. t. „Dwie wdowy“, czyli „Zdarzenie z balu“. Po raz pierwszy w tym miesiącu wystąpił na scenie Stanisław Bogusławski, autor „Starej romantyczki“, „Lwów i Iwiąt“ i innych dzieł dramatycznych; panna Morozowiczówna (Rywacka) w roli Elwiry w „Niemej z Portici“ ukazała się na deskach teatralnych, a panna Lideman w roli Fenelli; w tym także miesiącu opuściła scenę Antonina Palczewska, grając rolę główną w melodramie nowej „Niema sierota z Pampeluny“. Wznowiono potem operę Spontiniego „Westalkę“, dano wreszcie nową melodramę „Emma Teels“.

W następnym miesiącu, czerwcu, wznowiono operę Rossiniego „Kopciuszek“, w którym ukazała się nowa śpiewaczka panna Kaplińska i nowy śpiewak Markowski; potem grano komedyę „Mirandolina“; wyszła ona z druku następnie w oficynie księgarskiej Merzbacha w zbiorze p. t. „Teatry warszawskie“.

W lipcu wystąpiła po raz pierwszy w operze „Turek we Włoszech“ panna Petronela Zamecka; grano nową dramę po raz pierwszy „Czemuż nie była sierotą“? Fryderyka hr. Skarbka.

W sierpniu artyści opery niemieckiej, panna Tweedte i pan von Szmidhof ukazali się w wyjątkach z oper. Później Szmidhof przeniósł się

do teatru wileńskiego; dał koncert także w teatrze p. Haensel na skrzypcach; wystawiono nową komedyę „Fałszywy wielki ton“, tłumaczoną z niemieckiego.

We wrześniu po raz pierwszy wystąpiła w dramie „Teresa“ panna Emilia Maire; jako gość wystąpił w „Precyozie“ stary Anczyc, w roli Don Pedra.

W październiku wznowiono komedyę Goldoni'ego (z włoskiego) „Karykatury“; na dochód Józefy Ledóchowskiej dano dramat „Amelia Mansfield“, było to ostatnie wystąpienie znakomitej artystki; wreszcie d. 20-go t. m. ukazał się po raz pierwszy syn zmarłego ulubionego artysty Aloizy Żółkowski, w operze „Fra-diavelo“, i dano nowy po raz pierwszy dramat „Karolina“, przełożony z francuzkiego.

W listopadzie wystawiono nową melodramę „Ben-Dawid“, tłumaczoną z niemieckiego przez Borysa Halperta, wznowiono komedyę Picarda „Dwóch Sieciechów“ i grano nową oryginalnie napisaną operę Józefa Brzozowskiego „Hrabia Weseliński“; wreszcie wystąpił jako gość na scenie teatru Wielkiego Chełchowski, w melodramie „Życie szulera“, późniejszy dyr. teatrów w Krakowie i Lwowie.

W grudniu wystawiono nowy oryginalnie napisany dramat p. t. „Sumienie“, którego autorem był Fryderyk hr. Skarbek.

W roku otwarcia teatru Wielkiego w naszem mieście, t. j. 1833-im, wybitniejszemi postaciami tej sceny byli: Julian Dobrski tenor (urodził się w Warszawie 1811-go r., zmarł jako emeryt, d. 2-go maja 1886-go roku); Jan Nepomucen Szczurowski, basista, który pierwszy śpiewał partyę Bertrama w „Robercie Dyable“, zmarł w r. 1850; Katarzyna z Kamińskich Aszpergerowa, zajmowała pierwsze role w operach i melodramatach, zmarła d. 25-go września 1835-go r.; Józef Zdanowicz, wyborny aktor do ról charakterystycznych w komedyi i operze, zmarł d. 10 października 1839-go r.; Józef Polkowski, pierwszy tenor, znakomity przedstawiciel Mazaniella w „Niemej z Portici“, zmarł d. 9-go czerwca 1835-go r., pierwszy raz wystąpił na scenie w 1821-ym r.; Józefa Daszkiewiczówna, następnie zamężna Śliwińska, utalentowana artystka do ról naiwnych, zmarła w Płocku d. 24-go sierpnia 1886-go r.; Józef Świergocki, artysta dramatyczny nietyle utalentowany, ile pracowity, pełen zamiłowania dla teatru, jako komik wielce był lubiany, obok tego był bibliotekarzem archiwum teatralnego, a w końcu swego zawodu pomocnikiem dyrektorów teatru, zmarł d. 22-go kwietnia 1884-go r.; Eugienia Pion, zamężna Koss, pierwsza tancerka baletu warszawskiego, zmarła d. 23-go czerwca 1848-go r.; Roman Turczynowicz, pierwszy tancerz, zmarł d. 21-go maja 1882-go r.; Faustyn Żyliński, pierwszy tenor, zmarł d. 19-go czerwca 1867-go r.; Ludwik Royer, francuz, wyborny komik baletowy, zmarł d. 25-go października 1885 roku.

Zapisać należy ówczesnych dekoratorów teatru: Józefa Głowackiego, zmarłego w r. 1858; Antoniego Sachetti'ego, zmarłego w r. 1870-ym; nakoniec dyrektora opery Karola Kurpińskiego, zmarłego d. 18 września 1857 r. i dyrektora orkiestry baletowej Józefa Stefaniego, zmarłego w r. 1876-ym.

JULJAN HEPPEN.

III.

O stylu budowlanym Teatru Wielkiego.

Budownictwo, jak rzeźba i malarstwo, przechodziło, w tych samych epokach, takież same ewolucye odradzania i przeradzania się; temiż samemi ogólnemi znamionowało się cechami. Zaranie wieku obecnego, opromienione świtaniem wznowionego życia społecznego i politycznego we Francyi, wzorowanego na starożytnej Grecyi i Rzymie, spowodowało wzorowanie się sztuk na zabytkach najdawniejszego ich kwitnienia na półwyspach i wyspach morza Śródziemnego. Ztąd też budowle monumentalne, pochodzące z pierwszej połowy bieżącego stulecia, czy to postawione we Włoszech, czy we Francyi, czy u nas, są nacechowane temiż samemi upodobanemi szeregami kolumn, naśladujących starożytne perystyle, propylee i westybule. Sięgnięto do form najpoważniejszych, do najsurowszej czystości, do najprostszych motywów, zwłaszcza gdy szło o budowle poważne publicznego znaczenia.

Czy więc budynki publiczne w Warszawie i w ogóle w kraju, były projektowane przez Kubickiego, czy przez Aignera, czy Gucewicza, czy przez sprowadzonych z Włoch bardzo utalentowanych budowniczych Corazzi'ego lub Marconi'ego, — nosiły na sobie piętno panującego kierunku budowlanego, odznaczały się poważnem pojęciem zadania, postawionego budowniczemu.

Talent zaś sprawił, że pomimo jedności stylu, w szeregu pomysłów tegoż samego artysty nie znajdujemy do siebie podobnych, że każdy z nich formami swemi mówi za siebie.

Mając określić przymioty i właściwości stylowe jednej z najważniejszych prac budowlanych Corazzi'ego, przypomnijmy cały ich szereg, dający miarę niepospolitych zdolności autora; zaznaczmy ich wysokie zalety, oparte na wypróbowanych zasadach piękna i z tego powodu zasługujące na to, aby mniej zdatni budowniczowie, nie sięgający umiejętnością ani do kolan znakomitemu architekcie, szanowali je, a co jednej połaci ulicy Rymarskiej i placu Bankowego, zajętych przez byłą Komisyę skarbu, najpoważniejsze wrażenie czyniącą szeregami swych kolumn, przez były pałac ministra skarbu, dotykający do poprzedzającego, czyniący tarasami, łączącemi wystające pawilony, wrażenie bardzo ożywione, do otwartego, publicznego życia dygnitarza zastosowane, wreszcie przez gmach Banku, którego skromne kształty są znamieniem utylitarnych jego celów i obowiązków.

Dziś, chociaż dwie ostatnie budowle dużo straciły ze swego charakteru przez skasowanie łączących te dwa bratnie budynki podcieniów,

Teatr Wielki po przebudowie. (Z fotogr. E. Troczewskiego i S-ki).

większa, aby się na nich uczyli, nie roszcząc nieusprawiedliwionych niczem pretensyj do poprawiania dzieł mistrza.

Pierwszą w szeregu budowli Corazzi'ego był gmach Towarzystwa przyjaciół nauk, o fasadzie odznaczającej się pięknemi proporcyami, umiejętnym podziałem w kierunku pionowym, urozmaiceniem form, wytwornych a niepozbawionych powagi. Jakaż jednak różnica pomiędzy tą budowlą, w której murach nauka i literatura znajdowały przytułek, a tym szeregiem ogromnych pałaców, mieszczących w sobie magistratury krajowe, stopniowanych pod względem charakteru swego tak wybornie, a tak umiejętnie do przeznaczenia zastosowanych! Mówię o całej przeznaczonych niegdyś dla osłony licznych interesantów od wpływów zmian temperatury i do chronienia pod sklepieniem ożywionego ruchu handlowego i finansowego, — wszakże ogólne ich formy i zarysy dobrze świadczą jeszcze o tem, jakiemi były pierwiastkowo.

Stało się rzeczą zupełnie prostą i naturalną, że gdy potrzeba było postawić jeszcze jeden budynek monumentalny, miasto powierzyło pomysł i wykonanie jego temuż samemu budowniczemu, odznaczającemu się wypróbowanemi zdolnościami.

Po zniesieniu starego ratusza, Marywilem zwanego, i po przeniesieniu urzędu celnego

w inne miejsce [1]), pozostał nieforemny załamany kawał ziemi, ciągnący się wąskim paskiem od ulicy Nowo-Senatorskiej, ku połowie szerokości placu, a następnie szerokim narożnikiem u rogu Wierzbowej załamany raz, a drugi raz na rogu Trębackiej.

Na tej nieforemnej figurze Corrazi obmyślił takie zużytkowanie przestrzeni pod Teatr, że stało się zarazem zadość potrzebie miejskiej, przez utworzenie szeregu sklepów, zastępujących zniesione na Marywilu; nadał jednak tej codziennej pospolitej potrzebie tak pomysłowy charakter architektoniczny, że zdaje się, jakoby wielkie skrzydła budowli nie były postawione na sklepy umyślnie, ale jakby skrzydła te majestatycznie roztaczające się — dawały przytułek handlowi, mieszcząc pod swą osłoną sklepy i usadowione nad niemi odpowiednie drobne mieszkania.

Jak dalece cały plan budowli, o której tu mówimy, stanowi nierozerwalną całość pod względem pomysłu, łatwo się przekonamy, wyobrażając sobie na chwilę, że te skrzydła boczne nie istnieją, i że główny budynek, mieszczący w sobie właściwy teatr, stoi sam, wśród otaczających go zwyczajnych domów, lub chociażby na odsłonionem, pozbawionem domów, miejscu. Ta jednochwilowa próba wystarczy; przypomni nam bowiem, że wielka liczba teatrów europejskich, czy to w Dreznie, czy w Wiedniu, czy w Paryżu, czy gdzieindziej, osobno postawionych na obszernych placach, stanowi pospolicie zbiór mniej lub więcej urozmaiconych kształtów architektonicznych, spiętrzonych jedne na drugie w ciężki stos, i że teatr warszawski od tego ociężałego wyglądu ratują właśnie owe skrzydła wydłużone.

Dziedziniec Teatru Wielkiego. (Fot. E. Troczewski).

Całość z tych dwóch części składowych utworzona jest nierozerwalna, związana bowiem proporcyami i członkowaniami. Nie można tknąć żadnej części głównej fasady, ani zmienić żadnej składającej ją cząstki stylowej, żeby się ta zmiana nie odbiła niezgodnością z odpowiedniemi częściami skrzydeł, i odwrotnie.

Samo nawet projektowanie zmian wewnętrznych w takich budowlach, doskonale zharmonizowanych, powinno być przedsiębrane na podstawie danych, jakie nastręcza sama budowla, *prawdziwe bowiem poczucie estetyczne* wymaga, żeby wewnętrzna postać odpowiadała zewnętrz-

[1]) Komorę przeniesiono na ulicę Elektoralną, gdzie dziś szpital Ś-go Ducha, z rogu Trębackiej, gdzie jeszcze wielka brama narożna po komorze pozostała.

nej, i wzajemnie. Jakoż znajdujemy tu odpowiedniość silnych ciosowych słupów korynckich wewnętrznego przysionka, w zupełnej zgodzie będącą z zewnętrznym stylem dolnego piętra cassze i wysmuklejsze. Taki też porządek dostrzegamy w gmachu teatralnym. Nad dolnym toskańskim wznosi się joński styl skrzydeł, przechodzi na główny środkowy występujący naprzód

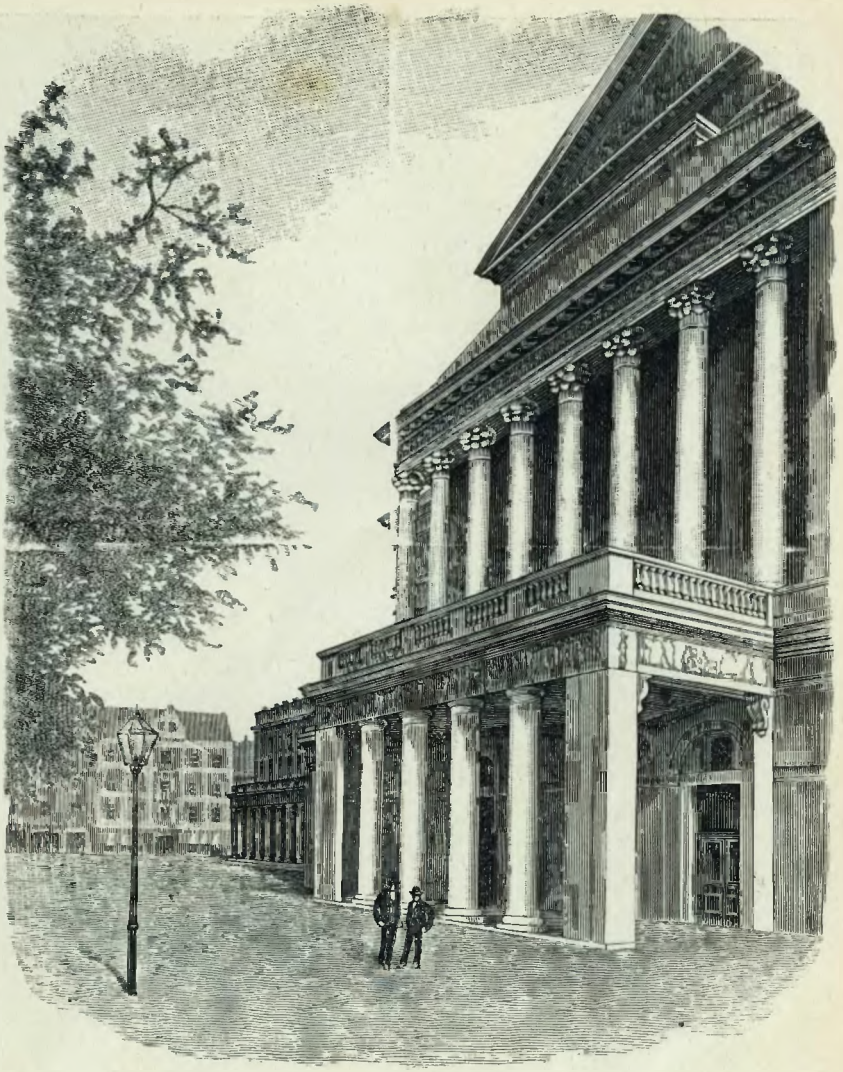
Stylowa biblioteka Teatrów Warszawskich, dziś już nieistniejąca. (Rys. prof. W. Gersona).

łego teatru, toskańskim, na starym doryku wzorowanym.

Wedle ogólnych zasad struktury, w praktykę wprowadzonych w rzymskiem budownictwie, styl najsilniejszy powinien podpierać inne, łżejbudynek, zaznacza się kolumnami jońskiemi okien, i wiąże się ze środkową koryncką, najbardziej strzelistą częścią fasady. Nad tą lekką koryncką, podwójną, przejrzystą kolumnadą, postawione jeszcze jedno piętro, w szereg wązkich

a wysokich okien zaopatrzone, wieńczy ogromny gmach, *niedokończony*, bo *nieustrojony w posągi*, które miały dodać mu więcej lekkości, miały wysmukłemi zarysami płaskie linie odpowiednio urozmaicić, członkowanie ich zaakcentować, zdobiąc i odpowiadając patrzącym dobitniej jeszcze na pytanie: co się w tym budynku mieści?

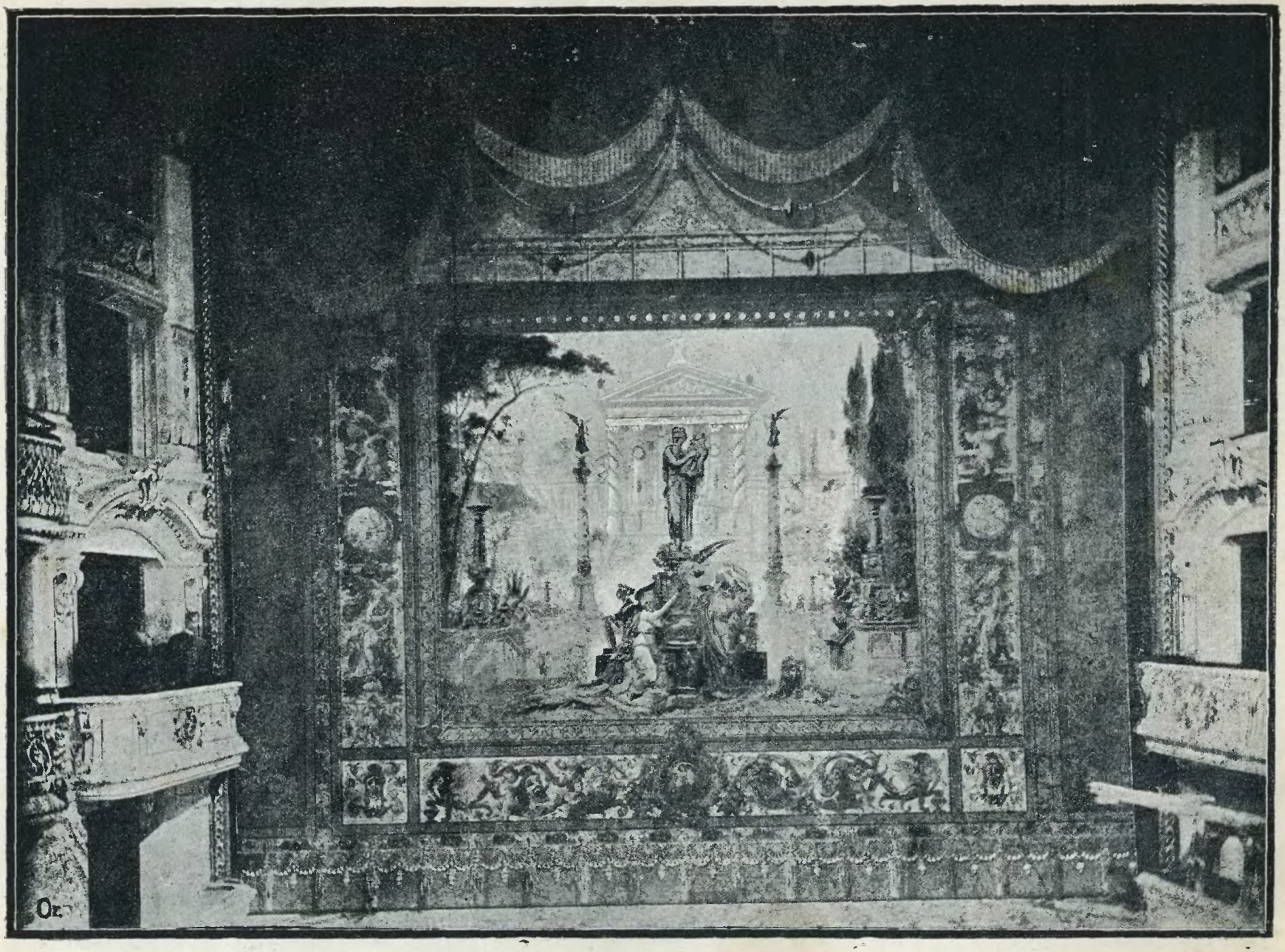
Dokończenie teatru nie miało się ograniczyć na samych posągach: były zamierzone malowania ścian, a przynajmniej stropów, i niewątpliwie z czasem przyszłoby do polichromii ogólnej, którą jako dopełnienie stylowe całości przypominam, na wypadek gdyby kiedykolwiekbądź miasto pragnęło doprowadzić swój teatr do należnej mu ozdobności. W takim wypadku wprawdzie przyszłoby niejedno przerobić, a zwłaszcza przywrócić do pierwotnego stanu kolumnadę pierwszego piętra, zbudowaną w tym celu, żeby z loży dworskiej, mającej się mieścić w środku łuku widowni, wyjście na balkon otwarty w lecie było możliwe i bezpośrednie. Ta przeróbka dzisiejsza świadczy, jak trudnem jest samo zrozumienie, a niebezpiecznem usiłowanie poprawiania takiego arcydzieła, jakiem jest teatr warszawski. Zwalenie drugiego szeregu kolumn, a pozostawienie dwóch nisz bocznych, które stanowią dopełnienie zagłębienia pozakolumnowego, dowodzi w przerabiających braku zrozumienia całości planu pierwotnego, i sprawiło, że obecnie nisze staną się niezrozumiałemi dla patrzącego i ubliżać będą pamięci twórcy planu.



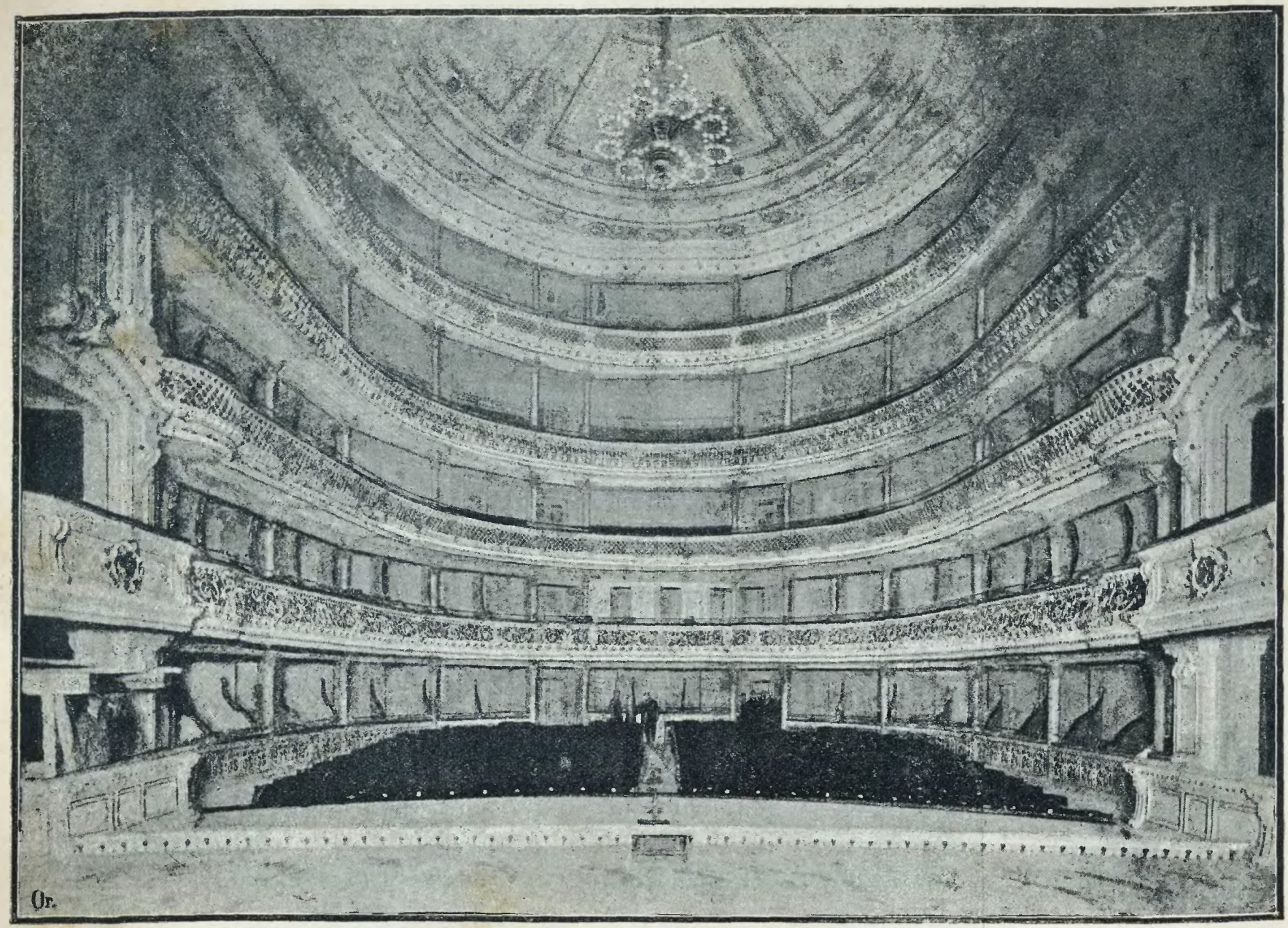
Nowodobudowany portyk i taras.

Streszczając niniejsze uwagi, dotyczące budowli teatru Wielkiego, dostrzegamy naprzód: że wrażenie majestatyczne, jakie ona czyni, wywołane zostało przez budowniczego pomysłem połączenia głównego gmachu z dwoma skrzydłami, tudzież użyciem do spełnienia tego zamiaru stylu rzymskiego, poważnego, dającego się odpowiednio ożywić; że co do budowli, jakoteż uwydatnienia przeznaczenia jej, pierwotny budowniczy Corazzi uczynił wszystko, co leżało w jego obowiązku artystycznym; że zatem, zgadzając tak ściśle wszystkie warunki twórczości artystycznej, uwzględniając wszelkie praktyczne swoich czasów wymagania, utworzył dzieło prawdziwie *stylowe*.

WOJCIECH GERSON.



Kurtyna główna w Teatrze Wielkim. (Z pracowni Burghardta w Wiedniu).



Sala widzów Teatru Wielkiego (po przebudowie).

IV.

Przebudowa Teatru Wielkiego.

Dnia 12 września 1891 r. — po blizko półtorarocznem zamknięciu — uroczyście otwarto podwoje największego przybytku sztuki. W r. 1889, jeszcze za czasów senatora Gudowskiego, lecz za staraniem zmarłego już prezesa teatrów warsz. jenerała D. Palicyna, przyznano rs. 650,000 na przebudowę teatru Wielkiego. Plany sporządził budowniczy Bronisław Żochowski, który też kierował robotami, pod nadzorem komitetu, na czele którego stanął jenerał Palicyn, koszta jednak ogólne wyniosły 712,000 rs., t. j. o 62,000 rs. więcej nad summę pierwotnie asygnowaną. Rs. 300,000 wzięto z funduszów użyteczności publicznej — 350,000 rs. ze skarbu państwa, resztę zaś pokryto z innych źródeł.

Elewacya frontowa teatru Wielkiego o tyle tylko się zmieniła, iż dostawiono portyk murowany. Dawniej nad głównem wejściem był daszek blachą kryty [1]), oparty na żelaznych słupach, obecnie widzimy tu wielki podjazd murowany na czterech olbrzymich kolumnach okrągłych i dwu

Ostatnie widowisko w Teatrze Wielkim przed przebudową.

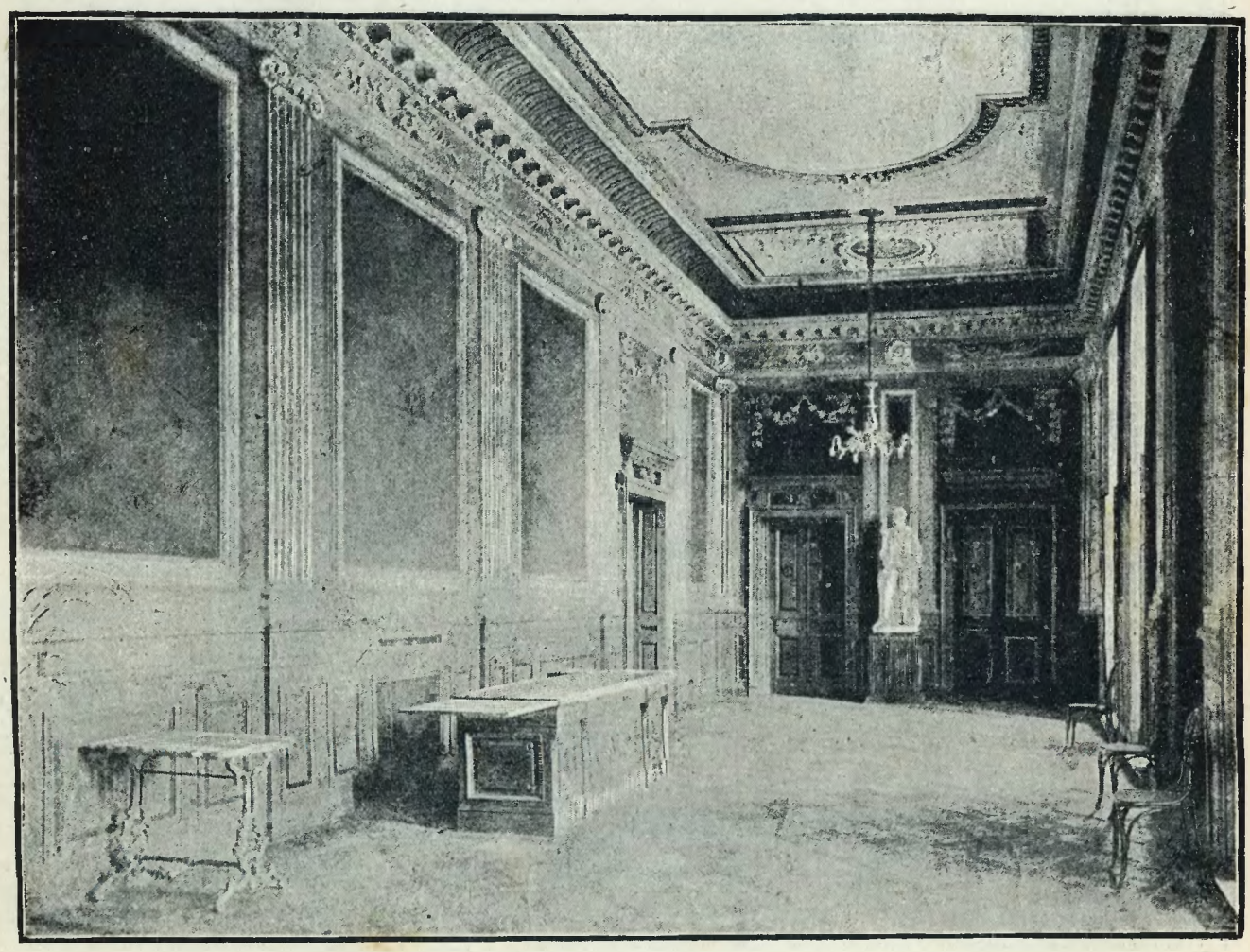
[1]) Patrz rysunek str. 29 i porówn. z rys. na str. 35.

słupach czworograniastych, po nad któremi biegnie pas płaskorzeźby, pomysłu prof. Malińskiego, łączący się z resztą ornamentu, umieszczonego na frontonie. Potężne kolumny podjazdu podtrzymują olbrzymi balkon, przeznaczony dla tych, którzy w antraktach pragną odetchnąć świeżem powietrzem. Nad tym balkonem znajdowały się dawniej dwa rzędy kolumn, lecz w celu utworzenia miejsca przechadzki na tarasie i wygodnego urządzenia kurytarzy wchodowych na dole — zniesiono rząd drugi, co podniosło głośny protest ze strony krytyki artystycznej, na czele której stanął wówczas prof. Wojciech Gerson, zarzucając komisyi budowlanej brak poczucia estetycznego.

Z dwóch stron głównego wejścia znajdują się dwie kasy, a w głębi szerokie marmurowe schody [1]) właściwie sześć klatek schodowych, z których dwie prowadzą do krzeseł i lóż parterowych — dwie do lóż I i II piętra, oraz krzeseł na balkonie II piętra — dwie do galeryi i paradyzu.

Z kurytarza okalającego loże I piętra wchodzimy na *foyer*, ozdobione malowidłami w stylu Ludwika XVI, ztamtąd zaś dostajemy się na obszerny taras, zkąd roztacza się widok na plac Teatralny, ozdobiony zielenią skweru, wposród której wyziera fontanna i dwa kioski, służące do odświeżania temperatury w gmachu teatralnym.

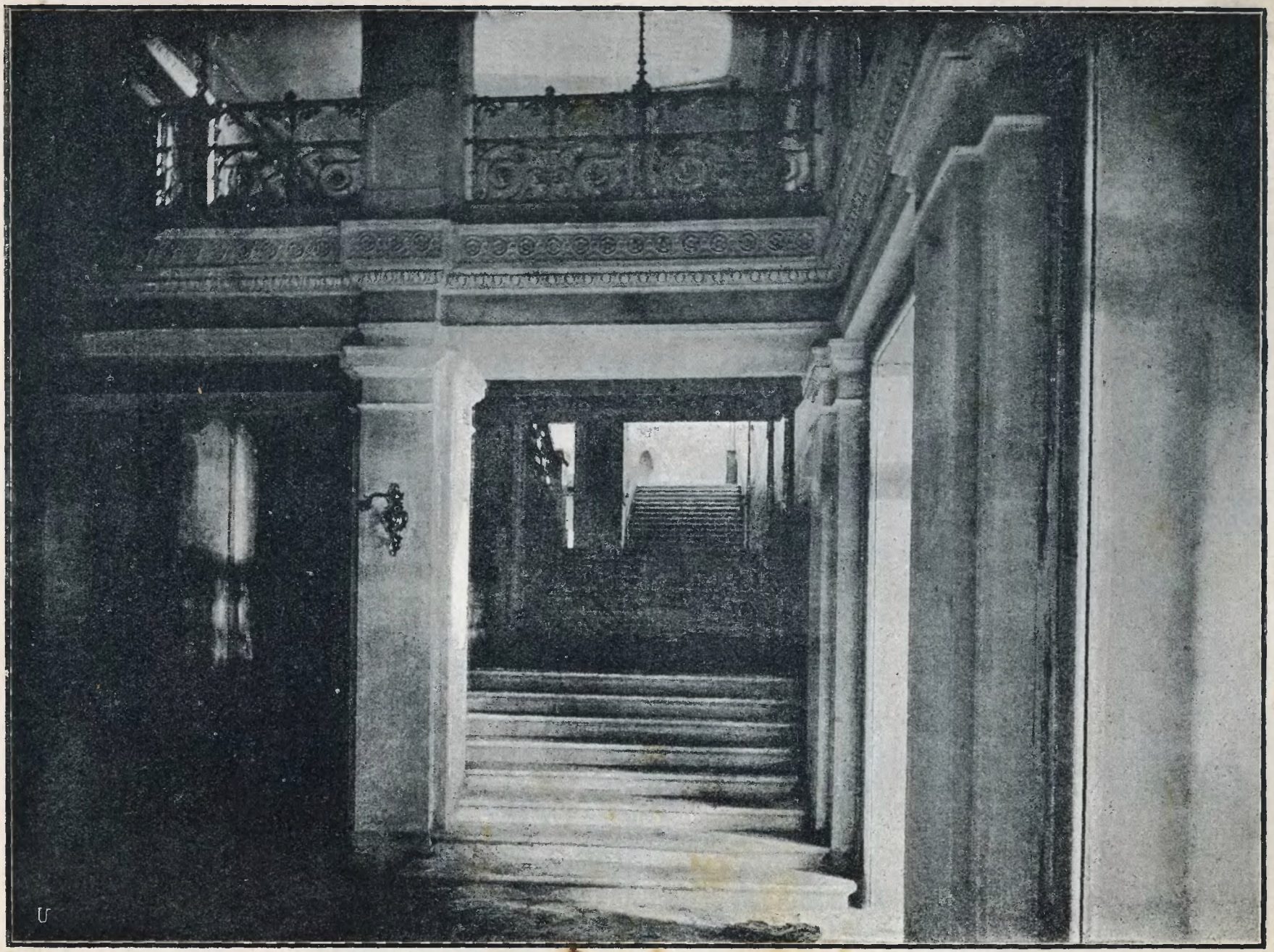
Wnętrze sali [1]) utrzymanej przeważnie w jasnych tonach ze złoceniami przedstawia się wspaniale. Na styl skromnych a jednak wytwornych ornamentów, składają się motywa z epoki Ludwika XVII i rococo; balustrady na parterze i wszystkich piętrach żelazne, ażurowe, bardzo ładnie złocone, parapety i bandy lożowe wybite utrechtem koloru bordo, sufit w tymże to-



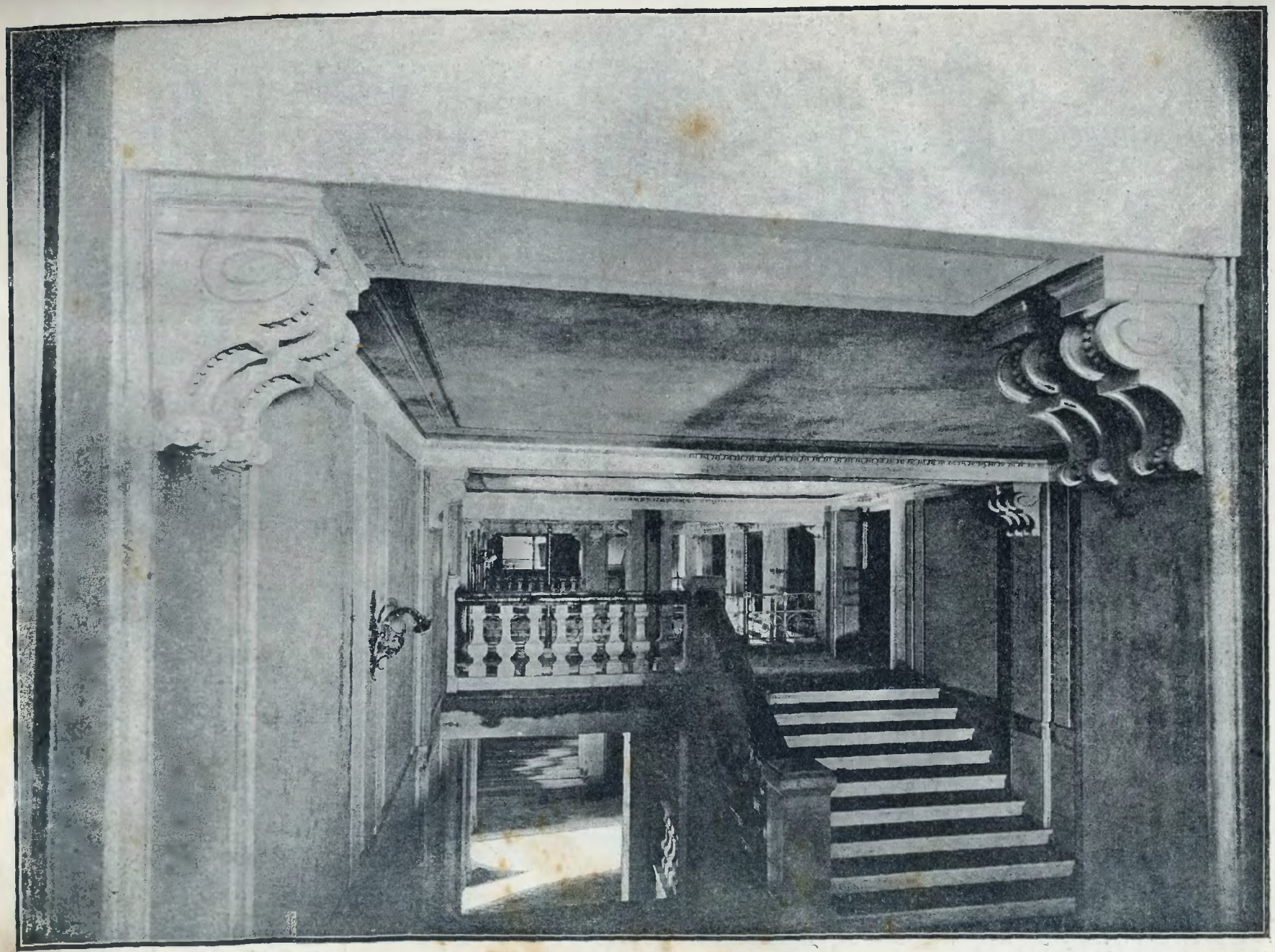
Foyer Teatru Wielkiego z widokiem na pomnik Żółkowskiego.

[1]) Patrz rysunki str. 40 i 41.

[1]) Patrz rysunek str. 37.



Przedsionek w Teatrze Wielkim. (Widok z wejścia głównego).



Przedsionek w Teatrze Wielkim. (Widok z wejścia głównego do lóż i krzeseł).

nie z efektownemi ornamentacyami; nad sceną zegar ozdobny, a zagłębienie dla orkiestry jest tak obszerne, iż swobodnie siada w niem 80 osób.

Co do rozmiarów sali jest ona od dawniejszej wyższą o 12, a szerszą o 14 stóp angielskich i mieści obecnie 1,200 osób, a więc o 100 miejsc więcej niż przedtem; nadto rozszerzone są przejścia z boków i pomiędzy krzesłami, urządzono też nowe przejście w środku krzeseł parterowych, powiększono loże z gabinetami i t. p. Paradyz i galerya mieszczą przeszło 400 krzeseł numerowanych, z podnoszącemi się automatycznie siedzeniami, takiemiż, jakie posiadają krzesła

Kasa zamawiań

dolne i balkonowe. Rozkład miejsc w całej sali uległ gruntownej zmianie.

Oświetlenie składa się z żyrandolu o 198 lampkach elektrycznych, umieszczonego jednak tak wysoko, iż nie zasłania ani kawałka sceny. Oprócz tego 50 lampek zawieszonych jest przy parapetach lóż 2-go piętra i przy wejściach do krzeseł, razem z żyrandolem odpowiada sile 4,040 świec, dając światło zupełnie dostateczne. Niezależnie od tego na kurytarzach, *foyer*, przedsionkach i t. d. znajduje się 100 lampek, a na zewnątrz gmachu teatralnego jaśnieje 8 lamp łukowych, każda o sile 1,000 świec i tyleż takichże lamp na scenie, z zastosowaniem ich do aparatów optycznych. Słowem — oświetlenie całego gmachu nie pozostawia nic do życzenia. Wentylacyę, wzorowaną na teatrach zagranicznych, urządzono w ten sposób, iż można utrzymać w sali temperaturę dowolną, tak latem, jak zimą, skutkiem czego widowiska odbywać się mogą przez cały rok bez przerwy.

Na skwerze placu Teatralnego, — jak już wspominaliśmy, — umieszczono dwa kioski, czerpiące świeże powietrze, zkąd idzie ono do filtru, znajdującego się pod westibulem, a ztamtąd rozprowadzone za pomocą sieci rur odpowiednich, dostaje się do wnętrza gmachu teatralnego. Pod każdem krzesłem na parterze, w lożach, balkonach, galeryi i paradyzie, urządzone są zakratowane otwory, przez które wtłaczane bywa (za pomocą maszyny o sile 15 koni) powietrze, w zimie ogrzewane — w lecie zaś chłodne.

Zbiorniki dostarczają na godzinę do 7,000 sążni, czyli do 250,000 stóp kub. świeżego powietrza. W porze zimowej powietrze to, ogrzane do pewnej temperatury, przez odpowiednie kanały dostaje się do całego gmachu. Ogrzewanie jednak teatru odbywa się dwoma systemami, a mianowicie: sala, *foyer* i kurytarze — parą; te zaś części, w których ludzie dłużej przebywają t. j. scena, sale do nauki, garderoby — za pomocą wody gorącej.

Główna kurtyna [1]) przedstawia się nadzwyczaj pięknie i malowniczo. Widzimy na niej w głębi portyk grecki, uwieńczony kwiatami, nad nim jasny lazur nieba, a na pierwszym planie allegoryczna grupa, wśród wielkiego basenu, ozdobionego egzotycznem kwieciem, drzewami i kolumnami, malowniczo rozrzuconemi do koła. Wszystko to, otoczone bardzo piękną ramą ornamentacyjną, zamyka herb naszego miasta *Syrena*, malowana w czerwonem polu, a umieszczona w odpowiednim medalionie u spodu ramy. Druga międzyaktowa kurtyna ma w środku medalion, na którym p. Strzałecki wymalował alleg. *Opinię publiczną*, zwracającą ku widzom zwierciadło. Celem zabezpieczenia od ognia, nad całą sceną umieszczono wielki rezerwoar, który wprowadzony w ruch, może pokryć jej podłogę w ciągu kilku minut warstwą wody, na wysokość 10-u metrów. Kilkadziesiąt nowych dekoracyj malowanych w Warszawie, lub u Burghardta w Wiedniu, posiada w obecnej chwili dyrekcya teatru Wielkiego.

Otwór sceny od strony sali został rozszerzony i podwyższony, a następnie i sama scena powiększoną. Położona po za sceną sala baletowa, mająca 60 stóp długości i 40 szerokości, w razie potrzeby może powiększyć perspektywę sceny, od której oddzieloną jest tylko żelazną zasłoną. Cała podłoga sceny jest ruchoma, tak iż w jednej chwili można ją opuścić na dół, lub unieść do góry; z łatwością także dają się uskuteczniać zmiany momentalne dekoracyi [2]), wysuwanie lub

[1]) Patrz rysunek str. 36.
[2]) Patrz rys. str. 44.

znikanie całych grup osób stojących na scenie i t. p. manipulacye, niemożliwe do wykonania przy dawniejszej budowie gmachu. Zejdźmy na

Woźny Teatru Wielkiego.

chwilę pod tę podłogę [1]), którą przedziela czeluść podsceniczna od przestrzeni będącej dla publiczności światem fantazyi i złudzenia. Widzimy tu olbrzymią ilość rusztowań, machin, łańcuchów, pomostów, barjer, a wszystko to zda się być światem z tysiąca i jednej nocy, kolosem o wielkiej sile, zaklętym w ruchu swoim, a mogącym na jedno drobne skinienie ręki ludzkiej — zadrżeć całym lasem machin, kół i trybów, przedziwnie skomplikowanych.

Maszynerya na dół ciągnie się na głębokości trzech pięter, tak, że od podłogi do podstawy, wysokość jamy podscenicznej wynosi metrów 10; wysokość zaś samej sceny, zawieszonej u góry dekoracyami wynosi metrów 26 — ogółem 36 metrów. Do puszczenia w ruch machin przy zmianie dekoracyi, funkcyonowaniu t. zw. „trap" czyli spustów, zastosowano sześć motorów hydraulicznych, z których każdy może unieść około 15,000 funtów. Manipulowanie motorami jest łatwe, wymaga jednak wielkiej uwagi. Dość jest poruszyć jedną dźwignię, aby zmienić dekoracye na całej scenie.

Na uwagę zasługuje również umieszczony pod sceną aparat, służący do regulowania i zmiany kolorowego światła na scenie; przyrząd ten, kosztujący rs. 8,000, jakkolwiek skomplikowany, obsługiwany jest przez jednego człowieka. Oświetlenie sceny posiada 410 lampek elektrycznych żarowych białego światła, — 215 czerwon. i 215 niebieskiego do efektów optycznych. W ogóle teatr ma 2,000 lamp żarowych.

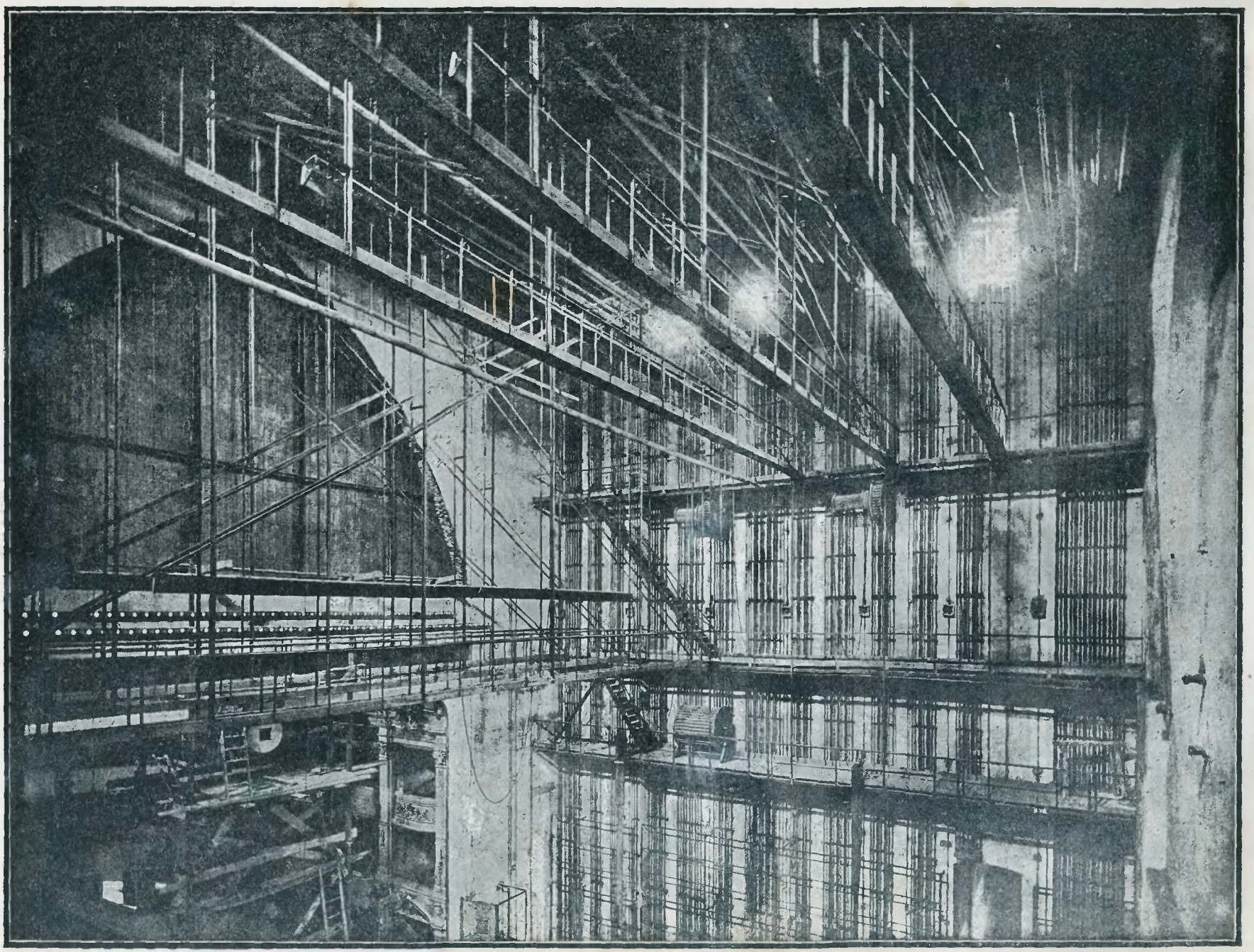
Tuż do widowni przytyka dobudowana tylna oficyna, wznosząca się do wysokości siedmiu pięter. Mieści się w niej na dole wejście tylne i przejście sceniczne dla wprowadzania koni, oraz wnoszenia dekoracyi, przewożonych z budynku znajdującego się na Nalewkach. Na wyższych piętrach są sale szkoły baletowej, sale próbne, garderoby dla tancerek, magazyny kostiumowe, a na samej górze malarnie. Oprócz tej oficyny, w zupełnie oddzielnym budynku, połączonym z głównym gmachem za pomocą podziemnego kurytarza, pomieszczono stacyę maszyn dynamo-elektrycznych [1]), gdzie każdy z trzech aparatów reprezentuje siłę 40 koni parowych. Dwie maszyny dostarczają światło elektryczne — trzecia przeznaczoną jest do pomocy, na wypadek uszkodzenia stale funkcyonujących dwóch aparatów. Ogółem maszyny posiadają siłę 300 koni parowych. W tym to budynku wytwarzaną jest owa kolosalna siła udzielająca teatrowi światła, ciepła i wprowadzająca w ruch wiatrak wentylacyjny. W wewnętrznem urządzeniu teatru nie pominięto żadnego szczegółu, mogącego służyć ku wygodzie publicznej, jako też nie zapomniano o najdrobniejszych nawet ulepszeniach, kierując się we wszystkiem wytwornym gustem estetycznym. Dla dam są tam *foyer*, lustra i gabinety toaletowe; dla panów wygodne i obszerne pokoje do palenia, nadto każdy z widzów, bez względu na zajmowane w teatrze miejsce, otrzy-

Strażak za kulisami.

muje bezpłatnie lornetkę z wyborowemi szkłami, sprowadzonemi przez p. Felsenhardt-Skalskiego z Paryża i pozostającemi na składzie w oddzielnem miejscu, pod jego nadzorem.

[1]) Patrz rysunki str.: 46, 47 i 48.

[1]) Patrz rysunek str. 49.



Wnętrze sceny Teatru Wielkiego, z przyrządami do wieszania dekoracyj.

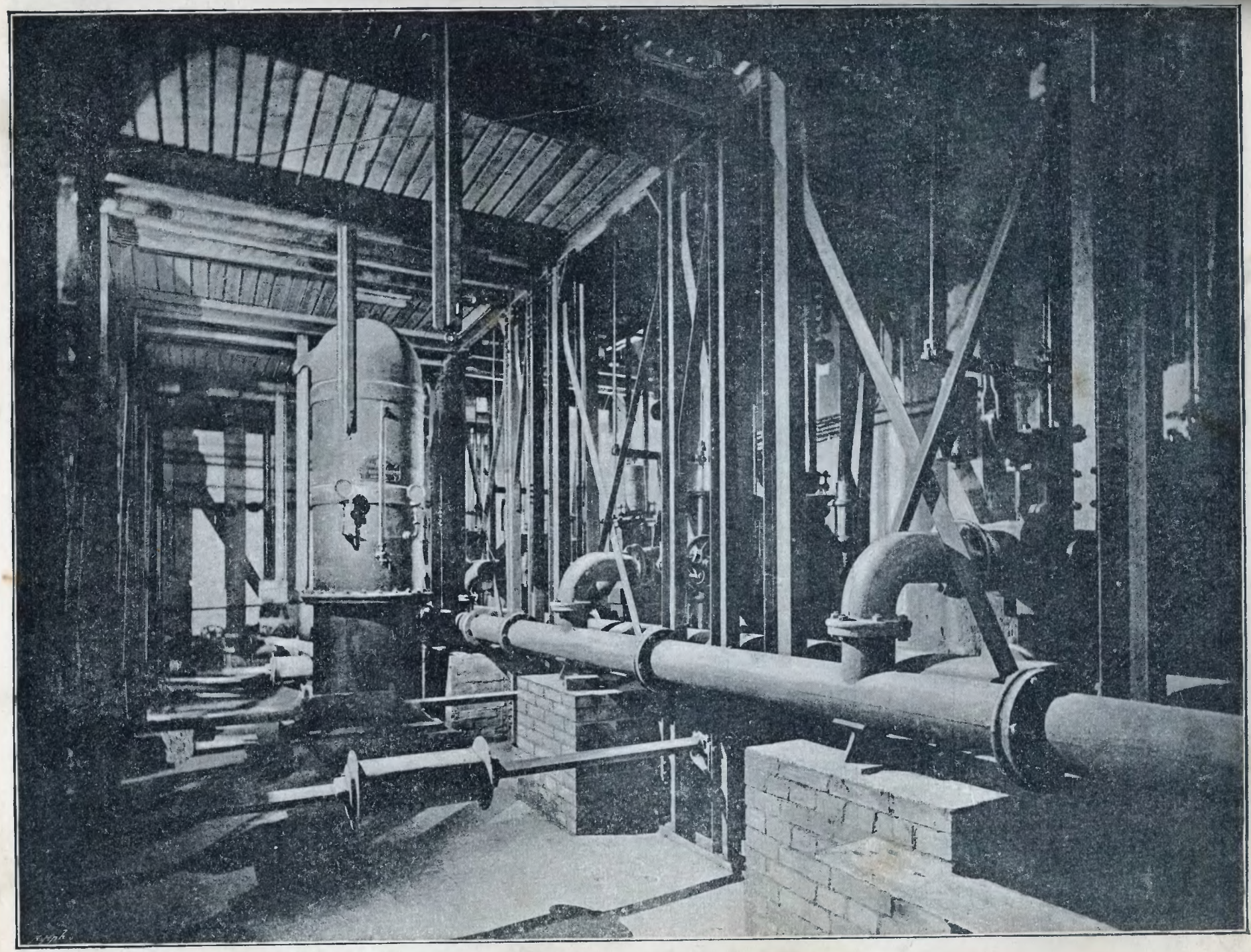
Pisząc o teatrze Wielkim, trudno pominąć cukiernię „pod filarami“ p. B. Semadeniego (dawniej Loursa). W cukierni tej gromadzi się zawsze przed i po próbie cały „kwiat“ artystów; tam się „obrabia“ sztukę, ztamtąd wychodzą na świat „ustalone“ opinie, tam dąży każdy kto się chce zobaczyć z danym artystą lub autorem, tam się też piszą niekiedy „recenzye“ etc. etc., słowem cukiernia „pod filarami“ gra wybitną rolę w życiu artystycznem.

Cukiernia teatralna.

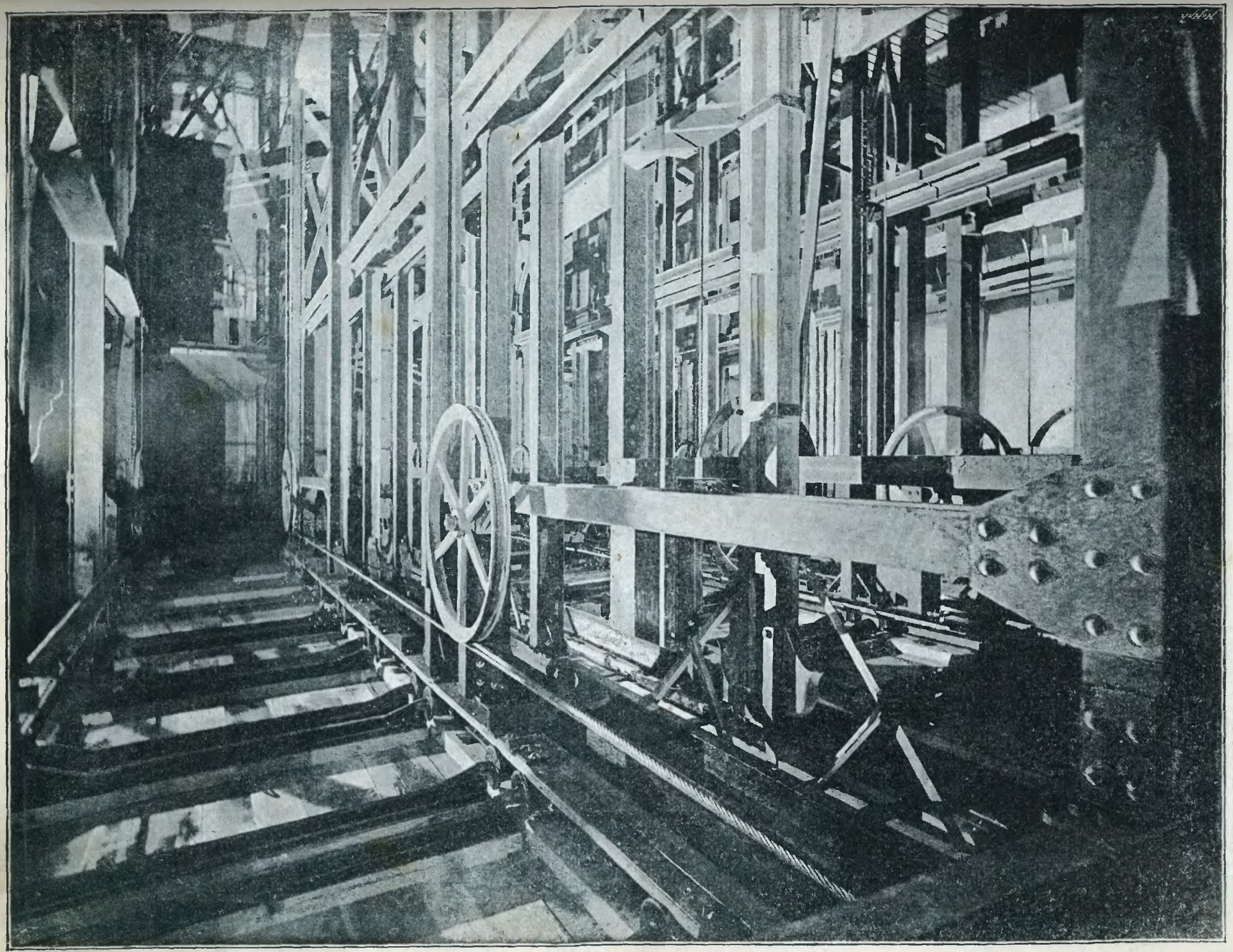
Nad wykonaniem całego dzieła przebudowy czuwał komitet budowlany pod przewodnictwem (jak nadmieniliśmy wyżej) jenerała Dymitra Palicyna. Ogólny plan przebudowy jest dziełem architekta Br. Zochowskiego, pod którego kierunkiem pracował pomocnik rysowniczy p. Przesmycki.

Dla ścisłości notatek dodać należy, że roboty malarskie w *foyer* i sali wykonał p. Strzałecki, sztukatorskie p. Zbranicki; zaś cały plan urządzenia mechanicznego widowni, jest dziełem naczelnego mechanika teatrów warszawskich p. Stanisława Jasieńskiego. Elektryczne oświetlenie zaprowadził p. Zeitschell z Petersburga, reprezentant firmy Schuckert'a w Frankfurcie. Systemy ogrzewania, wentylacyi, oraz przyrządy przeciwpożarne wykonali pp. Matecki i Obrębowicz, roboty kanalizacyjne firma Kuksz i Luedtke, roboty mularskie p. Czosnowski, ciesielskie p. Bevensee, roboty żelazne w urządzeniu podscenicznem i wiązania budowy pochodzą z fabryki Lilpopa i Rau'a, wyroby żelazne ornamentacyjne wykonał p. Gostyński, — ślusarskie p. Mrówczyński, roboty kamieniarskie pp. Herteux i Lilpop, rob. meblowe p. Karmański, rob. stolarsko-budowlane p. Finkelstein. Kotły nieeksplodujące rurowe systemu Schmit'a, pochodzą z fabryki Broda i Berlinera w Gliwicach.

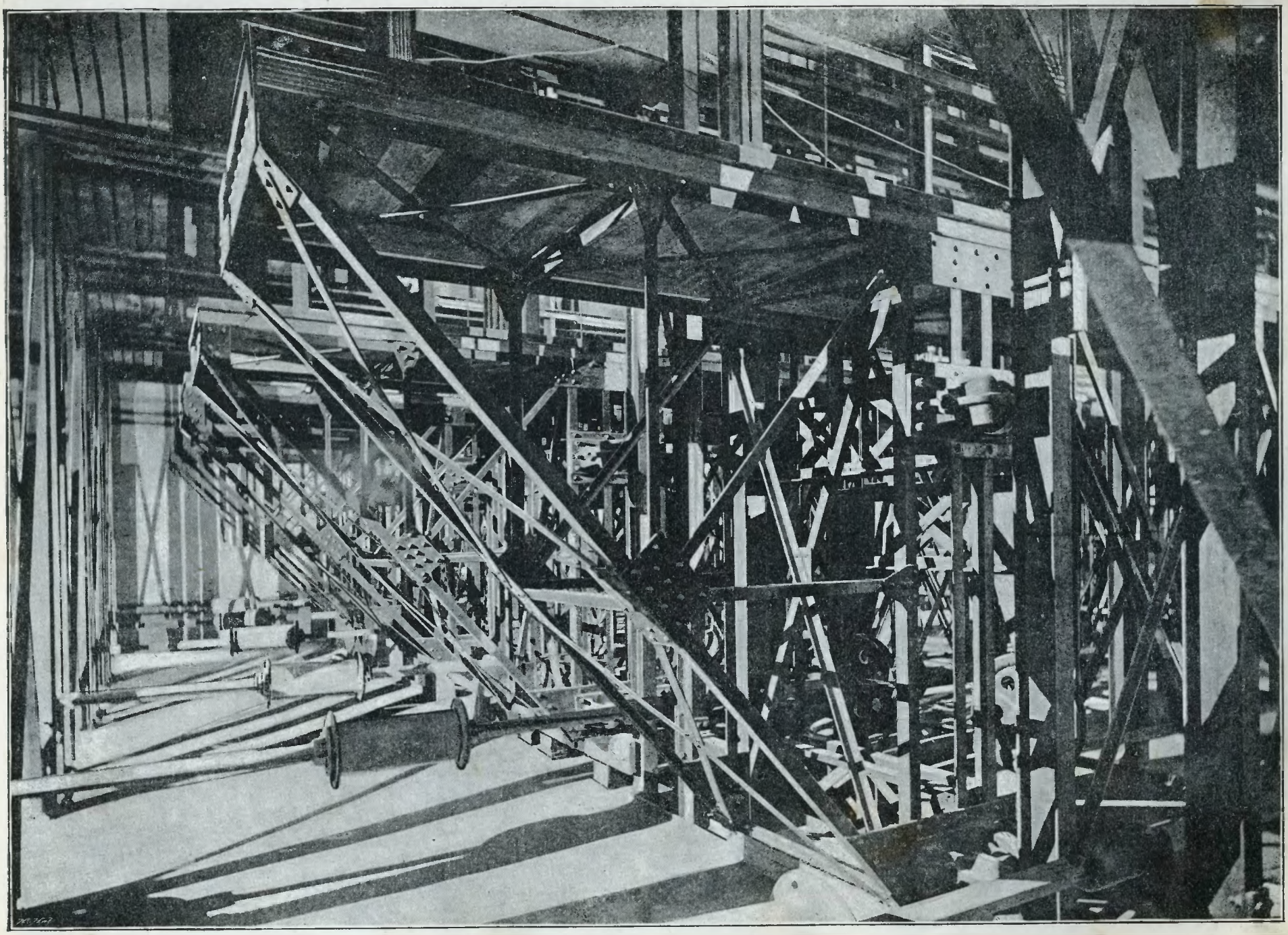
Oto są dzieje przebudowy gmachu, który jak Sfinks z własnych odrodził się popiołów; z podrzędnych miejsc jakie zajmował, pod względem braku wygód, powstał nagle wielki, wspaniały i jako jeden z piękniejszych w Europie przybytków sztuki zdobi nasze miasto.



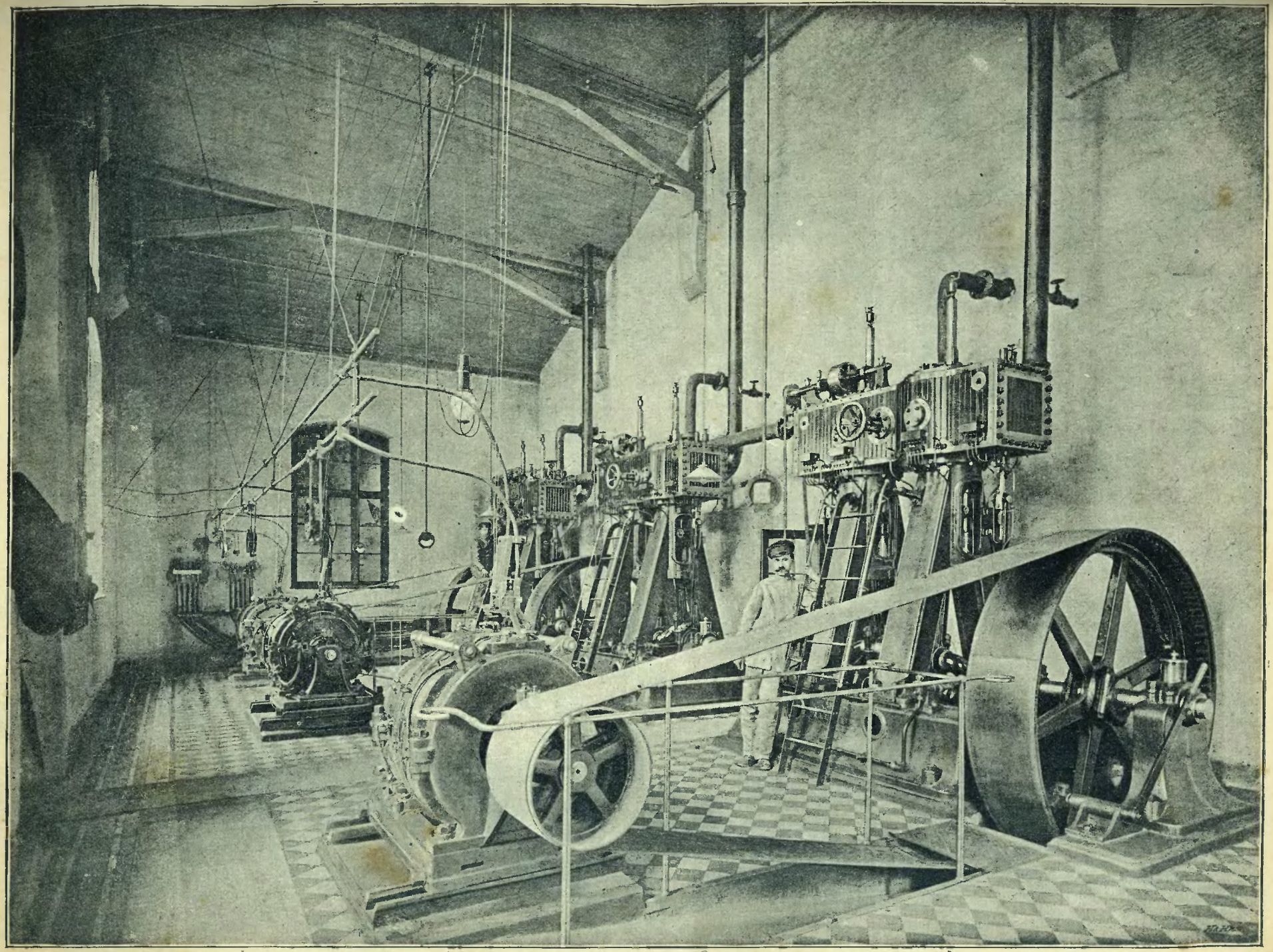
Maszynerye podsceniczne. — Widok cylindra pneumatycznego.



Maszynerye podsceniczne. — Kondygnacya druga.



Maszynerye podsceniczne. — Kondygnacya najniższa.



Stacya motorów dynamo-elektrycznych w oddzielnym budynku na dziedzińcu Teatru Wielkiego.

V.

Pierwsze przedstawienie po przebudowie.

Po ukończeniu przebudowy gmachu teatralnego, dnia 12 września 1891 r. nastąpiło wreszcie otwarcie najpiękniejszego u nas przybytku sztuki, a na tę uroczystość stawił się cały kwiat inteligencyi miejscowej i przybyłej z najdalszych nawet okolic kraju.

Przedstawienie rozpoczęto odśpiewaniem hymnu narodowego „Boże Cesarza chroń“; następnie orkiestra pod batutą Trombini'ego wykonała uwerturę Beethovena „Do poświęcenia domu“ (*Zur Weihung des Hauses, op. 124 c-dur*), po ukończeniu której, oczom widzów przedstawił się wspaniały widok sceny, jakby wnętrze starożytnej świątyni z płonącą czarą ofiarną. Wśród ogólnej ciszy zalegającej olbrzymią salę teatralną, rozpoczyna się „*Prolog*“, M Gawalewicza, a *Muza* (p. Rakiewiczowa) wzywa *Światłości*, aby zeszła do *świątyni Sztuki*:

„Rozwiejcie się zasłony z mgieł,
Różowej jutrzni wpuśćcie blask —
Niech najcenniejsze z Boga dzieł,
Największa niech z niebiańskich łask
Najpierwej w miejscu tem zagości:
Wejdź tu światłości!...“

Jutrzenka rozświetla scenę i wśród obłoków ukazują się dwie skrzydlate postacie: *Geniusza poezyi* (p. Barszczewska) i *Geniusza muzyki* (p. Kotarbiński) z wieńcami w ręku. Jeden trzyma płonącą pochodnię, drugi — lutnię. Na wezwanie *Muzy*, odpowiadają:

„Cześć tobie, cześć!“

Geniusz poezyi przemawia:

„Ja, co od bogów samych wziąłem władzę,
Zapalać iskrą Prometeja duszę,
Co je na szczyty niebiańskie prowadzę,
Wydeptanemi szlaki przez geniusze,
I wstrząsam serca jak gromy strasznemi,
Lub niewymowną rozkoszą je pieszczę,
Dając zachwytów, albo grozy dreszcze, —
Co zbliżam niebo do padołu ziemi...
Gdy moim czarem śmiertelny omamion.
Płomienne skrzydła czuje u swych ramion,
Ja przed twój ołtarz z tą płonącą czarą
Pierwszy się zjawiam z hołdem i ofiarą!“

Na podniosłą strofę *Geniusza muzyki*, *Muza* odpowiada:

„Witajcież mi w tym ważnym dniu
I w progach tej świątyni —
. . . . . .
A teraz wy wystąpcie wraz
Geniuszów twórczych dzieci,
Przyżywam was, zaklinam was
Wszech mistrzów, wszech stuleci.
Wcielone duchy wielkich dzieł,
Co tłumy zachwycacie —
Wyłońcie się z fantazyi mgieł,
Ukażcie swe postacie!...“

Na to wezwanie ukazują się w grupach bohaterowie i bohaterki tragedyi: Eschylosa, Szekspira, Cornella, Göthego i innych, oraz oper: Mozarta, Rossiniego, Meyerbeera, Moniuszki i t. d. Z po za mgieł obłocznych odzywa się piękny chór:

„Zabrzmij pieśni w ton wspaniały,
W uroczysty, wielki ton!
Czcij geniusze, ideały
I natchnienia święty plon!
Na cześć sztuki brzmij rozgłośnie,
Tej, co wznosi duszę nam,
Co rozkwita w wiecznej wiośnie,
U świątyni, piękna bram!
Zabrzmij pieśni dziękczynieniem,
Czarodziejce hołdy złóż,
Co nas darzy zachwyceniem,
Jest rozkoszą naszych dusz...“

Nie przebrzmiały jeszcze ostatnie nuty wspaniałej pieśni, gdy na scenie ukazują się trzy *Gracye* z wieńcami w rękach. Do nich również przemawia *Muza*, poczem ukazuje się na scenie, na podwyższeniu gaj egzotyczny, z którego wychodzi fantastyczny orszak nimf, elfów i t. p., wykonywając taniec przed ołtarzem, wreszcie zjawia się na scenie *Geniusz wesołości*, trzymając w ręku wieniec świeżych kwiatów. Orkiestra cichnie, odzywają się harfy. (*Largo* Chopina).

Geniusze poezyi i muzyki przemawiają kolejno, po chwili odzywa się *Muza*, wyciągając przed siebie ręce:

„Rzucam na was czar uroczy!
Ludzkie serca, ludzkie oczy
Zachwycajcie ztąd!
Wśród świętego natchnień szału
Z nizin w sferę ideału
Porywajcie ztąd!
. . . . . .

Orkiestra zaczyna grać pianissimo marsz weselny o „Snu nocy letniej“:

By rozpocząć dzień godowy —
Pod świątynię, w gaj laurowy
Idźcie wieńce pleść —
Laur zielony z wonną różą
Dla tych, co mi wiernie służą!“

A na to *Geniusze:*

„Tobie cześć!... cześć!... cześć!...“

Następnie odegrano „Pana Beneta“, Fredry, w którym oklaski zbierali: Mieczysław Frenkiel (rola tytułowa) Jadwiga Czaki, Jan Tatarkiewicz i Władysław Wojdałowicz, a nadto Krogulski i Kruszewski.

Po „Benecie“ wykonano akt IV „Mefistofelesa“ Boïty, sprawiający na słuchaczach silne wrażenie. Śpiewali włosi: p-na Busi i p. Suagnes. Widowisko wreszcie zakończył balet: „Taniec wioślarski“, układu p. Kuleszy, z udziałem pp. Gilskiej, Niemyskiej, Moretti, Spałkowskiej, Rydzewskiej, Witke i in.

Część muzyczna wybornie potrafiła wypełnić obszernie zakreślony program inauguracyjnego przedstawienia. Oprócz wymienionej uwertury Beethovena, odegrano piękny chór Münchhejmera i urywki okolicznościowe.

Po ukończeniu widowiska, zebrana tłumnie publiczność, darzyła artystów grzmotem przeciągłych oklasków.

Po przedstawieniu (Rys. Ant. Kamieński).

Z teki aforyzmów.

Mówią o zazdrości, ja jej wcale niemam; chcecie — wierzcie!

* * *

W zawodzie każdego artysty koniecznym jest — p o s t ę p. Co do mnie, muszę się przyznać, że na punkcie obawy... niepostępuję zupełnie: tak samo przed pół-wiekiem drżałem podczas mego występu, jak drżę i dzisiaj, gdy mam wyjść na scenę.

Aloizy Żółkowski.

* * *

Powiadają: — Aktor to człowiek bez charakteru; bo i jakże on może kształtować w sobie charakter, kiedy wciąż musi co raz to nowe odtwarzać na scenie? Na pozór zdawało-by się że to prawda, tymczasem dzieje się wręcz przeciwnie. Wnikając w charaktery, aktor pogłębia naturę człowieka, bada jego ułomności i stara się wyszlachetnić swoje „ja", aby mu w niczem nieprzypominało, że jest tylko odbiciem tych potworności, które daje z siebie widzowi. Bodźcem dlań jest — etyka, którą przeniknie każde dzieło sceniczne.

Wincenty Rapacki.

* * *

Życie ma tyle pięknych celów, że szkoda je kalać — występkiem!..

Aniela Boguslawska.

* * *

Sztuka daje oklaski, powodzenie i przychylność ludzką, ale szczęścia — rzadko; a jednak choć sztukę porzucają niekiedy, przeklinają często — wszakże kochają zawsze do ostatniego tchnienia.

Jadwiga Czaki.

* * *

Gdyby od aktorki żądano tylko talentu, zamiłowania do sztuki i pracy — scena miałaby więcej artystek, a świat mniej... wykolejonych.

Zofia Noiret.

Nie sięgaj po laury — ukochaj swe ciernie...

Wanda Barszczewska.

* * *

Miłość dla sztuki, jak miłość ideału, prowadzi życie nasze górnym szlakiem, śród którego napotyka się zbyt często ciernie, ale nigdy — błota. Chociażby serce pękało z bólu, samotne, niezrozumiane, gwiazda jaśniejąca na czole, powinna błyszczeć zawsze — nieprzyćmionem światłem!

Zofia d'Orio.

* * *

Nie rozkosz czyni człowieka dobrym, lecz ból i cierpienie.

Aniela Przygodzka.

* * *

Bodajby człowiek całe życie był t e n o r e m, nie „b a s o w a ł" nigdy i nie potrzebował śpiewać... d y s z k a n t e m!

Gustaw Czernicki (junior).

* * *

Ceń wysoko rzeczy stare, lecz dla nowych miej także serce otwarte. Względem nieznanych imion — nie miej przesądów.

* * *

Od śpiewaków i śpiewaczek możesz nauczyć się wiele; jednak nie wierz we wszystko co ci mówią...

* * *

Z funta żelaza, który kosztuje nie wiele groszy, robią wiele tysięcy sprężyn zegarkowych, których wartość dochodzi set tysięcy. Opracuj więc starannie funt — który masz od Boga!

Władysław Miller (ojciec).

J.W.

TEATR ROZMAITOŚCI.

Rok bieżący jest *sześćdziesiątym pierwszym* z kolei egzystencyi stałej sceny teatru Rozmaitości, przeniesionej z dawnego teatrzyku Dobroczynności do głównego gmachu teatrów warszawskich.

Wojciech Bogusławski nosił się z myślą otwarcia trzech teatrów; z tych — scena Narodowa miała służyć dla sztuk oryginalnych, teatr projektowany na Krakowskiem - Przedmieściu, wprost Saskiego placu—dla opery, zaś dla przedstawiania krotochwil miano zbudować odpowiedni teatr na Nowym-Świecie. Zowych projektów żaden nie doczekał się urzeczywistnienia, lecz za to w 1829 r., za przyczynieniem się niejakiego Milewskiego, niespodzianie zapoczątkowaną została nowa scena pod nazwą *Teatru Rozmaitości* [1]).

Gdy w 1833 r. ukończono budowę teatru Wielkiego i przeniesiono doń widowiska z placu Krasińskich — repertuar drobnych utworów dramatycznych i sztuk lżejszego pokroju, pozostał w salce Dobroczynności. A że od czasu do czasu i w starym teatrze Narodowym dawano widowiska z udziałem artystów obu teatrów, przeto dla administrującej wszystkiemi scenami dyrekcyi wyrodziła się trudność w kontroli, — koszta zwiększyły się i stan kasy z tego powodu nie przedstawiał się korzystnie. Ówczesny zatem prezes, generał Rautenstrauch, wystąpił z inicyatywą zbudowania w głównej sali Redutowej, przy teatrze Wielkim, sali tymczasowej na widowiska z repertuaru teatru Rozmaitości. Jakoż już d. 13 września 1833 r. dano pierwsze inauguracyjne przedstawienie złożone z bukietu dramatycznego, na którem odegrano sztuki: „Nowy teatr“ i „Werter.“ — Nową salkę nazwano „Nowym teatrem Rozmaitości,“ zachowując dla scenki na Krakowskiem - Przedmieściu nazwę „Dawnego teatru Rozmaitości.“ Teraz więc grano na przemiany w trzech teatrach, lecz w dniu 22 grudnia tegoż roku, zamknięto scenkę Dobroczynności.

Przez ciąg dwóch lat w prowizorycznej sali teatru Rozmaitości dano 448 przedstawień, przeważnie złożonych z jednoaktówek tłómaczonych, jakoteż i oryginalnych, za które autorzy nie otrzymywali żadnego honoraryum... *(sic!)*

W reżyserce Teatru Rozmaitości. (Rys. L. Szpądrowski).

[1]) Patrz art. „Bogusławski i jego scena“ str. 20, szp. 1-a i 2-a.

Teatr Rozmaitości w salach Redutowych. (Rysował z natury Czesław Jankowski).

Dnia 30 listopada 1835 r. zamknięto prowizoryczną salkę teatru Rozmaitości i energicznie zabrano się do budowy stałego teatru komedyowego. Przez półtora roku trwania budowy, artyści Rozmaitości grywali na Wielkiej scenie; a gdy później znów potrzeba wymagała przeróbek w widowni teatru Wielkiego, wówczas znów artyści Wielkiej sceny występowali w gotowym już teatrze Rozmaitości.

Plan nowej sali wypracował budowniczy Kozubowski, dekoracyi sali i sceny dokonał Sachetti. Widownia mieściła wtedy 800 osób.

Na pierwsze przedstawienie wykończonego zupełnie teatru komedyowego dano sztukę Dmuszewskiego p. tyt. „Aktorowie na polach Elizejskich“, krotochwilę p. t. „Landara“ i balet: „Opiekun oszukany“.

Przechodząc najróżnorodniejsze fazy zmian i kierunków, scena teatru Rozmaitości ma jednak za sobą najpiękniejszą kartę w historyi komedyi polskiej.

W 1883 roku, po pamiętnym pożarze teatru Rozmaitosci, scena mieściła się przez siedm miesięcy w salach Redutowych; lecz było tam ciasno, gorąco, a nadewszystko brak akustyki, to też energicznie pracowano nad odbudowaniem przybytku *Muz*, przyprowadzając scenę ostatecznie w 1884 r. do właściwego porządku.

Koszta ogólne przebudowy wyniosły około 50,000 rs. Roboty malarskie prowadzone pod kierunkiem p. Strzałeckiego, upiększyły salę i widownię. Pp.: Bevensée wykonał roboty ciesielskie, Gaszczyński — stolarskie, Pawłowicz — murarskie; ornamentacyę urządził p. Marconi, wentylacyę i kaloryfery — inżynier Enderlin; urządzenia maszyneryi scenicznej i oświetlenia dokonał p. Jasieński, główny mechanik teatrów warszawskich. Ogólny zaś plan całej przebudowy wykonany został przez budowniczego Władysława Rittendorfa i pod jego głównym kierunkiem doprowadzono dzieło do końca.

Dawne kąty, zaułki, korytarzyki i t. p. — wszystko to znikło; ukazały się natomiast szersze przejścia i kontramarkarnie, zaopatrzone w liczne, a tak niezbędne wyjścia, mogące opróżnić teatr w ciągu paru minut. Schody od ulicy Wierzbowej, po odpowiedniem rozszerzeniu, doprowadzone zostały aż do paradyzu. Publiczność z krzeseł i lóż również może wychodzić schodami prowadzącemi pod filary teatralne. Po opróżnieniu miejsca przez usunięcie prywatnych mieszkań i innych zakątków, każdy z amfiteatrów otrzymał obszerną salę, pomieszczoną po za widownią, a służącą do odpoczynku w antrakcie *(foyer)*. Parter ma wielką kontramarkarnię przy wejściu do sal Redutowych, galerya zaś zyskała bufet w oddzielnej sali.

Widownia, posiadająca bezpośrednią komunikacyę w razie pożaru z dziedzińcem, przedstawia się sympatycznie i mile dla oka.

W sali tło białe, z lekkim odcieniem błękitu; gdzieniegdzie skromne, acz gustowne, ozdoby

w formie gzemsów i sztukateryi, — białe parapety ozdobiono także kwieciem. Oświetlenie elektryczne; wejścia do krzeseł z podnoszącemi się automatycznie siedzeniami wygodne, loże rozszerzone, wentylacya nie pozostawiająca nic do życzenia, kaloryfery funkcyonujące doskonale, scena jakkolwiek niezbyt wielka, lecz sympatyczne sprawiająca wrażenie i skromna całość wogóle — dobrze usposabia widza dla tego przybytku wyższej sztuki.

S. Z.

Stosunek wzajemny publiczności do autorów i aktorów.

Wszędzie gdziekolwiek obchodzono uroczystość otwarcia nowego teatru, stawało się to poniekąd uroczystością powszechną, w której brało udział nietylko miasto, ale i kraj cały. Na otwarcie nowego teatru Zamkowego w Wiedniu, zebrały się tłumy z całej monarchii. I nic dziwnego; witając nowy przybytek sztuki, ze czcią wspominano dawny, w którym tyle pokoleń patrzało na rozwój sztuki i literatury dramatycznej, czyli na czynnik niepospolicie ważny pod względem cywilizacyjnym. Nie będę bowiem w tej chwili streszczał tysiącznych poglądów na zadanie teatru, któremu jedni przypisują wyłączną misyą umoralniającą, drudzy odzwierciadlanie tylko obyczajów współczesnych; na to jednak zgodzi się chyba każdy, że teatr jest czemś więcej, aniżeli prostą tylko rozrywką, i że stał się tak dalece potrzebą ludzi ukształconych i nieukształconych, iż zastąpić go czem innem byłoby poprostu nieprawdopodobieństwem.

Wszędzie też w krajach o kulturze europejskiej, liczby teatrów nie ograniczają, ale pomnażają; a jakkolwiek nie wszystkie zwać się mają prawo „przybytkiem sztuki“, wszystkich jednak usiłowaniem jest i będzie, dać współczesnym teatr najmożliwiej doskonały. Czy on opierać się będzie na dawnych ideach, czy na nowej, oryginalnej, a choćby i dziwacznej reformie, o to nie chodzi nam w tej chwili, tylko o uwydatnienie, coraz namiętniej niemal ujawniającej się jego potrzeby.

Tem dziwniej uderza to zjawisko, że wyrzekania na wyczerpanie twórczości dramatycznej i talentów aktorskich, stają się coraz powszechniejszemi, nie wiemy tylko, czy są one istotnie tak bardzo uzasadnione

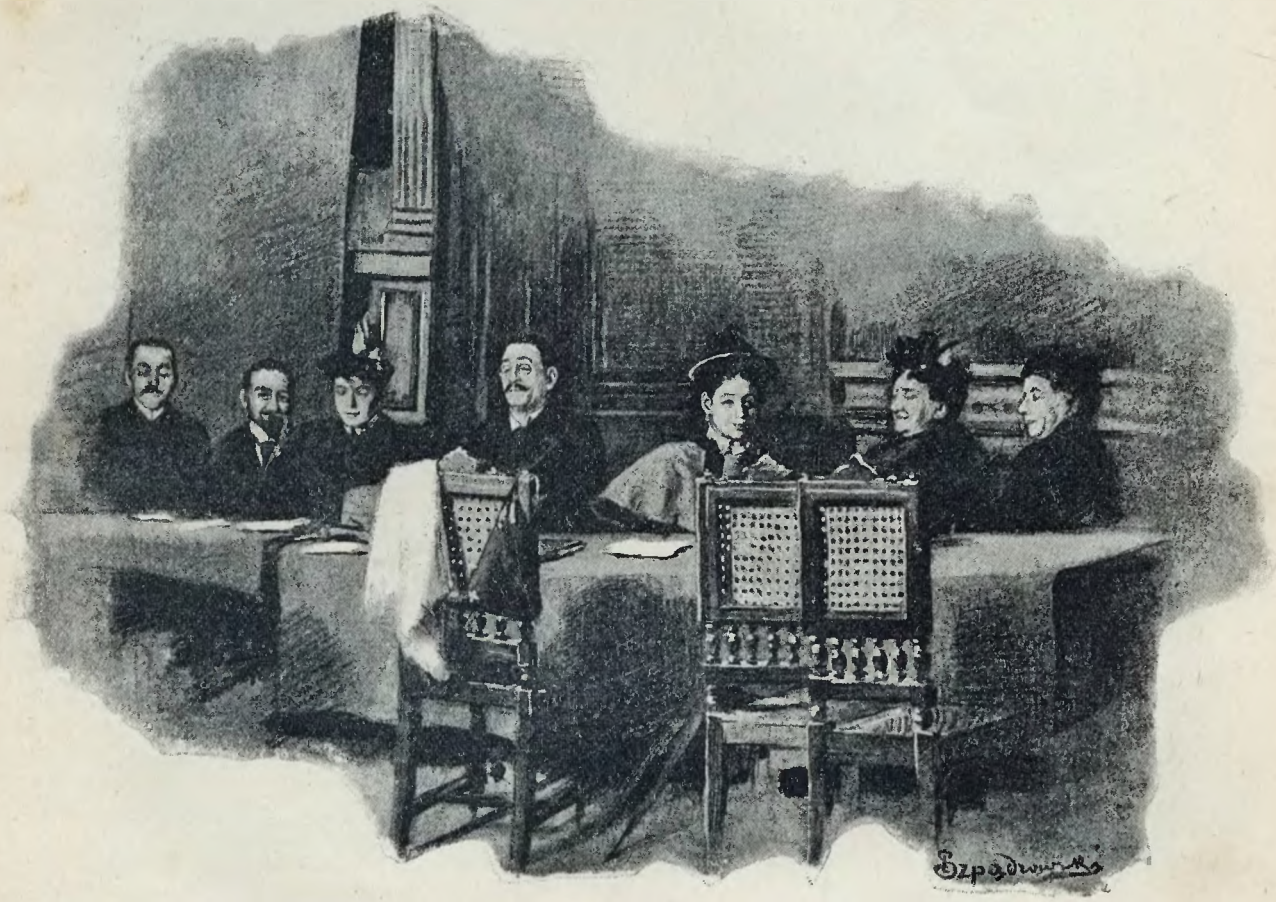
Wziąwszy bowiem na uwagę literaturę dramatyczną francuzką, po tylu mistrzach, z których kilku jeszcze żyje i tworzy, a wielu zostawiło dzieła dziś jeszcze świeże i żywotne, o wyjałowieniu mówić niewolno. W Niemczech literatura dramatyczna od lat niepamiętnych nie odznaczała się nigdy jakością; w najnowszej dopiero chwili ukazały się prawdziwe talenta — Sudermana i Hauptmana. Wreszcie nie od Niemców, ale od Francyi, wychodził zawsze prąd w tym kierunku. U nas, jeżeli nie można się pochwalić bujnością niwy dramatycznej, nie ma też bynajmniej powodu skarżyć się na pole zalegające odłogiem.

Narzekania przeto trzeba tłumaczyć ogólną gorączką niepokoju i niezadowolenia, i tym może pochwały godnym pesymizmem, którego ostatecznym celem chęć postępu i doskonalenia się.

Kto śledzi uważnie ruch teatralny w stolicach europejskich, ten od lat kilku czytał liczne skargi na coraz dotkliwszy ubytek sił aktorskich i Jeremiaszowe żale, że po wielkich gwiazdach scenicznych nie nastały nowe, ale że je zastąpiła demokratyczna mierność. Wiele w tem prawdy — o czem niżej — jakkolwiek niemało odliczyć się godzi na karb przesady, podrażnień osobistych i wyż wspomnianego ogólnego niezadowolenia. Boć przecie w stolicy Francyi, cała niemal „Komedya Francuzka“ składa się z sił pierwszorzędnych, z aktorów mistrzowskich, roznoszą-

cych chwałę sceny francuzkiej po całym świecie. A oprócz tych, sama Sarah Bernhardt wystarczyłaby na podtrzymanie sławy aktorów francuzkich.

Nie tyle przeto brak sił aktorskich uczuć się daje, ile obniżenie poziomu artystycznego, ile poglądy na teatr, które z tradycyami prawdziwej sztuki, nic wspólnego nie mają. Dowodem tu choćby taki Sardou, który od lat wielu, zajęty jest jedynie pisaniem sztuk dla jednej wyłącznej osobistości, to jest dla Sary Bernhardt. Znęcił on już zaraźliwym swym przykładem innych



Próba czytana w Teatrze Rozmaitości. (Rysował L. Szpądrowski).

krytyków, zapytujących się dość naiwnie: czy nie należałoby komedyi i dramatów, pisać wyłącznie dla tego lub owego aktora? Najfałszywszy ten pogląd na zadanie sztuki dramatycznej, objaśnia przewybornie następny epizod z jednej powieści Dickensowskiej, który powinien być najlepszą odpowiedzią dla wszystkich aktorów, nawet dla tych, którzy piszą za życia swe pamiętniki, rozwijając w nich te same, dla swego rzemiosła bardzo dogodne, teorye.

Mikołaj Nicleby w wędrówce swej dla kawałka chleba, przyłącza się do trupy wędrownych aktorów, gdzie oprócz grania bohaterów, przyjął na siebie obowiązek przerabiania sztuk obcych, co się i dotąd bez ceremonii praktykuje w Anglii.

Pewnego poranku, gdy właśnie biedzi się nad przeróbką, wchodzi do niego aktor Lenville i odrazu mówi do niego:

— Ale, ale! spodziewam się, że pan zachowałeś dobrą rolę dla mojej żony?

— Rzuciłem dopiero okiem na tekst sztuki, ale zdaje mi się, że rola jest dobrą.

— A cóżeś uczynił dla mnie, stary kamracie? — wszak wiesz, że grywam zrzędów i burczymuchy.

— Wypycham kochanego kolegę za drzwi razem z twą żoną i dziećmi, — poczem kolega w napadzie wściekłości i zazdrości, sztyletuje swego starszego syna.

— I to ja wszystko mam zrobić?! — zawołał p. Lenville — to przepysznie, to rozumiem!

— Potem, popychany jesteś wyrzutami sumienia aż do ostatniego aktu, w którym chcesz sobie życie odebrać; ale w chwili gdy już mierzysz z pistoletu w serce, odzywa się zegar, bije godzina ósma, dziewiąta... dziesiąta...

— Przewybornie, przewybornie!

— Pistolet wypada koledze z ręki, wybuchasz płaczem i stajesz się na całe życie wzorem cnoty.

— Sukces kolosalny, tylko spuść zasłonę po tej scenie, a przepowiadam ci tryumf pewny.

— A cóżeś pan znalazł dla mnie dobrego? — zapytuje p. Folair (drugi aktor) niespokojnie.

— Pan grasz sługę wiernego i przywiązanego, i pana także wyrzucają za drzwi wraz z żoną i dziećmi.

— Zawsze muszę grać razem z tym przeklętym „fenomenem“ (jest to córka dyrektora) —

Wejście na scenę. (Rys. L. Szpądrowski).

a potem osiądę zapewne w podłem mieszkaniu, gdzie mnie nie będzie dochodziła gaża i gdzie będę udawał uczuciowego?

— Zgadłeś pan!

— To wszystko dobrze, ale tak, czy owak, potrzeba mi koniecznie tańca, więc ułóż go pan dla mnie.

— Nic łatwiejszego — wtrąca p. Lenville, zauważywszy zmieszanie autora.

— Dalibóg nie wiem, jak to zrobić! — tłómaczy się autor.

— Tego nie widzisz! — krzyknął Lenville — chybaś ślepy. Umieściłeś heroinę nieszczęśliwą razem z dzieckiem i wiernym sługą w nędznem mieszkaniu, wszak tak? Porozumiejmy się więc. Nieszczęsna heroina upada na krzesło i zakrywa sobie oczy chustką. — Czego płaczesz, mamo? — pyta się dziecko. — Nie płacz, bo i ja się rozpłaczę. — I ja — dodaje wierny sługa, ocierając sobie oczy rękawem. — Coby tu zrobić, żebyś nabrała odwagi, droga mamo? — pyta się dziecko. — Tak, coby tu zrobić? — powtarza wierny sługa. — Ah, Piotrze! — odzywa się nieszczęsna heroina, — chciałabym się otrząsnąć ze straszliwych myśli. — Spróbuj pani, spróbuj! — radzi wierny sługa. — Odwagi, droga pani, i zabaw się! — Jestem gotowa cierpieć mężnie. Czy pamiętasz drogi przyjacielu ten taniec, który w dniach szczęśliwych, tańczyłeś zawsze z drogiem mojem dziecięciem? Zawsze uspokajał moję boleść. Chciałabym go raz jeszcze ujrzeć, nim wstąpię do grobu... I kwita. Orkiestra zaczyna i dalejże *pas des deux*. Czyż może być co naturalniejszego?

— Tak, tak — rzekł p. Folair — heroina, po przetańczeniu zemdleje i zasłona spadnie.

„Dzięki tym radom, „*owocowi długich doświadczeń osobistych, obudwóch kolegów*“, Nickleby wziął się do roboty i nabrał przekonania, że zadanie jego nie jest tak trudne, jak sobie zrazu wyobrażał“.

Otóż we Francyi autorowie zaczynają słuchać już dziś także rad aktorów i dla nich piszą wyłącznie swe sztuki: miejmy jednak nadzieję, że nasi autorowie rad tego rodzaju, słuchać nie będą.

Przez takie pojmowanie zadania sztuki dramatycznej, poziom artystyczny obniżyć się musi, a razem z nim i smak publiczności, która niebawem nie przyjdzie do teatru dla zapoznania się z utworem dramatycznym i znalezienia w nim zadowolenia estetycznych swych wymagań, ale dla przypatrzenia się wirtuozowstwu, łamańcom, a choćby i niełamańcom, jednego aktora lub jednej aktorki. Zwolna i nieznacznie, zrzeknie się ona i tego zadowolenia z gry aktorskiej, ciesząc się już samemi zbytkownemi lub ekscentrycznemi kostyumami. Toalety Sary Bernhardt kosztujące kilkakroćstotysięcy, ściągały widzów w równej mierze, co jej gra, istotnie znakomita; w ostatniej zaś sztuce, w której występowała, to jest w „Kleopatrze“, publiczność nie patrzała już nawet na mistrzowską jej grę w scenie konania, ale na *żywą żmiję* czy jaszczurkę, o której przedtem reporterowie wypisywali cuda. Stopniowanie zainteresowania się widzów, istotnie ciekawe. Najpierw jedna wyłącznie rola, zamiast całej sztuki, potem kostiumy, a nareszcie zwierzątko. Jedno robiło konkurencyą drugiemu, aż zwyciężyło to, co nie leżało w zamiarach zapewne ani autora, ani artystki.

Ztąd już widzimy, jak ścisły choć napozór niewidzialny zachodzi stosunek pomiędzy publicznością, autorami i aktorami. Od publiczno-

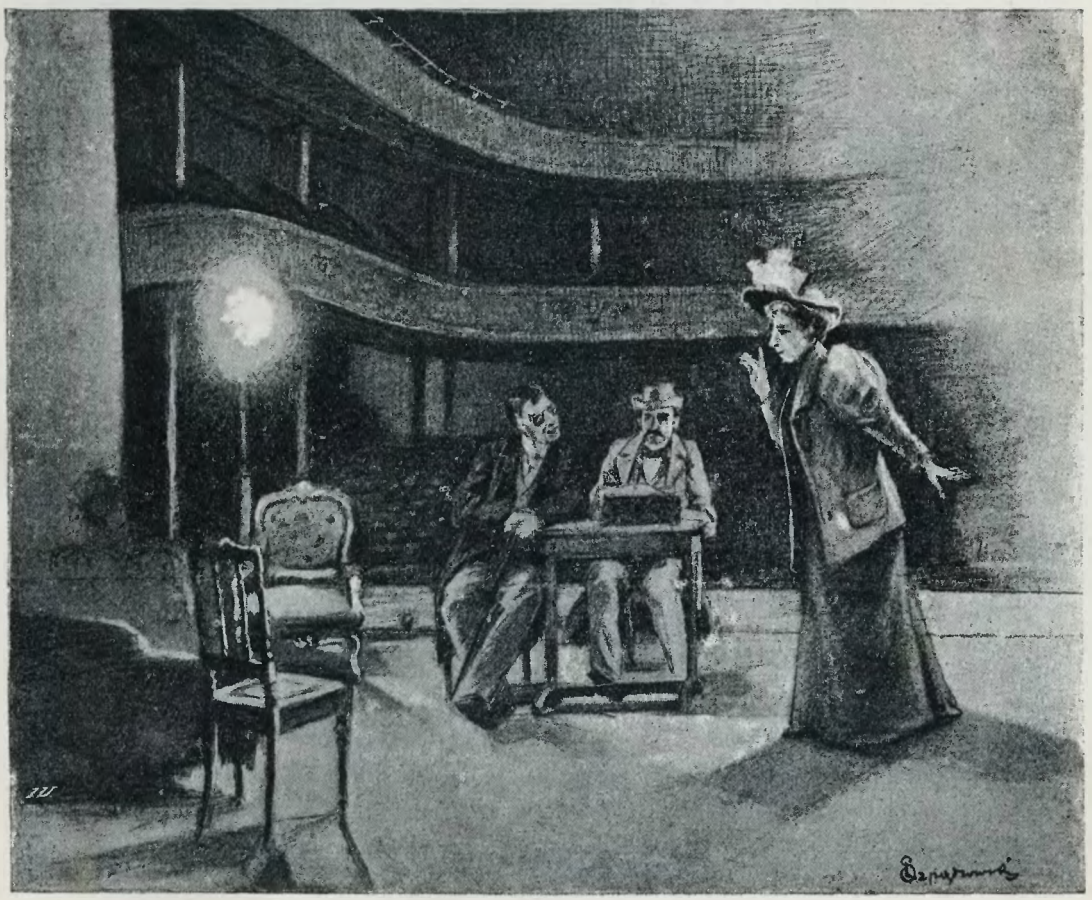
ści, jej poparcia, jej znawstwa, zależy godne pojmowanie sztuki przez aktorów; od tejże publiczności, zależy i rozwinięcie skrzydeł, ludzi piszących dla sceny... Spostrzegłszy, że publiczność przychodzi do teatru jedynie dla igraszki czysto zmysłowej, dla rozrywki, w której więcej bierze udziału: maszynerya, dekoracye i cudactwa, pisać przestaną, albo... co się zdarza gdzieindziej, zastosują się do zwyrodniałego smaku... dla sutej tantyemy. Prawda, że publiczność oświecać może i powinna w pewnej mierze krytyka... tak przynajmniej bywało dawniej; lecz dziś i to się zmieniło, bo zmienić się musiało. Poważną krytykę zalała powódź reporterskiej reklamy, za którą głównie pędzą tłumy.

Reklama zaś posiada tysiące sposobów większych i mniejszych, oraz niezwalczoną energią, wobec której krytyka staje się bezwładną, a publiczność na czas jakiś przynajmniej, oszołomioną.

Wierzę, naiwnie może, że prawda. zdrowy sąd, wybiją się wreszcie na wierzch, znów za pośrednictwem tejże samej publiczności, która choć sobie nieraz sprawy zdać nie umie, wiedziona jednak instynktem, na dobre istotnie sztuki, zawsze w końcu uczęszczać będzie.

Ów wykrzyk „Courage Molière!“ jakiegoś widza z parteru wtedy, kiedy Molièra najzawzięciej prześladowano, świadczy, że w tej masie, kierowanej często sztucznie na fałszywe tory, znajduje się zawsze pewna liczba istotnych znawców i szczerych miłośników sceny, których głos jest, „*proportion gardé*“, głosem owego przysłowia: *Vox populi, vox Dei.*

W teatrach warszawskich, od czasu ich istnienia na dzisiejszym placu Teatralnym, poczucie dla sztuki rozwijało się ciągle, nietylko w publiczności, ale i w samych artystach. Nie sięgając do samych początków. czasów prześwietnych ś. p. Halpertowej, gdyby tylko wziąć ostatnich lat dwadzieścia, ileż pięknych i niezaprzeczonych talentów przewinęło się przed naszemi oczyma! Repertuar też ówczesny, stał na odpowiedniej wysokości. Szekspir, który w Niemczech należy do codziennej niemal strawy, był nią i u nas, głównie za sprawą pani Heleny Modrzejewskiej i Królikowskiego. Znakomita ta dziś w całym świecie artystka, oswoiła naszą publiczność tak dalece z wielkim dramaturgiem, że się nikomu tak, jak się to dziś dzieje, nie zdawało, iż Szekspira grać niepodobna, chyba w ogromnych



Próba pamięciowa na scenie Teatru Rozmaitości. (Rys. L. Szpądrowski).

skróceniach i z artystami, wyłącznie jemu poświęconymi. Obok Modrzejewskiej, Królikowskiego, Rakiewiczowej, Leszczyńskiego, Niewiarowskiej, występowały i inne siły, które pomimo odrębnego rodzaju ról, umiały się dostroić do całości i godnie jej dopomódz. Bo duch ożywiający tamtych artystów, ożywił i innych, i wytworzył atmosferę odpowiednią. A oprócz Szekspira, Szyller i Rasyn, i Kalderon i W. Hugo, i wiele, wiele innych, tak klasycznych jak i najwspanialszych romantycznych utworów.

Tragedya i dramat w ciągu lat ty :h, ustaliły się na dobre, nietylko co do swej wewnętrznej organizacyi i niezaprzeczonej potęgi, ale i co do rozmiłowania się w nich publiczności. Nikt jeszcze nie wątpił wtedy o potrzebie i konieczności tych dwóch rodzajów sztuki dramatycznej; publiczności podział na dramat i komedyą, wydawał się równie naturalnym, jak naturalnemi są w życiu łzy i śmiech.

Wielu artystów owej pamiętnej epoki, dziś już nie żyje, albo scenę naszą opuściło. Pożegnaliśmy, niestety! Królikowskiego, Palińską, Rychtera, Ostrowskiego, Bakałowiczową, Modrzejewska w innych krajach zbiera nieustanne wawrzyny, a dziś niestety, oprócz niewielu wychowanych w dawnej tradycyi, albo odznaczających się żywym talentem, zastęp prawdziwych artystów maleje coraz bardziej...

* * *

Przez cały drugi okres lat dwudziestu, publiczność warszawska tak dalece rozmiłowała się w poważnym repertuarze, tak dalece się z nim zrosła i taką dawała artystom zachętę swojem licznem uczęszczaniem i serdecznie objawiającym się zapałem, że tu znów okazało się najwidoczniej, to niezmiernie potężne i skuteczne oddziaływanie jej, na ciągły postęp i doskonalenie się artystów. Nić sympatyczna łączyła widzów z tym przybytkiem; ta nić wiązała równie silnie poczuciem obowiązku artystów, którzy nietylko brali się z zapałem do dzieła, ale najmocniej wierzyli, że pracować warto, bo się znajduje uznanie, zrozumienie tej pracy. A ktokolwiek wie, co to jest artysta w jakimbądź fachu, ten wie także, iż wiara w siebie samego, daleka od zarozumiałości, podbudza nietylko siły, ale wytwarza *szczerość* w wykonaniu. Aktor, którego wynagradzano zawsze wtedy, gdy coś wypowiedział z zapałem i prawdą, będzie się starał być zawsze szczerym, a strzegł afektacyi, fałszu i czczej deklamacyi.

I jeżeli uznanie ogółu, niezbędnem jest dla każdego twórcy w jakimbądź fachu, to dla aktora, jest ono może jedynem wynagrodzeniem. bo z jego śmiercią, ginie zazwyczaj i ślad jego działalności i talentu. Dlatego tak wiele zależy na współczuciu publiczności, na jej ścisłym związku z teatrem, nie mówiąc już o tem, że jej „nieobecność“ byłaby grzechem nie do darowania!..

W garderobie damskiej Teatru Rozmaitości (Lüde).

Ten związek publiczności warszawskiej z teatrem, bywał różny różnemi czasy. Niezawsze rozumiano dobrze celowość istnienia teatru i znaczenie jego wpływu. Niegdyś, w samych zaraz początkach, gdy francuzczyzna i ślepe uwielbienie zagranicy, dyktowało pogardę dla wszystkiego co swojskie, część publiczności patrzała na teatr, jak na dziwowisko, któremu trudno dać nazwisko, albo jak na miejsce schodzenia się dobrych znajomych i pogawędki swobodnej z nimi, bez uwagi na to, co się działo na scenie.

Działo się tak w teatrze na placu Krasińskich, przed osiedleniem się teatru Wielkiego w dzisiejszej jego siedzibie, ale na niewiele lat przedtem.

Wpadło nam w ręce jedno z pism czasowych z r. 1817-go, w którem znaleźliśmy naiwne spostrzeżenia i sądy, ale niemniej dobrze charakteryzujące ową epokę. Artykuł ten ciekawy jeszcze jest z tego względu, że znajdujemy w nim wzmiankę o znakomitych ówczesnych artystach warszawskich, których wszakże potomność lepiej oceniła aniżeli współcześni.

Artykuł zaczyna się od uwagi, że:

„jak rosy niebieskiej spiekła upałem niwa, tak scena polska krytyki wygląda. Zkądże więc to głuche milczenie? Rzekłby kto, że teatr nasz nie wart ani względów, ani uwagi niczyjej... lecz kiedyż, proszę, uderzał ten teatr silniej bacznego spostrzegacza? kiedyż smak widowisk był powszechniejszym w najniższych nawet klasach?...“

I dalej ta sama skarga, którą i dziś, z tym samym gorzkim wyrzutem, uczynić mamy prawo tej samej klasie towarzyskiej:

„Wybór warszawskiej publiczności (la société), głównie potępia teatr polski... Widzę nawet naszych fircyków i trefnisiów brukowych, śmiejących się zawczasu i litośnie wzruszających ramionami, iż rzecz, o której „moda“ bez wzgardy mówić nie dozwala, usiłują w poważną przystroić szatę“.

W garderobie męzkiej Teatru Rozmaitości (Frenkiel).

Tu zastanawia się nad „czworakim rodzajem widzów, składających teatralną publiczność warszawską“. Parter chwali, loże pierwszego piętra karci ostro, drugie piętro i galeryą nazywa:

„krajami neutralnemi, których godłem ani czarno, ani biało.“ „Kwiat wszakże i przedniejszy pyłek owego zgromadzenia gardzi narodową sceną, powtarzając aż do znudzenia, że w Wiedniu, Paryżu, Neapolu i t. d. wszystko jest lepiej“.

Autor artykułu oburza się na tych, którzy w aktorach polskich same tylko przywary a żadnych zalet nie widzą, którzy nie uznają w nich żadnego talentu, bo:

„i najuprzedzeńszy cudzoziemiec chętnie mi wyzna, że p. *Ledóchowska* w „Alzyrze“, „Makbecie“ i wielu

Teatr Rozmaitości.

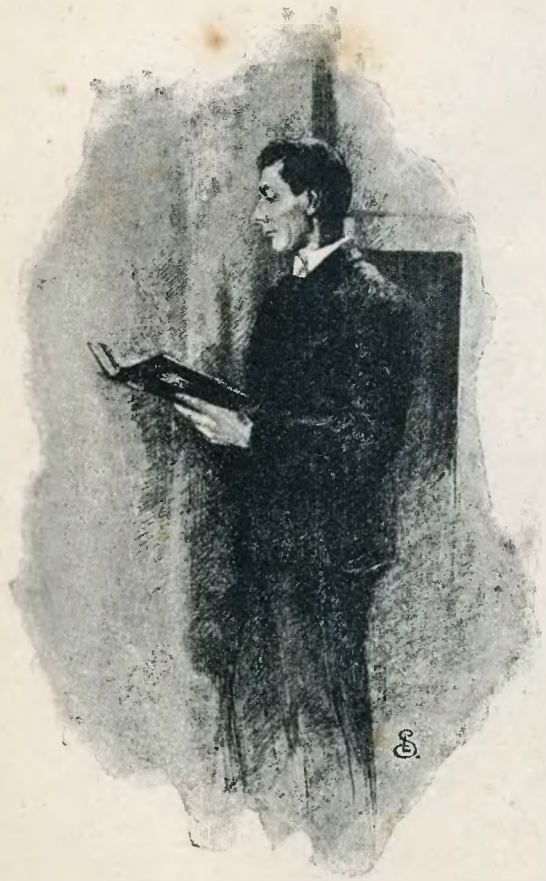
Widok sceny i sali widzów z za kulis.
Nowe wejście z westibulu sal Redutowych.

Piece wentylacyjne pod sceną.
Widok sceny Teatru Rozmaitości z sali widzów.

(Rysował z natury St. M. Jasieński).

Nowa klatka schodowa i wyjście bezpieczeństwa.
Maszynerya podsceniczna i podłoga ruchoma.

innych sztukach, jest arcytragiczną i niby przy pannie *Duchesnois* lub *Raucourt* nie straciła, miłym zaś organem i „teatralną figurą“, nieskończenie te Francuzki przewyższa. Co się tycze częstego jej kołysania głową lub machania rękoma, kto wie (czyż nie naiwnie?) czy nie jest znośniejszem, aniżeli wie-



Inspicyent Teatru Rozmaitości.

czna piskliwość panny Duchesnois? Od rozsądnych (sic!) tylko rzetelnie ceniony pan *Bogusławski*, grywa role szlachetne, cnotliwe, wielkomyślne, z niewymowną łatwością i prawdą; niedawno zaś trudną rolę Zamora, wydał ten zasłużony sceny polskiej weteran, z takim zapałem, jakiegoby się i ognisty *Lafond* nie powstydził. *Dmuszewskiemu* przystoją role teraźniejszych trzpiotów, gładyszów i elegantów, *Kudlicz* z gruntownego pojęcia swej roli i wiernego jej na scenie wydania, na niepospolitą zasługuje pochwałę. *Żółkowski* naostatek, mógłby słynąć na każdym europejskim teatrze, jako wyborny „przedrzeźniacz“, i dobry aktor komiczny. Nie przeczę, iż obok tych zalet są grube przywary; nie przeczę, iż gminne ułożenie mniejszych naszych aktorek, ich przesadzone i garderobą trącące krygowania się, ich *głęboka nieznajomość roli* i wszelkiego teatralnego ułożenia, szczególniej w rolach dam wielkich, rażą okropnie. Nie przeczę, iż nieumiejętność roli i sztywność Szczurowskiego, zimność Elsnerowej, jednogłosność Kudlicza, pełna przesady deklamacya Dmuszewskiego, budzą często niesmak; ależ za to Szczurowski i Elsnerowa śpiewają wybornie; Szymanowski, jak w ostatniej scenie „Alzyry“ tak w wielu innych, bardzo dobrze wydał graną rolę. — A wreszcie bądźmyż sprawiedliwymi! Osoby te doznałyż kiedy najlżejszego zachęcenia? usiłowania ich byłyż kiedy ocenione? szczęśliwsze ich chwile i trafniej wydane miejsca, byłyż kiedy oklaskami okryte?“

I tu zwraca się w tę stronę, która celem jest poniekąd słów niniejszych, bo nacisk kładzie na to, że publiczność z rzadkiemi tylko wyjątkami, stała zdaleka od sceny, nie rozumiejąc jej, nie zajmując się nią, nie dając zachęty artystom, czyli nie dając najlżejszego choćby dowodu swej z nią łączności.

„Dla kogoż to, proszę, mają artyści nasi gorliwszą podejmować pracę? czy dla wyższej klasy widzów, która sztukę ich depcze, zamiast iżby ją dźwigać powinna? czy dla owego tłumu niższej publiczności, którą na teatr nie estetyczne upodobanie, ale płocha ciekawość pędzi?.. Czy dla owej zgrai wartogłowów, której się nie śni bynajmniej o osnowie sztuki, która rzadko kiedy poklaskuje autorowi, a nigdy aktorom, która milczy w miejscach prawdziwie pięknych?... Przebóg, cóż to za ton panuje na naszym teatrze?!“ i t. p., i t. p.

A dalej dotyka się jądra kwestyi:

„Jest to świętą i niezaprzeczoną prawdą, iż publiczność tworzy po większej części aktorów i autorów. Autor nie będzie śmiał poczęstować publiczności czczą, niewytrawioną sztuką, skoro doświadczy, iż ją publiczność ze wzgardą odrzuci; aktor grać będzie z potrójnem sił natężeniem, jeżeli wystąpi na scenę w pewności, że szczęśliwe jego uniesienia, oklaskami nagrodzone a uchybienia pośmiechem lub wzgardą, skarcone będą“.

I apostrofuje:

„Możni obywatele! poprawa sztuki dramatycznej, tego owocu sztuk pięknych, w waszych jest ręku, bylebyście do niej szturmem, nie zaś pogardą dążyli!“

Do aktorów:

„Zarzucają wam krnąbrny upór, głuchotę na wszelkie przełożenia i chełpliwe jakieś przekonanie o nieporównanej doskonałości! O doskonałości! Przebóg, pomnijcie, jak trudno jest onej dostąpić, w najmniejszej nawet rzeczy. Wielki Molièr nie gardził krytyką własnej kucharki, Apelles ukryty za obrazem, słuchał cierpliwie zdania każdego przechodnia, lubo ten jednę tylko cząstkę trudnej sztuki doskonalił; wy zaś, którzy się całą trudnicie, nie chcecie się najświatlejszą nawet krytyką powodować? Mówią dalej, że ktoś z waszego grona (tu włosy stają mi na głowie!) poczytał grę i deklamacyę Talmy, Lafonda, Batysta, za dziką i przesadzoną, a cały tamtejszy teatr za okrzyczany bardziej niż sławny!.. Nie wierzę!..“ i t. d., i t. d.

Z dziejów sceny warszawskiej wiadomo, że wstręt i pogarda dla niej, pewnej części towarzy-

stwa, nie trwały długo, zamieniwszy się w rychłym upływie czasu, na zamiłowanie prawdziwe i na gorące poparcie. I inaczej być nie mogło. W miarę powszechniejszego ukształcenia i poważniejszego poglądu na ogólne życie społeczne, nie podobna było pomijać wzgardliwem trzymaniem się na boku, tak poważnej w celach sztuki instytucyi, jaką jest teatr.

Razem z dokonaną zmianą, wyrabiał się smak publiczności, jej coraz większe, ale już usprawiedliwione wymagania, a równocześnie wzrósł zastęp artystów, który, wytworzywszy pewną szkołę, pozostawił jeszcze po sobie świetne tradycye.

Rekwizytornia. (Rys. L. Szpądrowski).

Te tradycye ożywiały nietylko miejscowych artystów, którzy na tej scenie żywot swój przebyli, ale i niektórych napływowych, a obdarzonych talentem, którzy wnet do ogólnego. tak wielce harmonijnego tonu, dostroić się umieli. Przeszłość ta niezbyt odległa teatru warszawskiego, tak jest świetną i takie zostawiła ślady, że chciałoby się wierzyć, iż i dziś niewiele może potrzeba, ażeby powróciła do dawnego blasku i chwały. Potrzeba jednak przedewszystkiem gorącego i nieustającego współudziału publiczności, będącego. jak rzekliśmy, najsilniejszem i najskuteczniejszem oddziaływaniem na artystów.

Wątpić o tem nie godzi się, boć tych „fircyków i wartogłowów“ dziś bardzo niewielu, a i „moda“ gardzenia sceną swojską, należy już do wymiecionych rupieci; ale potrzeba jeszcze innego warunku, według mnie, jednego z najgłówniejszych: to jest ciągłego przybytku utalentowanych artystów, i o tem jeszcze pomówić pragnę w kilku słowach.

Wypowiedziałem zuchwałe wymaganie o potrzebie ciągłego przybytku utalentowanych artystów, albowiem talent sam przez się, jest rzeczą niecodzienną i niedającą się wyprodukować sztucznie, a tembardziej trudną rzeczą musi być „ciągły przybytek“ talentów. Przez długie jednak lata, tak jakoś szczęśliwie się zdarzało na naszej scenie, że talentów nigdy nie brakło, i że prawie z każdym rokiem nowe się zjawiały. Być może, że jak iskra krzesze iskrę, tak i wielkie talenty budziły instynkta artystyczne, które później wzmocnione pracą, emulacyą i przykładem, okazywały się istotnemi talentami. Geniusz wojenny Napoleona I-go zgromadził obok siebie falangę wielkich talentów wojennych; niezawodnym więc musi być faktem, że zapał wielkich talentów wytwarza odpowiednią atmosferę. Oprócz tego, nie można pominąć milczeniem, że przygotowawcze studya, prowadzone przez ludzi fachowych, nietylko odkrywają zdolności, pomagają ich rozwojowi, ale i z mniej zdolnych adeptów sztuki, wytwarzają tak zwane „użyteczności“, bez których żaden teatr obyć się nie może. W Warszawie kierował szkołą dramatyczną Ja-

siński i Jan Chęciński, jeden z najzdolniejszych reżyserów, jakich znałem na polskich i zagranicznych scenach; w Krakowie kierował sceną nie od parady, równie świetny pod względem artystycznym i literackim, dyrektor Stanisław Koźmian.

Z najdawniejszych uczennic Chęcińskiego dość tu wymienić choćby jedną tylko Romanę Popiel-Święcką. Koźmian wyprowadził w świat cały szereg artystów, niezwykle utalentowanych.

W walącej się budzie obrzydłego i starego gmachu teatru krakowskiego, grano arcydzieła europejskiego repertuaru, a grano je niezwykle świetnie, dając w ten sposób dobry przykład do naśladowania innym scenom.

Gdzie dziś szukać takich kierowników, jakimi byli Koźmian i Chęciński?...

Nie chcę bynajmniej ubliżać żadnej instytucyi scenicznej, a więc żadnej osobistości, lecz po latach tylu, czyż ujrzeliśmy choćby jeden talent wybitny, który wyszedł ze sceny lwowskiej lub krakowskiej, albo z tutejszej szkoły dykcyi i deklamacyi? Może ktoś odpowiedzieć mojemi własnemi słowami, że talentów nie wytwarza się sztucznie; ja zaś na to odpowiem poprzednio wypowiedzianą uwagą że go ocucić, wykrzesać można i należy, przez danie mu świadomości siebie samego. Do tej zaś świadomości, prowadzą jedynie umiejętne studya, a raczej umiejętny wykład nauczyciela, który sam może być lichym aktorem, a mimo to znakomitym pedagogiem scenicznym. Zapewne, że trudno nam zdobyć się na Regneault'ów i Samson'ów, lecz gdy mieć ich nie możemy, gdy nam tak trudno o Koźmianów, Chęcińskich i Jasińskich, należałoby pomyśleć o reorganizacyi całkowitej studyów przygotowawczych o wyszukaniu wypróbowanych praktycznie nauczycieli, gdyż w przeciwnym razie wytwarza się tylko rokrocznie proletaryat aktorski, z którego nie osięga się ani sławy, ani pożytku...

Dotykam ważnej tej kwestyi jedynie mimochodem — kiedyś do niej powrócę — i dlatego, że mi tym razem głównie chodzi o scenę warszawską, a raczej o jej najbliższą przyszłość.

Zkąd ma czerpać nowe siły, czem łatać ubytki, czem zastępować któregoś z artystów, gdy z powodu choroby grać niemoże?·

Tu już nawet nie chodzi o równomierność talentów, ale o możność trzymania na pewnej nieodzownej wysokości repertuaru. Dublowanie ról, które na wszystkich wielkich scenach jest podstawą świetności teatru, u nas stało się obecnie kwadraturą koła, niemożliwą do rozwiązania. A jednakże są pewne rodzaje ról, jak naprzykład bohaterki dramatycznej, od której, czyli od stanu jej zdrowia, zależy większa część repertuaru. Poprostu niema jej kim zastąpić, a nie mówi się tu już o innych jeszcze gatunkach ról, tak ważnych i *emplois*, które także nadaremnie czekają dotąd zastępców. Wprawdzie nikt ich tak bardzo nie szuka, lecz gdyby i szukał, to, o ile znam inne sceny polskie, nie łatwoby znalazł.

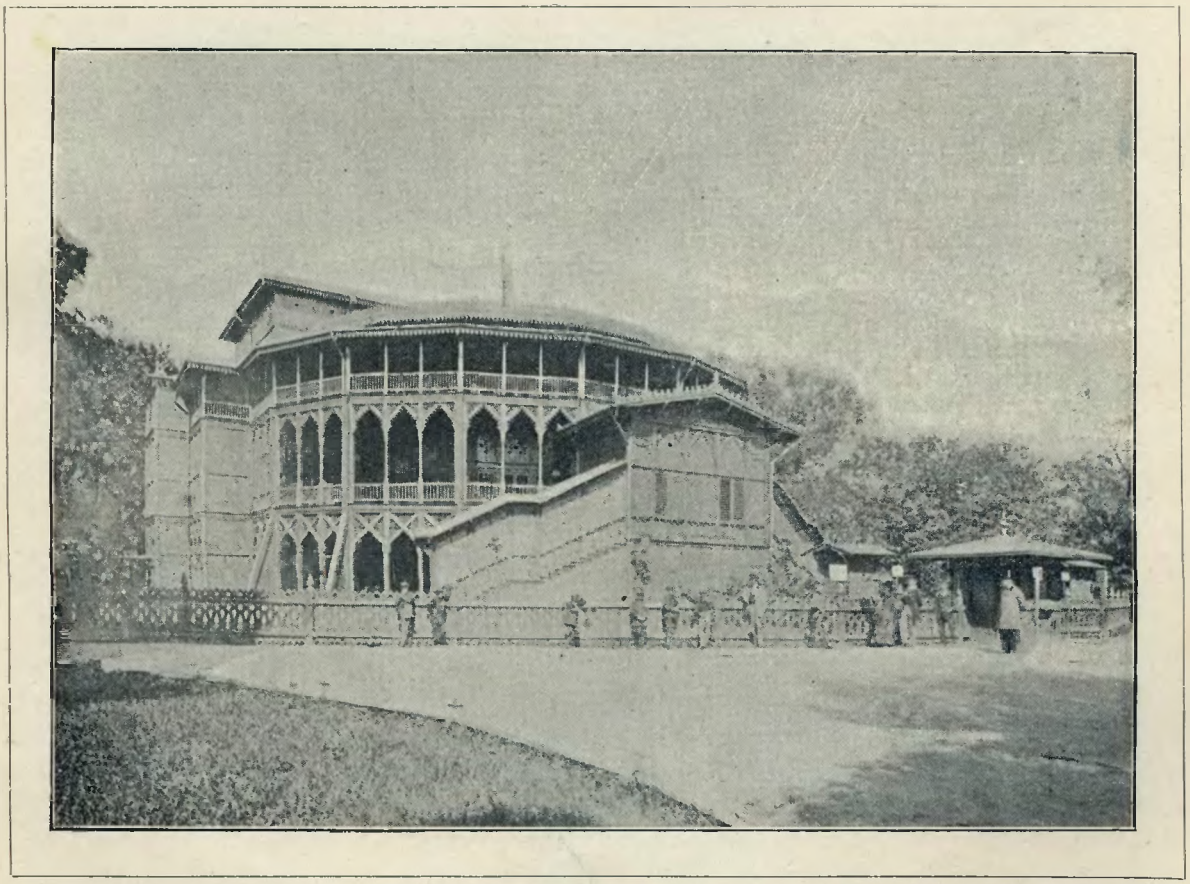
W tem tkwi poważne niebezpieczeństwo, zagrażające utrzymaniu się naszej sceny na pewnej wysokości; — niebezpieczeństwa tego nie widzą nie zajmujący się bliżej teatrem, ale widzieć je powinni i starać się zaradzić wszelkiemi możliwemi sposobami — przedewszystkiem kierownicy scen, oraz znawcy scen i krytyka, której obowiązkiem wnioskować z teraźniejszości o przyszłości.

EDWARD LUBOWSKI.

Sufler.

Teatr Letni w ogrodzie Saskim.

Przed dwudziestu sześciu laty, gdy gmach teatru Wielkiego i Rozmaitości, nie posiadając światła elektrycznego, ani też odpowiedniej wentylacyi, — podczas pory letniej przynosił znaczny uszczerbek kasie teatralnej, wówczas zrodziła się potrzeba wybudowania teatru, w którymby repertuar mógł się rozwijać pomyślnie i podczas letnich miesięcy. Ówczesny przeto prezes Sergiusz Muchanow przedstawił do zatwierdzenia projekt budowy tymczasowego „baraku", a uzyskawszy subwencyę w 1869 roku i z zasiłków wyznaczonych na rok 1870, — niebawem przystąpił do dzieła. Plany wykonał budowniczy Aleksander Zabierzowski, pod którego też kierunkiem już w 1871 r. w ogrodzie Saskim stanął lekki i pod względem estetycznym dość miły dla oka budynek, nazwany *Teatrem Letnim*. Koszta budowy tego teatru wyniosły ogółem zaledwie 60,000 rs.; — a jednak, mimo swej skromności, jest to, rzec można, jedna z piękniejszych w Europie siedzib letnich, przeznaczonych Melpomenie, gdyż ogród Saski — to dla niej prześliczne tło, na którem skromnie a sympatycznie rysuje się budynek lekki, prawie że ażurowy i co najważniejsza — zabezpieczony od pożaru sąsiedztwem zbiornika wody.



(Z fotografii E. Troczewskiego).

Obecnie, wobec doskonałych urządzeń, zaprowadzonych w teatrze Wielkim i Rozmaitości i po wybudowaniu teatru Nowego, — teatr Letni nie jest już taką koniecznością, jaką był przed laty; w każdym jednak razie publiczność nasza nader chętnie uczęszcza do niego, a to ze względu, iż żadna wentylacya nie zastąpi naturalnej woni kwiatów i zieleni, oraz przyjemnego spaceru podczas antraktów.

Teatr na Wyspie.

W Łazienkach Królewskich, pełnej uroku miejscowości na obszernym stawie nieopodal Pałacu urządzono wysepkę, a na niej zbudowano sztuczne rozwaliny, w kształcie ruin *Palmiry*, wśród których mieści się scena do przedstawień teatralnych w lecie. Na przyległym brzegu wybudowany jest z kamienia amfiteatr półkolisty, mogący pomieścić 1,200, do 1,500 osób. Amfiteatr ten u wierzchu ozdobiony jest szesnastu posągami naturalnej wielkości osób, przedstawiających autorów dramatycznych: greckich, rzymskich i francuzkich, dłuta Rhigie'go.

Teatr w Pomarańczarni.

Idąc z ogrodu Botanicznego, drogą opuszczającą się coraz niżej, wchodzimy przez bramę w sztachetach do parku Łazienkowskiego, do którego również prowadzi wejście przez ulicę Agrikola i aleję po za obserwatoryum od strony alei Belwederskiej. Pierwsze z tych wejść tylko dla osób pieszych, a obecnie nawet dla publiczności jest zupełnie zamknięte. Park cały obwiedziony jest kratami. Zaraz z początku napotykamy budynek teatru dworskiego, zwany „Pomarańczarnią", z powodu mieszczącej się tu wielkiej oranżeryi, która posiada obszerną wystawę dla roślin, ozdobioną po rogach wazonami z ciosu. Teatr rzeczony wystawiony został w r. 1786 przez Stanisława Augusta i wewnątrz malowany jest *al fresco* przez Jana Plerscha i Antoniego Smuglewicza, brata Franciszka. W roku 1870 został bardzo starannie i bogato odnowiony.

Szwajcar teatralny.

TEATR MAŁY I NOWY.

W roku 1880 zrobiono ustępstwo dla Muzy lżejszego pokroju, która osiadła w przerobionym z... bóżnicy gmachu przy ul. Daniłowiczowskiej, gdzie na ciasnej scence i wśród maleńkiej salki, poczęto wystawiać farsy i operetki. Głównymi inicyatorami założenia teatru Małego byli: ś. p. Bogumił Foland i Czesław Stromfeld, których też inicyatywie zawdzięcza swą egzystencyę kasa pożyczkowo-wkładowa artystów teatrów warszawskich. Przez lat dziewięć figlarna Muza zamkniętą była w zbyt ciasnych ramach; lubując się wszakże w ruchach swobodnych i pełnych werwy życiowej, zażądała stanowczo rozszerzenia terenu swej działalności. A któż zdoła oprzeć się urokowi Muzy, koncentrującej w sobie przymioty Thalii i Terpsyhory i posiadającej przytem talent rozchmurzania najbardziej pesymistycznie usposobionych hypokondryków?... To też w 1889-ym roku przystąpiono energicznie do przebudowy pomieszczenia zimowego w teatrze Małym. Scenkę małą i niewygodną rozszerzono o dwa, a pogłębiono o trzy łokcie, szerokość jej zatem wynosi 10 łokci. Dawne garderoby, mieszczące się z lewej strony sceny, zostały zniesione; z prawej zaś strony od widzów przybudowano nową ścianę. Miejsce dawnych kulis zastąpiły pokoje zamykane, lub też „wolne okolice", malowane w całości; zamiast starych dekoracyj, draperyi i kurtyny — dano kompletnie świeże i eleganckie urządzenia, słowem, dzięki dekoratorom pp.: Guranowskiemu, Klopferowi i Malinowskiemu, powstała powabna scenka, beniaminek publiczności warszawskiej, o którego karyerze myśli ciągle niestrudzony, a pomysłowy reżyser, Ludwik Śliwiński.

Teatr Nowy przy ulicy Królewskiej. (Z fotogr. E. Troczewskiego i S-ki).

Ogólne koszta pogłębionej nieco sali, sceny i t. p. przeróbek teatru Małego wyniosły przeszło 30,000 rs., a dokonane zostały one według

planów i pod kierunkiem budowniczego Żochowskiego.

Gdy minęły czasy chwilowej reżyseryi Kozieradzkiego, następnie Chodźki i Morozowicza, wówczas L. Śliwiński rozpoczął swoją energiczną działalność na polu podawania nam coraz to nowej, a lekkiej strawy duchowej; nie dziw

Teatr ten został wzniesiony na miejscu altany teatrzyku ogródkowego, zwanego „Alkazarem“. Architekt Piltz zbudował na placu dość zacieśnionym gustowny pod względem struktury gmach drewniany. Front przyozdobiono u góry allegorycznem malowidłem, a u dołu posągami sfinksów. Na placyku zaś ogródko-

W reżyserce Teatru Małego.

więc, że znaczna część warszawskiej publiczności chętnie śpieszy do „*Małego*“, zwłaszcza, iż daje on przedstawienia nietylko wieczorem, lecz i tak zwane „południowe“ w dnie świąteczne i niedziele, po zniżonych do *minimum* cenach.

Letnią porą przedstawienia odbywają się w budynku drewnianym, mieszczącym się przy ulicy Królewskiej pod nazwą: „*Teatru Nowego*“.

wym urządzono klomb z wodotryskiem. Sala jest dość wygodna i mieści 700 widzów, scena za to nader płytka i wązka. W teatrze Nowym grywają operetki, farsy i komedye lżejszego pokroju, słowem utrzymuje się repertuar teatru Małego, który na czas lata bywa tu przenoszony.

TANIEC I BALET.

Taniec, jako uprzyjemnienie chwil życia ludzkiego, sięga zamierzchłych wieków; trudno jest przytem określić epokę jego początku.

Wiadomo jednak, że zarówno narody dzikie, jak też i ludy ucywilizowane, uprawiały go od najdawniejszych czasów, a chociaż u pierwszych nie miał on nigdy nic wspólnego z estetycznem pojęciem piękna, to i drudzy pierwotnie nie ujmowali go w formy bardziej określone. Tańczono, jak kto chciał i — jak umiał. Dzicy, tańcząc około swoich bliźnich, poświęconych na ofiarę bogom, lub — co gorsza — własnemu żołądkowi, w skocznych ruchach wyrażali swe zadowolenie; ludzie zaś oświeceni, w chwilach wspólnej wesołości nierzadko też objawiali ją za pomocą pląsów.

Dawid tańczył przed arką, dla tem większego okazania dla niej czci i uszanowania.

Taniec w Grecyi uprawiano przy niektórych obrządkach religijnych, lecz w późniejszych wiekach nabrał on tam więcej świeckiego charakteru.

W Palestynie pojawił się pierwszy taniec sceniczny, według rzymskich wzorów.

Wtedy, gdy taniec jakby nieodłączną był potrzebą życia i gdy go uświęcała niejako religia — najpierwsi poeci (Aryon, Eschilos, Tyrteusz) mistrzami się jego liczyli, a najbardziej szanowani i wysoko w hierarchii krajowej postawieni mężowie nie uchylali się od pląsów.

W garderobie artystów Teatru Małego. (Rys. L. Szpądrowski).

Podobno znakomitymi tancerzami byli: Sokrates, Epaminodas i Sofokles. Co do Platona, to ten utrzymuje, iż: „darem przednich bogów jest — taniec: kto w nim nie gustuje, tego zowią... nieokrzesanym gamenem“.

Powracając do Grecyi, przekonywamy się, iż ongi egzystował tam taniec tak zw. „bachancki“, czyli „kordas“, a było to coś w rodzaju dzisiejszego... kankana. Podczas pochodów Bachusa tańczyły go upojone menady, wraz z faunami i satyrami, a naśladowały ich urocze greczynki... słusz-

nie budząc oburzenie pesymistów, których podobno i wtedy nawet w Grecyi nie brakowało...

W Rzymie, za czasów Cesarstwa, w samej stolicy gościło około 4,000 tancerek obcokrajowych.

W początkach średnich wieków tańczono oddzielnie (t. j. każda płeć tańczyła z sobą); to też musiało to należeć do „średnich przyjemności“... Reforma połączenia obu płci w tańcu, sięga XVI wieku, a wprowadzono ją we Włoszech.

nęła im ów przywilej. Włosi mieli swoją „szaloną“ *tarantellę*, — francuzi zaś uprawiali także przeważnie taniec lekki, w różnorodnych odmianach.

Tacyt opisuje taniec nagich młodzieńców, skaczących wśród mieczów, — a Siemiradzki przedstawia nam kobiety w tem samem położeniu, co w nas dzisiaj bynajmniej nie wzbudza zazdrości. *Quod libet!*..

Za kulisami Teatru Małego. (Rys. L. Szpądrowski).

Pierwszy *balet*, t. j. połączenie: *tańca*, *mimiki*, *śpiewu*, *deklamacyi* i *muzyki* — powstał na dworze Sforzów w Medyolanie, przy okolicznościach zaślubin księcia Galeazzo Sforzy z Izabellą Arragońską w 1489 r.

Taniec dawniejszy — wbrew błędnemu mniemaniu — nie odznaczał się zbytniem ożywieniem. Tańczono zbyt poważnie, prawie że na jednem miejscu; to też brały w nim udział osoby duchowne i wysoko postawione w hierarchii kościelnej. Np. na balu króla francuzkiego Ludwika XII w Medyolanie... tańczyli — kardynałowie i biskupi!

Początkowo prym we wszechświatowym tańcu trzymały Włochy, lecz później Francya zagar-

W wiekach średnich Niemcy tańczą miarowo i powoli, urządzając coś nakształt korowodów po sali, lub tupią nogami na jednem miejscu. Dzisiaj mają walca, którego jednak nie umieją tańczyć jak należy, t. j. nie zdają się pojmować, że walc prawdziwy pochodzi od dawnego *Langaus*, polegającego na znacznej posuwistości.

Hiszpania ma taniec w połączeniu z kastanietami. W 1813 r. w katedrze sewilskiej w Wielki Czwartek, podczas N. Sakramentu, tańczono zwykle t. zw. *„pawannę“*, a dotąd jeszcze gdzieniegdzie sejmy prowincyonalne otwiera uroczysty *„taniec deputowanych“*.

Król Ludwik XIV lubił niezmiernie taniec *„cour-*

rante“ i „*allemande*“. Za panowania tegoż króla balet wchodzi w modę W 1662 r. powstaje w Paryżu pierwsza „akademia“ (?) tańca. W 1653 r. słynny Lully skomponował „*menueta*“. Po nim pierwsze miejsce zajmuje „*gavotte*“.

Po przejściu mody na takie tańce, jak: „*courrante*“, „*allemande*“, „*menuet*“ i „*gavotte*“, z pomroków tajemnic Terpsyhory wyłonił się wreszcie — *kadryl*, a właściwie „*kontredans*“. Pochodzenie jego jest wątpliwe, gdyż jedni mianują go tańcem angielskim, inni zaś — francuzkim. W każdym bądź razie faktem jest, iż po raz pierwszy ujrzano go w Paryżu w 1745 roku, w balecie „*Les fetes de Polymie*“.

Pierwsze wiadomości o *właściwym balecie teatralnym* — jak już nadmieniliśmy — sięgają 1489 roku, a twórcą jego ogłaszają medyolańskiego księcia, Galeazzo.

W owych czasach balet łączono z innemi sztukami teatralnemi, jako to: z deklamacyą i śpiewem, z czego wywiązały się następnie owe chaotyczne dramata: mytologiczno-allegoryczno-fantastyczno-rycerskie i pasterskie. Z tych dramatów z czasem rozwinęło się kilka rodzajów sztuki teatralnej. We Francyi zaaklimatyzował się balet dzięki Baetagerini'emu, dyrektorowi muzyki królowej Katarzyny de Medicis, — a Ludwik XIII i XIV niejednokrotnie, urządzając przedstawienia baletowe, osobiście popierali sztukę tańca.

W 1697 roku Antoni Houbart de la Molte pierwszy wprowadził kobiety do baletu, chociaż do końca XVIII wieku nie słyszano o żadnej tancerce, któraby potrafiła zająć wybitniejsze stanowisko.

Noverre odłączył balet od opery, lecz stał się on o wiele modniejszym we Francyi dopiero z chwilą przemiany na balet komiczny.

Wincenty Galeotti w Kopenhadze, ulepszając teoryę tańca baletowego, nadał mu charakter pantominy rytmiczno-plastycznej, wskutek czego pokuszono się na scenie medyolańskiej przedstawić w balecie tragedyę — p. n. „Hamlet“.

Dzisiejszy balet, polegający głównie na nadzwyczajnej zręczności wykonywanych *pas*, silący się przytem na błyskotliwą wystawę i efekty maszyneryi scenicznej, jakże się różni od dawnych przedstawień tego rodzaju! Bywa on niekiedy historycznym, legendowym, mytologicznym, czarodziejskim, a nierzadko i branym z życia, jak np. przedstawiony na warszawskiej scenie w 1859 r. p t. „Modniarki Paryzkie“, i ostatecznie w roku bieżącym grany u nas pod nazwą „Damy Kierowej“.

W antrakcie. (Rys. L. Szpądrowski).

Balet także bierze często udział w przedstawieniach operowych, lub bawi widza powabnym układem „*divertissement*“.

Na naszej scenie, za czasów prezesostwa Rautenstraucha i Abramowicza, balet znakomicie się rozwinął, a warszawski zwłaszcza „*corp de balet*“, uchodził wówczas za najlepszy i... najponętniejszy w Europie

Nie brakło też nam nigdy świetnych tancerzy i tancerek, z których się cieszyli, a niektórzy do dzisiaj jeszcze cieszą się ogólnem uznaniem: Grekowski, Palczewskie, Mierzyńska, Domagalski, Turczynowicz, Popiel, Tarnowski, Trawna Julia, Turczynowiczowa, Maurice Pion (baletmistrz), Lindeman, Wendt Karolina, Gwozdecka Teodozya, Balcer (zamężna Wiłucka), Wierzbicka, Damse Filipina, Karska, Strausówny (Karolina i Anna), Freytag Marya, Stefańska Kamilla, Kozłowska Wiktorya, Cholewicka Helena, Gurska, Sitańska, Darewska, Skoraszewska, (cztery ostatnie ze szkoły sławnego Ledoux), Żeromska, Koćmierowska, Twarowska, Stolpe Honorata, Zdanowicz Józefa, Ejfler Józefa, Bogdanowicz, Polichnowska, Piotrowska, Wodzyńska.—Guckowski Mikołaj, Żurkowski Leon, Gillert Arnold, Tarnowscy (Antoni i Aleksander), Budzyński Konstanty, Baldy, Krzesiński Feliks, Meunier Hipolit, Pewiński Bonifacy, Kwiatkowski Antoni, Majewski Leopold, Puchalski Romuald, Filipowicz, Cholewicki Franciszek, Marx Henryk, Owerło Paweł, Kuhne Ludwik, Rządca Ludwik, Minakowski Karol, Żuberbier Jakób i bardzo wielu innych.

Próba baletowa na scenie Teatru Wielkiego. — (Rys. L. Szpądrowski).

Z dawniejszych jeszcze, a przybyłych z zagranicy, najsławniejszemi były rodziny: Vetris, Taglioni, Grisi, oraz siostry Elssler.

Wielu z wyżej wymienionych spoczywa już w mogile, niektórzy zaś, strudzeni, opuściwszy scenę, pędzą życie w zaciszu domowem, a inni do dnia dzisiejszego jeszcze są na usługach sztuki.

Od roku 1827-go na scenie warszawskiej wystawiono następujące bałety:

„Apollo Midas" (1828 r.); „Gabinet figur mechanicznych", „Dwa posągi", „Flotrowers zaczarowany", „Fernando Laura", „Wesele w Ojcowie", „Tancomania", Opiekun oszukany" (1835 r.); „Młynarze", „Ogrodnik i Arlekin", „Widowisko na wsi", „Zagorzały myśliwy" (1836); „Mimilli Stryjczykowie", „Mleczarka Szwajcarska", „Rycerz i Wieszczka", „Rybołówcy" (1837); „Córka źle strzeżona", „Powrót Wenery" (1838); „Amazylla", „Stach i Zośka" (1839); „Wesele Gamasza". „Sześć niewiniątek" (1840); „Rozbójnik morski" (1841); „Zabawy Żołnierskie", „Herta Królowa", „Lucyperek" (1842); „Gitana" (1843); „Dzień Karnawału Wenecyi", „Łowy Dyany", „Figle wieśniacze" (1844); „Wyspa Amazonek" (1845); „Aneta", „Sen wieśniaczki", „Dyabeł Kulawy", „Okrężne pod Kielcami" (1846); „Hrabina wieśniaczka" (1847); „Gizella", „Schadzka na przedmieściu" (1848); „Trzy Gracye" (1849); „Katarzyna, córka bandyty" (1850); „Esmeralda" (1851); „Asmodea, czyli Dyabeł rozkochany" (1853); „Faust", „Wyspa miłości" (1856); „Korsarz" (1857); „Mars i Flora" (1858); „Modniarki" (1859); „Hrabina Dagmont", „Igraszki Kupidyna" (1867); „Fiametta" (1868). Z późniejszych zaś wystawiano kolejno: „Jotta", „Indye", „Miłość i sztuka", „Kuglarka", „Hrabia Monte-Christo", „Bogini Walhalli", „Meluzyna", „Figle Szatana", „Flick i Flock", „Jezioro wieszczek", „Żniwiarze", „Pan Twardowski", „Tańce Perskie", „Copelia", „Wieszczka lalek", „Brahma", — wreszcie „Dama Kierowa".

Balet warszawski w obecnej chwili należy do pierwszorzędnych w Europie, a takie tancerki jak pp. Rogińska, Hubertówna, Rutkowska, Nowakiewiczówna, Spałkowska, Herman, Dłutkówna; — tancerze: pp. Kulesza, Walczak, i ze starej, a tradycyjnej pochodzący szkoły, świetni tancerze i mazurzyści, jak: Żuberbier, Marx, Kuhne, Rządca i in. podnoszą sztukę choreograficzną do poziomu rzeczywistej doskonałości.

S. Żyż—i.

KASA POŻYCZKOWO-WKŁADOWA

artystów teatrów warszawskich

W roku 1880-ym, staraniem i z inicyatywy ś. p. Bogumiła Folanda, wice-prezesa dyrekcyi i Czesława Stromfelda, artysty teatrów warszawskich, została otwartą Kasa pożyczkowa teatralna, a w siedm lat później zamieniono ją na Kasę pożyczkowo-wkładową, której prawdziwym ojcem i opiekunem do samej śmierci był nieodżałowany B. Foland, człowiek zacny i odczuwający potrzeby innych.

Jakkolwiek nawet obecna kasa choć znacznie już zreformowana, nie zabezpiecza całkowicie bytu swoich uczestników i ich rodzin, to jednak jest ona instytucyą pożyteczną i w krytycznych chwilach życia staje się rzeczywiście pomocną.

Gdy w roku 1864 zniesiono dawne prawa emerytalne, — nowi pracownicy teatralni nie mieli niczem zabezpieczonej przyszłości, a jedynie dozwolono korzystać z praw emerytalnych tym tylko, których zmiana ustawy zastała już na etatowe służbie i to z warunkiem, że otrzymają oni emeryturę w wysokości pensyi pobieranej w chwili zamknięcia dawnej kasy emerytalnej.

Wprawdzie czynione niejednokrotnie starania o przywrócenie praw emerytalnych, w 1879 r. zostały uwieńczone pomyślnym *niby* rezultatem, lecz cóż z tego, gdy przedstawiony został warunek zbyt trudny do spełnienia — oto: *wszyscy pracownicy teatralni, chcąc mieć całkowicie przywrócone dawne prawa, powinni zapłacić wszystkie zaległe raty, wraz z narosłymi procentami...* a zaległości te i procenty w owej chwili wynosiły już ogółem 250,000 rs.! Nie mogąc spełnić zbyt uciążliwego warunku, artyści postanowili sami sobie zabezpieczyć byt, choćby kosztem znacznych stosunkowo ofiar. Uradzono zatem otwarcie Kasy pożyczkowej, a właściwie: *Pożycz-*

kowo-wkładowo-oszczędnościowej. Ówczesny prezes dyrekcyi teatrów p. Wsiewołożski, dla nadania realnej podstawy przyszłej instytucyi, utworzył tymczasowo kasę pożyczkową, na założenie której dawano przedstawienia, koncerty, rauty i t. p. Fundusze te miały przy zakładaniu kasy oszczędnościowo-zapomogowej stanowić kapitał zakładowy, tworzący się zazwyczaj z wpisowego, składanego przez uczestników. Kasa ta funkcyonować zaczęła i rozwijać się wcale dobrze, a mając przytem źródło w ofiarności publicznej, stała się podwaliną obecnej instytucyi, prosperującej pod nazwą „Kasy pożyczkowo-wkładowej artystów i osób do składu teatrów należących".

Obecnie uczestnicy kasy składają obowiązkowo 5% swej pracy, prócz wkładów dobrowolnych.

Wszelkie fundusze, jakie tylko napływają do kasy, są własnością uczestników.

Kasa, jako instytucya humanitarna, daje (prócz zwykłych pożyczek) wsparcia dla wdów i sierot; wszystko to jednak nie zabezpiecza w całości bytu artystów, tak jak dawniej zabezpieczała kasa emerytalna, która po 35-u latach służby w teatrze, wyznaczała całkowitą emeryturę. Dzisiaj przeważna liczba członków, zmuszona ciężkiemi warunkami życia, jest obciążona pożyczkami, czerpanemi z zarządu Kasy, przez co fundusze ich osobiste nie są w stadyum rozwoju pożądanego. Obecnym prezesem kasy pożyczkowo-wkładowej jest ceniony wielce artysta i reżyser Bolesław Ładnowski, który wciąż czyni starania i zabiegi w celu należytego rozwinięcia interesów instytucyi, na czele której stoi od lat paru. Fundusze te, dzięki tombolom, koncertom i ofiarności publicznej, ciągle się powiększają, a w roku bieżącym, jak i lat poprzednich, Leopold Kronenberg złożył na ręce zarządu 1,000 rs., *wydawnictwo zaś naszego Rocznika ofiarowało i przesłało zarządowi Kasy* (dla spieniężenia w kasach teatralnych) *200 egzemplarzy „Albumu"* na rzecz tej wielce sympatycznej i zasługującej na poparcie instytucyi.

*
* *

Dnia 29 marca r. b. w Salach Redutowych odbyło się ogólne zebranie uczestników Kasy, które zagaił prezes B. Ładnowski piękną przemową, zaznaczając pożyteczne cele instytucyi, jak również trudne zadania jakie ma do spełnienia jej zarząd, szczególnie w obecnym swym składzie. Podczas bowiem gdy postanowienia dawnego zarządu były dla członków niemal rozkazem, postanowienia dzisiejszego formułują się w postaci prośby koleżeńskiej, jedynie i zawsze dobro instytucyi mającej na celu.

Mowę tę przyjęto gorącemi oklaskami, poczem na wniosek prezesa powołano jednomyślnie na przewodniczącego zebraniu p. Bolesława Leszczyńskiego, który ze swej strony zaprosił na sekretarza p. Lucyana Rzecznika, na asesorów zaś pp. Mikulskiego, Grabowskiego starszego, Zielińskiego, Halickiego, Piętkę, Lewandowskiego, Gołogowskiego i Minakowskiego.

Po załatwieniu tej formalności, wnosi p. Grubiński, by zmienić porządek dzienny zebrania o tyle, aby ze względu na to, że artyści teatru Małego muszą być w swym teatrze wcześniej z powodu przedstawienia popołudniowego, wnioski uczestników i zarządu, stojące na końcu porządku dziennego, przenieść na jego początek.

Po uchwaleniu wniosku p. Grubińskiego, p. Ładnowski wnosi podziękowanie p. Leopoldowi Kronenbergowi za hojną ofiarę tysiąca rubli na rzecz Kasy, co zebrani uskuteczniają przez powstanie z miejsc, poczem p. Ł. komunikuje obecny skład liczebny Kasy, z którego dowiadujemy się, że Kasa posiada obecnie 640 członków.

P. Wilczyński odczytuje sprawozdanie komisyi rewizyjnej. w końcu zaś wyraża zdanie, że należałoby znieść ograniczenia wsparć do wysokości pensyi.

P Grubiński występuje w ostrej przemowie przeciw zarzutom, czynionym poprzedniemu zarządowi, zwracając ze swej strony uwagę, że obecny nie zawsze trzyma się litery przepisów.

P. Ładnowski zbija te zarzuty, dowodząc, że ponieważ zarząd majątkiem swym odpowiada za możliwe błędy, powinien mieć przeto pewną władzę dyskrecyonalną.

Rozprawy zaczynają przyjmować ostrą formę, na wniosek jednak p Kruszewskiego przerywa je przewodniczący, jako odnoszące się do czasów zbyt odległych.

P. Ładnowski następnie zawiadamia, że adwokat przys. p. Kohn opracował na prośbę zarządu instrukcyę regulaminową bezinteresownie, za co należy mu się wdzięczność członków Kasy i proponuje wyrazić mu podziękowanie przez powstanie z miejsc.

Po uskutecznieniu tego aktu grzeczności, powołują zebrani do komisyi, mającej się zająć wprowadzeniem w życie tej instrukcyi pp. Wilczyńskiego, Płaczkowskiego, Janickiego, Bolewskiego, Narkiewicza, Holtzwiga, Ładnowskiego.

Następują wnioski zarządu, które przekłada p. Ładnowski.

Pierwszy z nich głosi, że ponieważ w ostatnich czasach zauważyć się daje szkodliwy prąd do wyczerpywania pożyczkami całkowitej sumy, liczącej się na rachunku uczestnika, co zmienia charakter Kasy, czyniąc ją tylko „pożyczkową", gdy powinna ona być również „Kasą pomocy", — zarząd proponuje, by 25% sumy, liczącej się na rachunku uczestnika uczynić nietykalnemi, czyli, że na nie członek Kasy nie będzie mógł zaciągnąć pożyczki. Przez to osiągnie się ten wynik, że ustępujący z Kasy członek będzie zawsze miał pewien w niej fundusz, gdy obecnie zdarza się nieraz, że majątek członka istnieje tylko na papierze, gdyż jego właściciel wyczerpał go pożyczkami.

Po ożywionych rozprawach, w których przyjmują udział pp. Narkiewicz, Rzecznik, Janicki i in., wniosek znaczną większością głosów zostaje uchwalony.

P. Gocławski przypomina, że po śmierci Aloizego Żółkowskiego osoby należące do ówczesnego składu teatralnego złożyły rs. 2,000 na stypendyum imienia tego artysty. Zważywszy, że suma powyższa włączoną została do funduszów ogólnych Kasy, p. Gocławski żąda, by sumę tę znowu wyłączyć i procent od niej przeznaczyć na wpisy szkolne dla dzieci członków Kasy.

Po wyjaśnieniach p. Grubińskiego, jako przedstawiciela dawnego zarządu i p. Ładnowskiego, jako przedstawiciela zarządu obecnego, że suma ta nie mogła być użytą według przeznaczenia, z przyczyn od zarządu niezależnych i została rozdzieloną między członków, a więc im zwróconą — wniosek p. Gocławskiego upada.

Wielkie zajęcie i żywe rozprawy budzi wniosek p. Grubińskiego, by wybory do zarządu odbywały się innym porządkiem, niż obecnie, mianowicie: żeby każdy oddział składu osobistego teatrów wybierał do zarządu swego przedstawiciela, a nie ogólne zebranie

W rozprawach zabierają głos pp. Grubiński, Wojdałowicz, Janicki, Ładnowski, w końcu wniosek ten, jako niezgodny z ustawą, nie zostaje uchwalony.

Przedstawione przez p. Ładnowskiego wnioski zarządu tyczyły: 1) wyznaczania z sumy przypadającej na wsparcia: a) sumy rs. 500 na wsparcia bezzwrotne rodzinie, na wypadek śmierci uczestnika, z ograniczeniem wysokości wsparć do rs. 40 i b) przeznaczania reszty sumy na wsparcia zwrotne bezprocentowe i procentowe; 2) pożyczek na raty, procentów od nich i formy spłacania przyjętej obecnie — uchwalono bez rozpraw.

P. Wilczyński podnosi sprawę kosztów administracyjnych.

Na wniosek p. Ładnowskiego pozostawiono je uznaniu zarządu z warunkiem, by pensye urzędników administracyi Kasy nie przenosiły ogółem 2,000 rs.

Przystąpiono następnie do wyborów. Tu p. Rapacki wnosi, aby w dowód zaufania do obecnego prezesa, wybrać na tę godność ponownie p. Ładnowskiego przez aklamacyę.

Wniosek ten spotyka się z burzą oklasków, lecz ponieważ ustawa wymaga głosowania przez kartki, należy temu wymaganiu zadosyćuczynić.

Wynik wyborów jest następujący: Zarząd: pp Ładnowski Bolesław (gł. 171), Janicki Franciszek (169 gł.), Zakrzewski Michał (167 gł.), Bóbr Wincenty (158 gł.), Frenkiel Mieczysław (160 gł.), Bolewski Władysław (149 gł.), Marks Henryk (139 gł.), Jasieński Stanisław (119 gł.). Śliwiński Ludwik (24 gł.). Zastępcy: pp. Rutkowski Józef (166 gł.), Żuberbier Jakób (143 gł.), Pasławski Karol (140 gł.), Tomarowski Mikołaj (122 gł.), Stelmach Antoni (121 gł.), Wojdałowicz Władysław (87 gł.) Komisya rewizyjna: pp. Wilczyński Karol (171 gł.), Holtzwig Aleksander (165 gł.), Płaczkowski Ludwik (161 gł.).

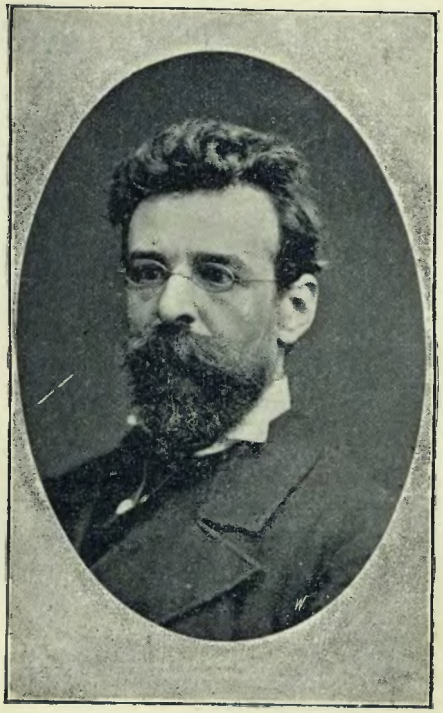
ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO.

Muzycy teatru Wielkiego, w których grono wielu jest profesorów warsz. Konserwatoryum, tworzą całość — śmiało zaliczyć się mogącą do pierwszorzędnych orkiestr teatralnych, europejskiej sławy. Karna ta drużyna, pod batutą takiej miary doświadczonych i utalentowanych wysoce dyrektorów, jakimi są: Trombini, Barcewicz i Spetrino — zdolna jest wykonywać z artyzmem najbardziej trudne i technicznie zawiłe utwory mistrzów każdej narodowości.

Skład orkiestry wynosi członków 63; w tej liczbie: pierwszych skrzypiec — 12, drugich — 10, altówek — 6, wiolonczela ma wykonawców 6, kontrabas — 6, flet — 2, klarnet — 2, obój — 2, fagot — 2, waltornia — 4, trąbka — 2, puzon — 3, ofiklejda — 1, kotły (timponi) — 1, wielki bęben — 1, tryanguł i dzwonki — 1, werbel — 1, arfa — 1. Oprócz tego do oper o silniejszej instrumentacyi, jako to: Mascagni'ego, Verdi'ego, Thomas'a i t. d. powiększa się orkiestra przez posiłkowanie się muzykami nie należącymi stale do składu jej członków.

Orkiestra pozostaje pod kierunkiem artystycznym czterech dyrektorów, oraz administracyjnym — inspektora. Dyrektorami opery są: *Cezar Trombini*, *Franciszek Spetrino* i *Stanisław Barcewicz;* dyrygentem orkiestry na przedstawieniach dramatów — *Michał Hertz;* inspektorem — *Bolesław Moniuszko.*

Poniżej dajemy sylwetki tych zasłużonych operze członków, dbających zawsze o artyzm powierzanych sobie utworów.



Trombini Cezar.

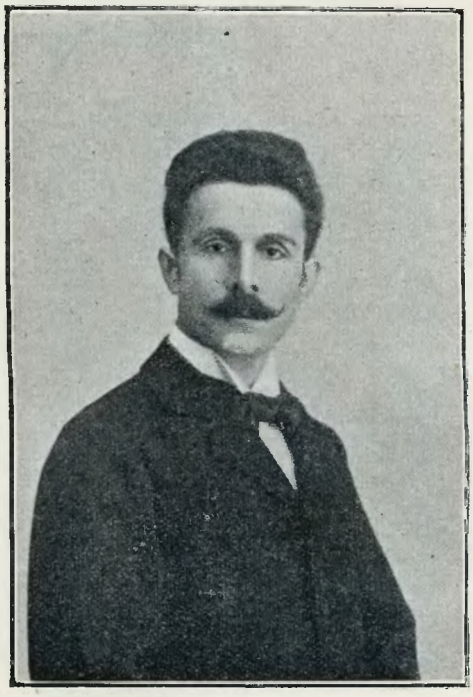
* * *

Trombini Cezar. Przeszło pół wieku działalności artystycznej mimowoli stawia nam przed oczy zgrzybiałego i strudzonego pracą starca; a jednak myliłby się, ktoby tak sądził, myśląc o Trombinim. Maestro nasz, to człowiek pełen życia i energii, a liczący obecnie zaledwie lat... 57.

— „Czyż to być może?!“ — zawołasz z niedowierzaniem łaskawa czytelniczko, — a jednak nie tylko że być może, lecz jest tak bezsprzecznie, bowiem karyerę swoją artystyczną Trombini rozpoczął jako... cudowne dziecko, występując na koncertach w charakterze *sześcioletniego* skrzypka (w Wenecyi 1845 roku). Ztąd właśnie pochodzi data tak wczesnego rozpoczęcia karyery i z tej przyczyny w 1895 roku nasz maestro obchodził swoje *złote gody* ze sztuką.

Orkiestra Teatru Wielkiego.

Trombini urodził się w Padwie 18 lutego 1839 r., z ojca lekarza, a mając zaledwie lat pięć, zaczął się kształcić w grze skrzypcowej w Udinie, pod kierunkiem Bassegia. Do Warszawy przybył z truppą Ciaffei'ego w 1873 r. i tu wkrótce objął posadę kapelmistrza opery. Od tego czasu (z wyjątkiem kilkuletniego pobytu w Petersburgu) Trombini przebywa z nami. W czasie swego dyrektorstwa wystawił opery: „Mignon" H. Guarany, „Pojedynek", „Moc przeznaczenia", „Mefisto", „Westalkę", „Requiem" Verdi'ego, „Oratoryum Ś-tej Elżbiety" Liszta i wreszcie — „Lohengrina". W ostatnich zaś latach pod jego kierunkiem wystawiono: „Rycerskość" i „Fryca" Mascagni'ego; „Pajaców" Leoncavallo'a; „Królowę Sabę" Goldmarck'a; „Willidy", „Manon" Puccini'ego i „Otella" Verdi'ego. Trombini jest postacią popularną i cieszącą się sympatyą nietylko w artystycznym świecie.



Spetrino Franciszek.

Spetrino Franciszek, urodził się w 1860 roku w Palermo, gdzie też odbywał studya nad literaturą i sztuką w tamtejszem Konserwatoryum. Kurs kontrapunktu i kompozycyi ukończył pod kierunkiem maestra Platania. W 17-ym roku życia odznaczył się kompozycyą trzyaktowej opery p. t. „Filip II", na tematach zaczerpniętych z tragedyi Alfieri'ego; opera ta, przedstawiona z wielkim sukcesem na scenie Konserwatoryum, uczyniła Spetrina popularnym we Włoszech. W dalszym ciągu karyery swojej muzycznej, Spetrino był dyrektorem orkiestry we wszystkich po kolei większych miastach włoskich: w Rzymie, Medyolanie, Turynie, Wenecyi, Palermie, Bolonii. Następnie dał się poznać zagranicą: w Madrycie, Barcellonie, Walencyi, w Berlinie u Krolla, wreszcie został wezwany do królewskiej opery w Bukareszcie i dzierżył batutę dyrektorską przez siedm sezonów zrzędu. Tam święcił nowy tryumf z okazyi wystawienia swej opery „Celesty", którą nabył Ricordi, wydawca medyolański. Zaangażowany do opery warszawskiej Spetrino we wrześniu 1894 r., napisał muzykę do baletu „Dama Kierowa", przedstawionego w 1896 r. Następnie objął czasowo dyrekcyę orkiestry, wreszcie zaangażowany został jako kapelmistrz na stałe do opery warszawskiej.

Barcewicz Stanisław.

Barcewicz Stanisław, ur. w Warszawie w 1858 r. Sławny skrzypek, od lat 9-u koncertmistrz i dyrygent orkiestry wielkiej opery i baletu, a zarazem profesor konserwatoryum. Gra jego przypomina Laube'go, może z tej przyczyny, iż artysta nasz uczniem był tego mistrza. Barcewicz — to siła pierwszorzędna; jego doskonała technika, a nadewszystko ton pełny, dźwięczny, szeroki, aż za serce chwytający, stawia naszego artystę o wiele wyżej nad niejednego wirtuoza samej techniki skrzypcowej. Owa technika bodajby posunięta do bajecznej sztuki, nie da tego, co się duszą muzyki zowie — nie da tej łzy rozczulenia, napływającej do oczu słuchacza, w chwili, gdy mistrz Stanisław przemawia do niego za pomocą wibracyi tonów, — a jak mówi, tego nie może pojąć ten, kto choć raz w życiu nie słyszał Barcewicza. Mając zaledwie lat 26, dał się poznać nietylko u nas, lecz i zagranicą, grał bowiem już w całych nieomal Niemczech. Występ jego na najpierwszej estradzie światowej w lipskiej sali Gewandhauzu, był praw-

dziwym tryumfem dla młodego skrzypka, niemniej z zapałem przyjmowano go na koncertach w Petersburgu i innych wielkich miastach w Cesarstwie i zagranicą.

Hertz Michał, urodzony w Warszawie d. 28 września 1844 r., uczeń Ridla, Dulckena i Münchheimera. Po ukończeniu nauk w gimnazyum realnem posłuszny woli rodziców, wyjechał do Wrocławia, celem poświęcenia się kupiectwu. Przebywając tam wszakże, kształcił się w dalszym ciągu pod kierunkiem wybornego muzyka Karola Mächtinga. Później, a mianowicie od 1865 roku, młody muzyk studyuje harmonię pod kierunkiem Moschelesa i Reinecke'go i powraca do Warszawy, rzecz dziwna — po to, aby zająć posadę... w kantorze! Występ publiczny pozwala mu dać się poznać szerszej publiczności, a otrzymawszy stypendyum, wyjeżdża do Lipska. Po przebyciu lat kilkunastu za granicą: w Monachium, Poznaniu i Berlinie, już jako profesor tamtejszego konserwatoryum, studyuje Hertz kontrapunkt i kompozycye u Kiela. Po powrocie do Warszawy napisał operę „Gwarkowie", za którą krytyka ówczesna oblała go strumieniem... na szczęście — wody... a jednak wielu znawców zachęcało młodego kompozytora do pracy na tem polu. Nadzieje pokładane w Hertzu nie zawiodły oczekiwania, bowiem podczas konkursów warszawskiej „Lutni", trzykrotnie został zwycięzcą, a w 1889 roku „Lutnia" lwowska uwieńczyła go także nagrodą. Obecnie Hertz jest dyrektorem orkiestry teatru Wielkiego na przedstawieniach dramatów — i wice-dyrektorem Towarzystwa Muzycznego w Warszawie.

Moniuszko Bolesław.

Moniuszko Bolesław, urodzony 1845 roku w Wilnie, wiolonczelista, syn nieodżałowanej pamięci Stanisława, dyrektora i twórcy opery polskiej, i Aleksandry z Müllerów, a brat znanego malarza, Jana. Od lat młodzieńczych zdradzał talent do muzyki, jednakże dopiero po ukończeniu warsz. gimnaz. filologicznego (1865 r.) — oddał się poważnym studyom pod kierunkiem sławnego naówczas wiolonczelisty Hermann'a (ojca), który zdolnego ucznia przysposobił ostatecznie do wstąpienia do Instytutu Muzycznego warsz. W kilka lat potem, bo w 1869 r. M. zostaje zaliczony w poczet członków orkiestry teatru Wielkiego, a kiedy po śmierci ś. p. Józefa Goebell'a zawakowała posada inspektora tejże orkiestry — dyrekcya teatrów ofiarowała Bol. Moniuszce to zaszczytne, a zarazem odpowiedzialne stanowisko, które od roku 1890 spełnia z całą gorliwością i znajomością rzeczy.

Cichy, skromny i uczynny ten artysta potrafił zaskarbić sobie serca kolegów i tych, którzy go znają. Moniuszko za lat dwa, t. j. w 1899 r. obchodzić będzie 30-letni jubileusz pracy muzycznej w teatrach warszawskich.

Nie chcąc pominąć tak wielce zasłużonego czynnika, jakim jest orkiestra opery i baletu, dajemy na tem miejscu grupę zbiorową, ofiarowaną przed paroma laty Stanisławowi Barcewiczowi, w dniu jego imienin. Wprawdzie przez ten czas zmienił się nieco personel orkiestry, więc i na grupie zbiorowej znajdą się tacy, którzy opuścili już swoje stanowiska, i odwrotnie — zabraknie nam niektórych wizerunków świeżo przyjętych członków orkiestry; a zatem o pierwszych uczynimy wzmianki odpowiednie pod ich nazwiskami, — drudzy zaś są pomieszczeni na liście dodatkowej.

(Nazwiska artystów wymieniamy koleją, w jakiej mieszczą się na grupie).

1. **Majewski** Czesław, kontrabas, wychowaniec konserwatoryum warszawskiego, w teatrze Wielkim grywa od lat 6-u.
2. **Ziegler** Gotfryd (syn), pierwsza trąbka, ur. w Warszawie, syn Gotfryda (ob. 27). wychow, a obecnie profesor konserwatoryum warszawskiego.
3. **Biliński** Władysław, skrzypce drugie, warszawianin, brat malarki i kompozytora, prof. konserw. warszawskiego.
4. **Szałowski** Bonifacy, pierwsze skrzypce, wychowaniec konserw. warszawskiego, obecnie nauczyciel szkoły muzycznej w Mińsku.
5. **Kamaszewski** Bolesław, drugi fagot, wychow. kons. warszawskiego
6. **Łusakowski** Jan, kotły, wych. konserw. warszaw.
7. **Tomaszewski** Stefan, drugie skrzypce, uzdolniony deklamator, syn śp. Kazimierza, zasłużonego flecisty, wych. kons. warsz.
8. **Malinowski** Ignacy, waltornia trzecia, wychow. i prof. konserw. i szkoły tow. muz.
9. **Święcki** Jan, tołombas (gran-cassa), wychow. kons. warsz.
10. **Bernard** Teodor, pierwszy fagot, ur. i wych. w Berlinie, obecnie profesor konserw. warsz., w Warszawie bawi lat 19.
11. **Elsznic** Aloizy, kontrabas, pomocnik bibliotekarza teatrów warszawskich.
12. **Tatarowski** Zdzisław, altówka, wychow. konserw. warsz.
13. † **Pummer** Jan, alt-puzon, prof. konserw. warszaw. z Niemiec przybyły; był w orkiestrze lat 19.
14. **Laue** Ginter, ofikleida, z Niemiec, nauczyciel szkoły gminy ewangelickiej, w Warszawie bawi od lat 17-u.
15. **Morawietz** Franciszek, czwarta waltornia, urodzony w Wiedniu, w Warszawie bawi od lat 13.
16. **Lotto** Izydor, bratanek zasłużonego skrzypka, również Izydora, pierwsze skrzypce, wychow. konserw. paryzkiego, w teatrze pracuje od lat 6.
17. **Osmański** Wojciech, werbel, znany kompozytor utworów tanecznych, rodem z Krakowa, w teatrach warsz. pracuje od lat 39, emeryt.
18. **Raudeckart** Karol, druga waltornia, ur. w Saksonii, w Warszawie bawi od lat 29-u.
19. **Lesser** Stanisław, pierwszy klarnet, wychow. kons. warszawskiego, w teatrach warsz. pracował lat 19.
20. **Roguski** Waleryan, drugi obój, wychow. konserw. warsz., w teatrach pracuje od lat 15-u.
21. **Borzęcki** Sylwester, drugi klarnet i bas-klarnet w teatrach pracuje od lat 31.

22. **Janicki** Franciszek, pierwsza altówka, nauczyciel w instyt. głuchoniemych, sekretarz tow. wsparc. artystów, w teatrach pracuje od lat 18-u.
23. **Klause** Jan, druga altówka, urodzony w Częstochowie, wych. konser. warsz., w teatrze pracuje od lat 9-u.
24. **Meyer** Aleksander, pierwszy kontrabas, prof. konser. warsz. i szkoły tow. muzycznego, z Prus przybyły, w Warszawie pracuje lat 21.
25. **Drutman** M., pierwsze skrzypce, wychow. konserw. warsz., w teatrach pracuje od lat 6.
26. **Weinbraun** Maks, pierwsze skrzypce, wychow. kons. warsz., w teatrach pracuje od lat 3.
27. **Ziegler** Godfryd (ojciec), druga trąbka, ur. w Niemczech, prof. konserw. warsz., pracuje w ork. Teatru Wiel. od lat 18-u, poprzednio był w orkiestrze Teatru Rozmaitości.
28. **Zaremba** Wacław, drugie skrzypce, wychow. kons. warsz.; w roku 1892 skład orkiestry opuścił.
29. **Gokesch** Edward, kontrabas, z Niemiec, w orkiestrze teatr pracuje lat 27.
30. **Mittman** Samuel, pierwsze skrzypce, w teatrze pracuje od lat 6.
31. **Stiller** Emil, pierwsze skrzypce, koncertmistrz, szef orkiestry, prof. kons. warsz., rodem z Lipska, pracuje w teatrach od lat 17-u.
32. **Melodysta** Pantaleon, altówka, rodem z Kijowa, w teatrach warsz. pracuje od lat 9-u.
33. **Waghalter** Henryk, wiolonczelista, wychow. konser. warsz., pracuje w ork. teatru wielk. od lat 5.
34. **Rozen** Józef, pierwsze skrzypce, wychow. konserw., pedagog, nauczyciel Argiewicza i Hubermana; w teatrze pracował lat 5.
35. **Pilecki** Ignacy, pierwsze skrzypce, wychow. kons. warsz., w teatrach pracował lat 6.
36. **Halicki** Karol, drugie skrzypce, wychow. konserw. warsz., pracuje w teatrze wielkim od lat 15-u.
37. **Haak** Karol, pierwsza waltornia, rodem z Pragi czeskiej, wychowaniec konser. prazkiego, w teatrach warsz. pracuje od lat 11.
38. **Jakowski** Jan, pierwsze skrzypce, wychow. i naucz. kons. warsz., w teatrze wielkim pracował lat 12.
39. **Beyer** Ryszard, altówka, rodem z Wiednia, w teatrze wielkim pracował lat 6.
40. **Konnert** Aleksander, wiolonczella, rodem z Wiednia, w t. w. pracuje od lat 8-u.
41. **Quatrini** Ludwik, drugie skrzypce, syn zasłużonego dyrektora ś. p. Jana, urodzony w Warszawie, z matki urodz. Moros, w teatrach warsz. pracuje od lat 18-u.
42. **Gocławski** Józef, tenor-puzon, wychow. konserw. warsz., w t. w. pracuje lat 16.
43. **Lanckoroński** Jakób, kontrabas, w t. wiel. pracuje lat 30.
44. **Lesiewicz** Zygmunt, tryanguł i dzwonki, wychow. konserw. warsz klasy fortepianowej. w t. w. pracuje lat 6.
45. **Thalgrün** Stanisław, wiolonczella, wychow. konser. paryzkiego, nauczyciel w instyt. głuchoniemych, w teatrze wiel. pracuje lat 23.
46. **Cink** Antoni, pierwsza wiolonczella, solista, rodem z Pragi czeskiej, profesor konser. warsz., w t. wielkim pracuje lat 6.
47. **Moniuszko** Bolesław. (Patrz sylwetkę na str. 80).
48. **Barcewicz** Stanisław. (Patrz sylwetkę na str. 79).
49. **Aquilino** Karol, wykształcony amator, oddający się poważnej muzyce, od lat sześciu obrany przez orkiestrę na członka honorowego, ze względu na zasługi, jakie oddaje instytucyi przez częste zastępowanie skrzypiec przy pierwszym pulpicie.
50. **Stelmach** Antoni, pierwsze skrzypce, uczeń Baranowskiego, prof. konser. warsz., w teatrach pracuje od lat 33.
51. **Pistor** Józef, arfa, rodem z Wiednia, w t. w. pracuje od lat 43.
52. **Liebrecht** Izydor, drugie skrzypce, uczeń Baranowskiego, w teatrze w. pracuje od lat 40.
53. **Gromski** Aleksander, drugie skrzypce, uczeń konser. warsz., w t. w. pracuje od lat 27.
54. **Szulc** Henryk, pierwsze skrzypce, członek rodziny, oddanej wyłącznie muzyce od lat wielu, w t. w. pracuje lat 33.
55. † **Wokaun** Antoni, pierwszy obój i rożek angielski, rodem z Wiednia, w t. w. pracował lat 18.
56. † **Męzelewski** Marcin, altówka, wych. kons. warsz., w t. w. pracował lat 13, zmarł w r. 1893.
57. **Jeleński** Stanisław, pierwsze skrzypce, wychow. kons. warsz., w t. w. od lat 6.
58. **Szulc** Leon, wiolonczelista, syn Henryka, wych. kons. warsz., w t. w. pracuje lat 13
59. **Levi** Stanisław, drugie skrzypce, w teatrze w. pracuje lat 5.
60. **Federham** Juliusz, pierwszy flet, rodem z Pragi czeskiej i wychow. miejsc. kons., w t. w. pracuje lat 13.
61. **Wolanek** Rudolf, kontrabas, rodem z Wiednia, w t. w. pracuje lat 7.
62. **Dworzaczek** Aloizy, drugie skrzypce, wychow. kons. warsz., w t. w. pracował lat dziewięć, obecnie nauczyciel prywatny na prowincyi.
63. **Herbek** Jan, flet, rodem z Pragi czeskiej, w t. w. pracuje lat piętnaście; do orkiestry wielkiej przeszedł z ork. teatru Rozmaitości.
64. **Astachow** Piotr, drugie skrzypce, wych. kons. warsz. w t. w. pracuje lat 11.
65. **Kochöndorff** Oskar, bas-puzon, rodem z Niemiec, w t. w. pracuje lat 16.

Od czasu zdjęcia powyższej gruppy, t. j. od dnia 8 maja 1893 r., po dzień dzisiejszy z grona Artystów Orkiestry Teatru Wielkiego *ubyli:*

a) Uwolnieni na własne żądanie:

1. **Szałowski** Bonifacy.
2. **Rozen** Józef.
3. **Pilecki** Ignacy.
4. **Jakowski** Jan.
5. **Zaremba** Wacław.
6. **Dworzaczek** Aloizy.
7. **Beyer** Ryszard.
8. **Lesser** Stanisław.
9. **Laue** Ginter.
10. **Łusakowski** Jan.

b) Zmarli:

11. **Męzelewski** Marcin.
12. **Pummer** Jan.
13. **Wokaun** Antoni.

Poniżej wymienieni Artyści Orkiestry Teatru Wielkiego są nowo-angażowani, nie pomieszczeni w zbiorowej gruppie, a mianowicie:

1. **Mierzyński** Jan, 1-sze skrzypce, wychow. kons. warsz.
2. **Fitelberg** Grzegorz, 1-sze skrz. „ „
3. **Kachan** Samuel, 1-sze skrzypce „ „
4. **Goebel** Jan, 2-gie skrzyp. i 3 obój „ „
5. **Aust** Romuald, 2-gie skrzypce „ „
6. **Tylka** Samuel, altówka „ „
7. **Husche** Maksymilian, altówka, z Berlina.
8. **Drutman** M., kontrabas, kształcił się prywatnie w Warszawie.
9. **Siegl** Otto, 1-szy obój, wychow. konserw. praskiego, uczeń znakomitego profesora Königa.
10. **Skopek** Emil, 1-szy klarnet, wychow. konserwatoryum praskiego.
11. **Chmielewski** Jan. alt-puzon. wychow. konser. warsz.
12. **Pichor** Władysław, kotlista, [kształcił się prywatnie w Warszawie.

Zmarli autorzy dramatyczni.

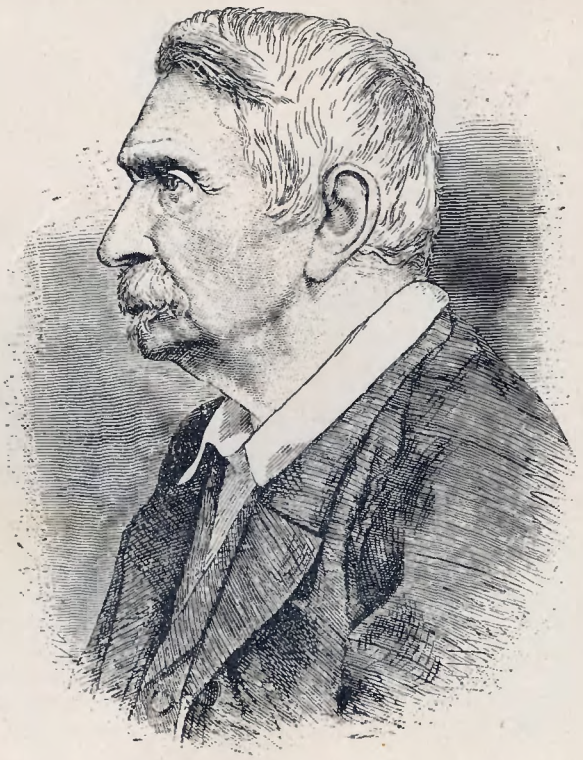
Niemcewicz Julian-Ursyn. Urodził się w roku 1758 we wsi Skoki. Nie tu miejsce rozpisywać się ogólniej o działalności Niemcewicza; możemy wyliczyć tylko jego utwory dla sceny przeznaczone. Pierwszą pracą Niemcewicza w tym kierunku była tragedya w 5-u aktach, wierszem, p. t. „Władysław pod Warną" napisana w roku 1778, a przedstawiona dopiero w r. 1807 w Warszawie. „Powrót posła" (Warsz. 1790/91), komedya przedstawiona na scenie warszawskiej podczas sejmu wielkiego, miała na celu skłonić opinię ku zamierzonym reformom. Utwór ten sprawił na publiczności ogromne wrażenie. W takim samym tendencyjnym duchu napisał Niemcewicz dramat 3-aktowy „Kazimierz Wielki", (grany w 1792 r.). W roku 1811-m grywano w teatrze warszawskim jego 5-aktową komedyę p. t. „Samolub", „Pan Nowina, czyli dom pocztowy" (r. 1816), „Jan Kochanowski" (r. 1817, libretto do muzyki Kurpińskiego), „Jadwiga" (libretto) i „Zbigniew" (tragedya, r. 1819). Umarł Niemcewicz w Paryżu w roku 1841.

Narzymski Józef. Komedyo- i powieściopisarz, urodzony w r. 1839 w Rudzikach Małych, w powiecie przasnyskim; uczył się w gimnazyum płockiem, a później, po roku 1860-m jakiś czas uczęszczał do *College de France* w Paryżu. Powróciwszy do kraju, bawił tu krótko; wyjechał za granicę i odtąd przebywał w Paryżu, Dreznie, Prusiech, a od roku 1868 w Krakowie. Chociaż przedtem wydał już swoją pracę p. t. „Wielki człowiek powiatowy" i parę innych, to w Krakowie dopiero zaczyna się jego właściwa działalność literacka. Tu napisał komedye: „Emigrant w Galicyi", „Poświęcenie" (obie wspólnie z ś. p. Wł. Sabowskim, (Wołodym Skibą), „Pan prezydent miasta Krakowa w kłopotach" (krotochwila), wreszcie uwieńczone nagrodą w Krakowie: „Epidemia" i „Pozytywni", w których dowiódł talentu dramatycznego i znajomości naszych stosunków społecznych. Prócz tego napisał kilka powieści, rozpraw i mnóstwo artykułów dziennikarskich. Będąc wątłego zdrowia, zimę w r. 1872 przepędził w Meran i w Wenecyi, lecz nie odzyskawszy sił, w powrocie do Krakowa zatrzymał się na Szląsku i tam umarł w r. 1882, zawcześnie dla literatury, w której mimo to zostawił po sobie zaszczytne wspomnienie.

Niemcewicz Julian-Ursyn.

Zabłocki Franciszek, komedyopisarz. Urodził się w roku 1754 na Wołyniu. Jako komedyopisarz w epoce Stanisławowskiej zajął Zabłocki odrębne a wybitne stanowisko, gdyż on jeden tylko z całego grona autorów dramatycznych umiał odtwarzać typy narodowe. Dowodzą tego dwa główne utwory Zabłockiego: „Fircyk w zalotach" i „Sarmatyzm" odtwarzające z niezmierną prawdą dwa górujące podówczas w społeczeństwie polskiem typy, a skreslone prześlicznym, pełnym siły i jędrności językiem. Zacząwszy od roku 1781 drukować swe utwory, wydał najpierw „Zabobonnika", następnie ogłosił „Fircyka w zalotach", „Sarmatyzm", „Żółtą szlafmycę", i w. in., tak oryginalnych, jak tłómaczonych wierszem i prozą. Zostawił również znakomity przekład „Amfitryona" Molièr'a. Zabłocki umarł w 67-m roku życia, r. 1821.

Bohomolec Franciszek, ur. w r. 1720; mając lat 17 wstąpił w Wilnie do zakonu; następnie ukończywszy tamtejszą akademię, wyjechał do Rzymu. Po powrocie został mianowany nauczycielem w *Collegium Nobilium* w Warszawie. On pierwszy, stosując się do potrzeb i wymagań czasu, począł pisać polskie komedye. Dzieła jego wyszły pod ogólnym tytułem: „Komedye", roku 1757, Lublin, t. 3, a następnie w latach 1772—75 w Warszawie w 5-u tomach. Prócz tego wydał „Komedye na teatrum Jego Królewskiej Mości".



Fredro Aleksander (hrabia).

Kamiński Jan-Nepomucen, zasłużony pisarz i aktor polski. Urodził się w r. 1777 w Kutkorzu w Złoczowskiem (Galicya) z ojca ekonoma. Założyciel teatru lwowskiego. Napisał i przetłómaczył przeszło 80 utworów scenicznych. Z prac jego oryginalnych wymienimy najcelniejsze: „Krakowiacy i górale" (opera), „Skalbmierzanki" (opera) i „Szlachta czynszowa" (wodewil), „Twardowski na Krzemionkach" (wodewil), „Listopad" (dramat), „Wielka inkwizycya" (dramat). Sztukami temi zasłużył się niepospolicie scenie krajowej, gdyż wypierał z teatralnych repertuarów cudzoziemszczyznę. Umarł Kamiński w roku 1855 we Lwowie.

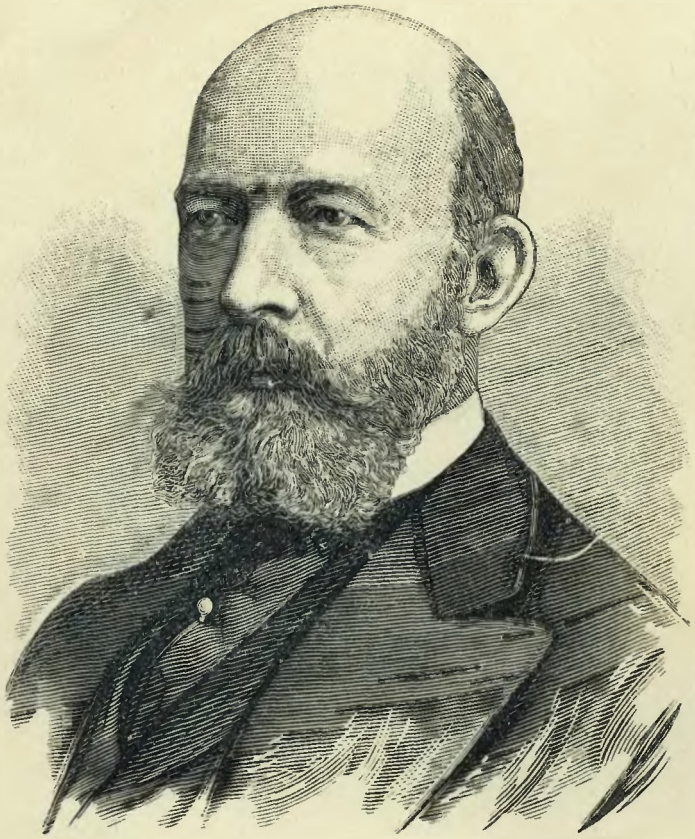
Fredro Aleksander (hrabia) poeta i najcelniejszy komedyopisarz polski, ur. w r. 1793 w Surochowie pod Jarosławiem. W 16 roku życia wstąpił do wojska (r. 1809) i dzielił jego losy do roku 1814 Zyskawszy stopień kapitana, powrócił do Lwowa. W r. 1821 przetłómaczył dramat Goethego „Klawigo", który w tymże roku na lwowskiej scenie przedstawiono. Było to pierwsze przemówienie Fredry do szerszej publiczności. W r. 1822 przedstawiono na tejże scenie utwór oryginalny tegoż pisarza (dnia 29 kwietnia) komedyę „Mąż i żona", która wkrótce przeszła i do teatru warszawskiego. W r. 1824 grywane były Fredry komedye we Lwowie: „Pierwsza lepsza", „Pan Geldhab", „Cudzoziemszczyzna", „Zrzędność i przekora". W r. 1835 „List", „Damy i huzary", „Odludki i poeta". W roku 1837: „Nikt mnie nie zna", „Pan Jowialski" i „Gwałtu co się dzieje!", dalej znów „Śluby panieńskie" i „Dyliżans".

Nie podajemy obszerniejszej oceny działalności twórczej tego znakomitego autora, gdyż działalność ta miała już komentatorów, którzy w sposób wyczerpujący i szczegółowy zajmowali się tak wybitną indywidualnością pisarską jak Aleksander hr. Fredro. Z tego jedynie powodu ograniczamy się wyliczeniem utworów nestora komedyi polskiej, którego prace do dziś dnia świecą na repertuarze teatrów warszawskich.

Po wystawieniu komedyi „Dożywocie" i „Zemsta za mur graniczny", Fredro ogłosił zbiór swoich prac w 5-u tomach w Wiedniu i we Lwowie. Przedruk ich wydał S. Orgelbrand w 5-u tomach w Warszawie r. 1853. W nich mieści się 18 komedyj. Nadmienić należy szczegół, iż Fredro podobno zrażony jedynie zbyt ostremi krytykami Goszczyńskiego, umilkł zupełnie, nie chcąc narażać się na szykany stronnej krytyki.

Dzieła Fredry odznaczają się pięknym, czystym jak łza językiem; postacie w nich przedstawione mają charakter czysto swojski. Jedną ze świetnych jego komedyj jest „Pan Jowialski", w którym ś. p. Żółkowski stwarzał postać szambelana znakomicie. Obecnie rolę tę grywa z powodzeniem p. Frenkiel.

Fredro Jan-Aleksander (hrabia), utalentowany komedyopisarz (syn Aleksandra), urodzony we Lwowie w 1829 r. Z końcem roku 1848-go zaciągnął się jako szeregowiec do wojska. Na polu bitwy pod Tarczal jedyny z całego legionu mianowany został oficerem; po bitwie zaś pod Turą ozdobiony został krzyżem wojskowym. W styczniu 1850 r. przybył do Francyi, gdzie (głównie w Paryżu) bawił przez lat siedm, poczem powrócił do kraju. Syn świetnego komedyopisarza, interesował się szczerze teatrem, a zanim dla sceny tworzyć zaczął, brał czynny udział w urządzaniu widowisk amatorskich, w których z powodzeniem grał role lekkich amantów. Warunki sceny znał doskonale, a rozpoczynając zawód komedyopisarza w wieku dojrzałym (w 34 r. życia), wystąpił odrazu z powodzeniem, które towarzyszyło wszystkim jego utworom bez wyjątku. Każdą prawie komedyę swoją J. A. Fredro osobiście reżyserował na scenie lwowskiej, przyczem wykazał niemałe zalety dobrego znawcy efektów scenicznych. Pierwszym jego utworem, dla sceny napisanym, był obrazek dramatyczny „Przed śniadaniem" (1864 r.), po którym nastąpiły: „Drzemka pana Prospera", kom. w 4 aktach wierszem (1866 roku), „Piosnka wujaszka", kom. ze śpiewami w I ak. (1866 r.), „Posażna jedynaczka", kom. w I ak. (1868 r.), „Mentor", kom. w 3 akt. (1871 r.), „Consilium facultatis" kom. w 1 ak. (1871 r.), „Wielkie bractwo" kom. w 3 aktach (1872 r.). We wszystkich tych utworach błyszczy szczery humor; we wszystkich zachowany jest doskonały układ sceniczny. Ogólne wydanie komedyj Jana-Aleksandra hr. Fredry wyszło w Warszawie 1872 roku w II tomach. Wszechstronnie wykształcony, przystępny, towarzyski, niezmiernie był lubiony w kołach literacko-artystycznych. Zmarł we Lwowie w 1892 r.



Fredro Jan-Aleksander (hrabia).

Gurski Walenty, wierszopis z czasów Stanisława-Augusta, zarazem autor dramatyczny. Z utworów pisanych dla sceny, bardziej znane są: „Rozwód w masce", „Rycerz zakochany", „Tryumf cnoty" i „Areszt ślubu". Pomienione utwory grywane były w dawnym teatrze Narodowym w Warszawie.

Drozdowski Jan, ur. w ziemi Krakowskiej r. 1759, umarł 20 grudnia r. 1810. Przybywszy do Warszawy w r. 1779 wkrótce zasłynął jako niepospolity twórca dzieł dramatycznych. Wybitniejsze z nich: „Bigos hultajski" i „Literat z biedy" — (podczas przedstawienia „Literata z biedy" król Stanisław August zaszczycił go swoją pochwałą), „Umizgi dla przysługi" i w. in. doczekały się wielkiej popularności. Nadto pozostawił w rękopisach wiele prac, w których przebija się talent i myśl szlachetna.

Halpert Borys, urodz. w Petersburgu w r. 1805. Wychowaniec uniwersytetu warszawskiego. W roku 1834 został mianowany intendentem dyrekcyi teatrów warszawskich i wszelkich widowisk dramatycznych i muzycznych w Królestwie Polskiem. Halpert znany jest także jako tłómacz wielu utworów francuskich i niemieckich, przedstawianych na scenach krajowych. Umarł w roku 1861-ym.

Bogusławski Stanisław, syn Wojciecha, ur. w Warszawie w r. 1805. Przez lat kilkanaście pełnił służbę wojskową, poczem wystąpił jako artysta dramatyczny na scenie warszawskiej w roli Edgara Rawenswood, w dram. „Oblubienica z Lammermooru". Jako autor dramatyczny ogłosił drukiem następujące utwory: „Adwokat", „Prześladowca". *Komedye oryginalne* (3 tomy) obejmują: „Urojenie" wierszem w 3-ch aktach, „Stara romantyczka", w 2-ch aktach wierszem, „Krewni" w 2-ch akt. wierszem, „Adwokat" (przedruk z wyd. r. 1833), „Lwy i lwice"

w 3-ch akt. wier., „Pod strychem" prozą ze śpiewami w 1-m akcie, „Opieka wojskowa" w 3-ch akt. prozą, „Serdeczna przyjaciółka" w 3-ch akt. wier. „Dwie bramy" krotochw. w 1-m ak. ze śpiew. Prócz tego wydał oddzielnie komedyę „Tak się dzieje", libretto do op. z muz. Józefa Damsego „Kontrabandzista" i do op. Moniuszki „Flis", które wydał w Warszawie r. 1858. Przez lat kilkanaście był współredaktorem „Kuryera warszawskiego". Bogusławski Stanisław zaliczony jest do rzędu pisarzów rzeczywistego talentu. Zmarł d. 10 czerwca 1870 r.

Drzewiecki Karol, ur. w r. 1805 we wsi Jaś-

Bogusławski Stanisław.

kówce, pow. krzemienieckim, b. oficer b. wojsk polskich, jest znany jako pisarz dramatyczny. Ogłosił drukiem następujące utwory dla sceny: „Restauracya", „Kontrakty", „Pantofel", „Jeremi Wiśniowiecki" i in.

Dzierzkowski Józef, wybitny powieściopisarz i autor dramatyczny, ur. w r. 1806. Napisał dramat p. t. „Iskra poezyi". Utwór powyższy grany z wielkiem powodzeniem we Lwowie, był przesłany i do dyrekcyi teatrów warszawskich, lecz tutaj zaginął.

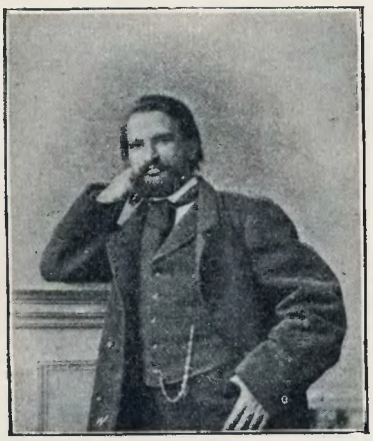
Hejncz Karol jest autorem komedyj: „Figle ułanów", „Powrót Zaporożców z Trebizondy", „Młodzież tegoczesna" i w. in. Dwie komedye Hejncza rozbiera „Przegląd naukowy warszawski", r. 1844 Nr. 23.

Bliziński Józef, urodzony w 1827 r. w Warszawie. Po skończeniu szkół w mieście rodzinnem Bliziński oddał się gospodarce rolnej i uprawiał ją przez 27 lat. Nie w młodym, bo dopiero w sile wieku męzkiego wziął się do pisania utworów scenicznych, w których uderza przedewszystkiem swojskość, niezwykły dar spostrzegawczy, wierność charakterystyki obrazów wiejskich. Pierwszą pracą Blizińskiego dla sceny była jednoaktówka „Imieniny", pierwszym utworem większych rozmiarów „Przezorna mama", utrzymująca się na repertuarze dzięki świetnej grze Żółkowskiego w roli męża-pantofla. Talent Blizińskiego zajaśniał w „Marcowym kawale-

Bliziński Józef.

rze", a nagrodzony na konkursie lwowskim „Pan Damazy" (komedya w 4 aktach) ustalił sławę popularnego komedyopisarza. Po „Panu Damazym" ukazała się sztuka „Rozbitki", odznaczająca się odrębną charakterystyką osób i tła. Dwie te komedye, oraz jednoaktówki: „Marcowy kawaler", „Ciotka na wydaniu", „Chleb ludzi bodzie" i „Mąż od biedy" należą do najlepszych utworów naszej literatury dramatycznej. Oprócz powyższych, napisał Bliziński komedyę „Karyerowicz", przerobioną później i zatytułowaną „Szach i mat", oraz ostatnią swą sztukę p. t. „Chwast". Koloryt w sztukach Blizińskiego zawsze swojski, język potoczysty, pełen siły i pewien urok poezyi, jaki wieje z obrazów jego scenicznych żywo przemawiają do serca widza. Świetnie nakreślone postacie w sztukach Blizińskiego, jak Ignacy (marcowy kawaler), literat

Heliodor, Pawłowa, Damazy, Bajdalski, Helenka, Żegocina, Strasz, państwo Dawnowscy i wiele innych, zapewniają utworom Blizińskiego stałe i długotrwałe powodzenie. Utalentowany ten komedyopisarz zmarł w Krakowie dnia 29 kwietnia 1893 r. w 66 roku życia.



Anczyc Władysław-Ludwik.

Anczyc Władysław-Ludwik (syn Zygmunta), ur. w Wilnie r. 1824, wielce zasłużony pisarz ludowy. Anczyc wzbogacił scenę przedziwnie pięknemi utworami, w których dzielny spostrzegacz walczy o lepsze z poetą. Najpierwsze jego obrazki dramatyczne „Chłopi arystokraci", „Łobzowianie" i „Błażek opętany" do dziś dnia utrzymują się na deskach scen naszych. W 1875 roku napisał „Emigracyę chłopską", nagrodzoną na konkursie w Krakowie, graną tegoż roku w Warszawie w dawnym ogródku „Tivoli" za czasów dyrekcyi Doroszyńskiego i Terenkoczego. Anczyc umiał wybornie odtwarzać obyczaje ludowe w sztukach swoich, wrzało też w nich życie, przebijała się prawda; znał przytem doskonale warunki sceny, co utworom jego z góry zapewniało powodzenie. Zmarł 28 lipca 1883r.

Koziebrodzki Władysław.

Koziebrodzki Władysław (hr.), komedyopisarz, urodz. w r. 1839. Kształcił się początkowo w Instytucie technicznym w Krakowie, następnie w *Sorbonie* paryskiej. Będąc później w Szwajcaryi, drukował kilka powieści, lecz od r. 1868 poświęcił się szczególniej dramaturgii i napisał: „Po ślizkiej drodze", dram. w 2-ch aktach, tudzież wiele jednoaktówek, z których jedna, mianowicie „Stryj przyjechał", jest często grywaną na teatrach amatorskich. W 1892 r. hr. Koziebrodzki otrzymał drugą nagrodę na konkursie „Kuryera warszawskiego" za dramat p. n. „Nauczycielka". Umarł w Galicyi w r. 1895.

Osiński Ludwik. Urodził się dnia 24 sierpnia r. 1775 w Kocku, zięć Wojciecha Bogusławskiego; wcześnie oddany do szkół księży Pijarów w Radomiu, skończył je w czternastym roku życia. Wyższe wykształcenie odebrał w tem samem zgromadzeniu Pijarów, gdzie następnie został nauczycielem. W r. 1807 objął urząd sekretarza jeneralnego ministeryum sprawiedliwości. W onym czasie napisał dramat p. n. „Andromeda". Opuściwszy na czas jakiś służbę publiczną, objął przedsiębiorstwo warszawskiego teatru, po wielce zasłużonym Bogusławskim. W nowoobranym zawodzie Osiński zdziałał bardzo wiele dobrego w kierunku podniesienia sztuki dramatycznej. Wtedy to dopiero wystawiono piękne utwory oryginalne autora „Powrotu posła", doskonałe przekłady J. F. Królikowskiego, Kruszyńskiego, Minasowicza, Lipińskiego, Brodzińskiego i t. d., zaś utwory operowe Elsnera i Kurpińskiego podniosły i ten dział sceniczny do wyższego poziomu. Od r. 1818 powołany na profesora nowo-otworzonego uniwersytetu warszawskiego, był później dziekanem wydziału *Nauk i sztuk pięknych*. W czasach późniejszych dokonał jeszcze wielu przekładów sztuk scenicznych. Zmarł 28 listopada 1838 r. — (Patrz wizer. str. 20).

Hoffman Antoni, pisarz dramatyczny, kapitan artyleryi za czasów Stanisława-Augusta. Przeszedłszy następnie do służby cywilnej na dworze księcia Adama Czartoryskiego w Puławach, napisał cztery oryginalne utwory dramatyczne, grane w warszawskim teatrze: „Don Kiszot" „Ubodzy—bogaci" „Heligunda" i „Bolesław Śmiały". Umarł w Puławach w lutym r. 1816.

Humnicki Ignacy, urodził się w roku 1798 w dziedzicznej majętności Czajęczyce, w Sandomierskiem. Uczeń uniwersytetu krakowskiego. Oprócz pomniejszych utworów poetycznych, zostawił po sobie chlubną pamięć, jako autor tra-

gedyi: „Goworek" (r. 1817), „Edyp" (r. 1818) i „Żółkiewski pod Cecorą", z których mianowicie ostatnia doznawała niegdyś niesłychanego na scenie teatru polskiego powodzenia. Umarł Humnicki w roku 1864.

Wieniarski Antoni, ur. w roku 1823, we wsi Wierzchowinie pod Turobinem. Oprócz wielu artykułów i powieści, napisał następujące krotochwile i komedye, dawniej dość często przedstawiane w teatrze warszawskim: „Ulicznik warszawski", „Nad Wisłą", „Warszawiacy i hreczkosieje" i „Szwaczka warszawska". Wieniarski umarł w roku 1869 w Warszawie.

Szymanowski Wacław.

Szymanowski Wacław. Ur. w roku 1821, w Warszawie. Po ukończeniu nauk gimnazyalnych i kilkoletniej służbie rządowej rozpoczął zawód literacki dostarczaniem wierszy i powiastek do rozmaitych czasopism; potem był współredaktorem „Dziennika warszawskiego", następnie „Kroniki", współpracownikiem „Tygodnika illustrowanego", „Wędrowca", „Bluszczu", a w końcu został redaktorem „Kuryera warszawskiego". Pismo to podniósł przy pomocy Prusa do wielkiej popularności i zamożności. Na polu dramatycznem wystąpił z powodzeniem z kilkoma sztukami, które zyskały powszechne uznanie, jak dramaty: „Salomon" i „Sędziwój"; komedye: „Dzieje serca", „Matka", „Siła złego na jednego". Napisał także obrazki dramatyczne wierszem p. t. „Na ulicy" i „Ostatnie chwile Kopernika". Zmarł w roku 1885.

Gregorowicz Jan Kanty.

Gregorowicz Jan-Kanty, ur. w r. 1808 w Warszawie, oprócz wielu powieści i powiastek, napisał kilka obrazków w formie dramatycznej, a mianowicie: „Nowomodne zaloty" „Janek z pod Ojcowa" i „Werbel domowy"; dwie ostatnie odznaczają się szczerym nastrojem poetycznym i zdrowym, swojskim humorem. Umarł w Warszawie d. 16 września 1890 roku.

Sabowski Władysław. Jeden z najpłodniejszych współczesnych pisarzów naszych, znany pod pseud. *Wołody Skiba*. Urodzony w Warszawie w r. 1837, tamże pobierał nauki w gimnazyum filologicznem i w szkole sztuk pięknych na wydziale budownictwa. Był urzędnikiem komory celnej, następnie bawił w Saksonii, Belgii i Francyi, a od roku 1869 w Krakowie. Już w roku 1854 zaczął pisywać do dzienników. Pisywał bardzo wiele poezyj i powieści. Tłómaczył z Petöfi'ego, Wiktora Hugo, Lermontowa, oraz z niemieckich poetów. Jako dramaturg napisał kilka komedyj: „Wojna z sąsiadką", „Przestrogi cioci Zosi" i „Pół miliona", a obok tego przetłómaczył dwadzieścia kilka sztuk różnych autorów. Sabowski umarł w Warszawie d. 19 marca 1888 r.

AUTORZY DRAMATYCZNI.

Nie mogąc w jednym roczniku naszego „Albumu“ pomieścić olbrzymiego materyału teatralnego, zmuszeni jesteśmy wiadomości o autorach dramatycznych zredukować do krótkich wzmianek o ich pracach scenicznych. Mamy jednak nadzieję, iż w następnych latach dopełnimy niektóre braki tego działu, a łaskawi czytelnicy nasi znajdą w nim obszerne oceny krytyczne o bardziej zasłużonych piśmiennictwu autorach dramatycznych. W ugrupowaniu portretów nie posługujemy się alfabetem, ani stopniem zasług pisarskich.

* * *

1. ***Madeyski Leon***, ur. w Galicyi 1847 r. Po ukończeniu wydziału prawnego, otworzył kancelaryę adwokacką w Brzeżanach — później we Lwowie, ostatnio zaś w Tyczynie, dokąd się przeniósł. Napisał kilkanaście drobnych utworów scenicznych, z których kilka grano w teatrze warszawskim: „Miodowe miesiące“ (2 akty), „Sto tysięcy“ (1 akt), „W domu i za domem“ (2 akty), „Na dwóch stołkach“ (2 akty), „Upiór“ (1 akt), „Nad groblą“ (1 akt), „Ciocia Femcia“ (1 akt), „Syrena“ (1 akt), „Na benefis“ (1 akt), „Przez telefon“ (1 akt), „Lew sejmowy“ (1 akt), „Sen“ (1 akt).

2. ***Mańkowski Aleksander***, ur. w 1857 r. w gub. podolskiej. Z zawodu technik. Od 1876 r. belletrysta, piszący pod pseudonimem *Tadeusza Zarcmby*. Na konkursie im. Bogusławskiego otrzymał nagrodę za utwór sceniczny p. t. „Minowski“. W 1886 r. napisał komedyę „Dziwak“, graną następnie z powodzeniem na warszawskiej scenie.

3. ***Faleński Felicyan***, świetny poeta, piszący pod pseudonimem *Felicyana* i *Medarda*, warszawianin, ur. w 1825 r. Z utworów scenicznych napisał: „Syn gwiazdy“ (3 akty), „Alphea“, (tragedya drukowana w „Bluszczu“ 1875 r.), „Królowa“ (dram. 5 akt. druk. w „Ateneum“ 1888 r.), „Julius Brutus“ (druk. w „Echu“ 1887 r.), „Tam i z powrotem“, „Krzyżyk na drogę“, „Pogłoska w Ryczywole“, nadto dramat „Florinda“, nagrodzony na konkursie im. Fredry.

4. ***Konar Alfred***. Pod wymienionym pseudonimem pisuje dla sceny p. Kinderfreund, młody jeszcze autor. W 1887 r. napisał pierwszy swój utwór sceniczny p. t. „Hrabina Sylvia“, a w 1891 r. teatr warszawski wystawił jego dramat „Bankruci“, który jednak nie utrzymał się dłużej na repertuarze. W 1896 r. na naszej scenie grano jego „Gąsiennice“, a utwór powyższy zjednał autorowi uznanie prasy.

5. ***Choiński-Jeske Teodor***, ur. w 1854 r. w poznańskiem, wysoce wykształcony i utalentowany powieściopisarz, krytyk i estetyk. Dla sceny napisał dramat p. t. „Na straconym posterunku“, oraz „Ostatni akt“, wystawiony na scenie we Lwowie.

6. ***Wieniawski Julian***, przez lat wiele ukrywający się pod pseudonimem *Jordana*, humorysta w wyższym stylu i świetny obserwator-belletrysta. Z utworów jego scenicznych wymieniamy spektaklowe komedye i krotochwile: „Blaga“, „Słomiany człowiek“, „Myszy bez kota“, oraz jednoaktówki: „Przy kolei“, „Polowańko“, „Partya winta“, „Wśród lasu“, „Dzień feralny“. W 1896 r. na scenie teatru Rozmaitości wystawiono jego ostatnią komedyę p. t. „Wilk i owce“, która cieszyła się niezwykłem powodzeniem.

7. ***Sienkiewicz Henryk***. Najpotężniejszy talentem powieściopisarz doby obecnej, twórca wielkiej sławy, mało jednak piszący dla teatru. W 1880 roku na scenie warszawskiej wystawiono jego dramat czteroaktowy p. t. „Na jedną kartę“, a wkrótce potem, głęboko psychologiczną jednoaktówkę dwuosobową „Czyja wina?“, utrzymującą się dotychczas na repertuarze teatru Rozmaitości.

8. ***Gawalewicz Maryan***. (Patrz art. „Krytycy teatralni“, t. II).

9. ***Przybylski Zygmunt***, ur. w 1856 r. w Krakowie, jeden z bardziej utalentowanych pisarzów scenicznych. Komedya jego „Wicek i Wacek“ (1886 r.) zapewniła mu wielką popularność. Jednoaktówki drukowane w oddzielnej odbitce, prócz sceny warszawskiej, obiegły wszystkie niemal teatry prowincyonalne i amatorskie. Oto tytuły tych utworów: „Gałązka jaśminu“, „Pst!“, „Grajek“, „Pierwszy bal“, „Bzy kwitną“, „Fotografia Jędrusia“, „Przyjaciel męża“, „Zjazd koleżeński“, oraz spektaklowe: „Przegrany zakład“, „Niebieskie ptaki“, „Protekcya dam“, „Letnicy“, „Wejście w świat“, „Złote góry“, „Dwór we Władkowicach“, „Państwo Wackowie“, „Panna“, „Na przekór“ i wyż. wym. „Wicek i Wacek“, który wraz z kom. „Dwór we Władkowicach“ — daje świadectwo talentowi młodego jeszcze wiekiem autora.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

Przybylski przed paroma laty powołany na dyrektora teatru lwowskiego, przebywał tam do 1896 r., lecz z chwilą podwyższenia czynszu dzierżawnego z dwóch na dwadzieścia tysięcy zł. — porzucił zajmowane stanowisko, które zajęła spółka: Bandrowski i Heller. Obecnie Przybylski przebywa w Warszawie.

10. ***Rzętkowski Stanisław M.***, pisujący poezye pod pseudonimem *Floryana*, ur. w Warszawie w 1843 r. Pisze krytyki teatralne, rozprawy estetyczne, pracując jednocześnie w zawodzie publicystycznym. Będąc jeszcze studentem, napisał dramat jednoaktowy p. t. „Livia Quintilla, w późniejszych zaś czasach trzy jednoaktówki. Nadto przełożył na język polski niektóre sztuki Augier'a i Dumas'a. — Dram. „Livia Quintilla“ przed dwoma laty przerobił na libretto operowe. do którego muzykę pisze Zygmunt Noskowski.

11. ***Abrahamowicz Adolf***, bardzo zdolny komedyopisarz i krotochwilista polski, zamieszkały we Lwowie. Samodzielnie napisał: „Ciurkiewicz czy Dziurkiewicz“, „Dwie teściowe“, „Zgromadzenie przedwyborcze“, „Inserat“, „Gwałtu, on ma bzika!“ — jednoaktowe kom.: „Pierwsza próba“ i „Po burzy“. Z A. Lubiczem napisał 3 akt. farsę p. t. „Na złodzieju czapka gore!“, — ze ś. p. Podwyszyńskim kom. „Stare gogi!“, — z Luc. Kwiecińskim: „Oddajcie mi żonę!“, — z Z. Przybylskim: „Propinacyę“, wreszcie z Ruszkowskim bardzo wiele utworów: „Teść“, „Florek“, „Pan Marszałek“, „Mąż z grzeczności“ i inne.

12. ***Bałucki Michał***, świetnej firmy autor sceniczny i powieściopisarz, ur. w Krakowie 1837 roku. Od 1864 r., w którym napisał pierwszą komedyę w 2-ch akt. p. t. „Polowanie na męża“, Bałucki stworzył cały szereg utworów scenicznych, — a z tych wymieniamy najbardziej popularne: „Ciężkie czasy“, „Sąsiedzi“, „Radcy pana Radcy“, „Pracowici próżniacy“, „Emancypantka“, „Gęsi i gąski“, „Dom otwarty“, „Klub kawalerów“, „Bajki“, wreszcie konkursową komedyę „Flirt“, mającą dzisiaj za sobą długi szereg przedstawień na warszawskiej scenie. Jego jednoaktówki: „O Józię“ i „Bilecik miłosny“ grane w t. Rozmaitości, obiegły wszystkie sceny prowincyonalne tutejsze i galicyjskie. Ostatnio Bałucki napisał komedyę spektaklową p. t. „Sprawa kobiet“, przedstawioną we Lwowie.

13. ***Lubowski Edward***. (Patrz art. „Krytycy teatr.“, t. II).

14. ***Zalewski Kazimierz***. (Patrz art. „Krytycy teatr.“, t. II).

15. ***Ruszkowski Ryszard***, spół-autor utworów Abrahamowicza, ur. w Warszawie, gdzie początkowo śpiewał w operze. Wyjechawszy do Lwowa, zaczął występować w komedyi i na tem polu zyskał uznanie. Działalność komedyopisarska Ruszkowskiego zapowiada się nader obiecująco; jest to autor młody, pełen sił, temperamentu i zdolności spostrzegawczych. Ruszkowskiemu zawdzięcza Abrahamowicz powodzenie utworów swoich, wspólnie z nim napisanych; Ruszkowski dawał im formę i obrobienie sceniczne. W ostatnich czasach R. Ruszkowski zaczął pracować samodzielnie, a owocem tej pracy są dwie komedye: „Już go mam“, oraz ostatnia „Jadzia wdowa“ przedstawiona trzydzieści kilka razy w 1896 r. na scenie teatrzyku „Belle-vue” w Warszawie.

16. ***Święcicki Julian-Adolf***, poeta, krytyk i tłómacz arcydzieł literatury hiszpańskiej, portugalskiej, skandynawskiej i włoskiej, urodzony w Kozienicach w 1850 roku. Wyborny znawca rzeczy wschodnich. Ukończywszy wydział filologiczny w Warszawie, rozpoczął użyteczną działalność pisarską. Dla sceny napisał pięknym wierszem dramat jednoaktowy p. t. „U wrót szczęścia“ i kom. 4 akt. „O własnej sile“.

17. ***Maciejowski Ignacy***, pisujący pod pseudonimem *Sewera*, wielce utalentowany powieściopisarz polski. Dla sceny napisał sztukę 5-aktową p. t. „Pojedynek szlachetnych“, która została nagrodzoną na konkursie im. Fredry W utworach: „Świetne partye“ i „Hania“, znać doskonałą obserwacyę charakterów, jako też przebija w nich wykwintna forma, cechująca zwykle tego cenionego autora.

18. ***Rapacki Wincenty***. (Patrz art. „Sylwetki artystów dramat “, t. II).

19. ***Okoński Władysław***. Pod powyższym pseudonimem belletrystyka kryje się redaktor „Prawdy“, wysoce wykształcony i utalentowany publicysta Aleksander Świętochowski, ur. w 1849 roku. Okoński, owiany duchem nowych prądów, napisał dla sceny cenne utwory p. t. „Niewinni“, „Ojciec Makary“, — dramat. „Piękna“ (w którym główną rolę odtwarzała ś. p. Marya Wisnowska) i z życia starożytnych, pogłębione filozoficznie obrazy: „Aspazya“, „Helvia“, „Antea“ i „Na targu“.

20. ***Sarnecki Zygmunt***, ur w Hołodkach, gub. podolskiej w 1837 r., powieściopisarz, publicysta i dramaturg odznaczający się wytworną formą. Sztuki jego: „Zemsta pani hrabiny“, „Febris aurea“, „Dworacy niedoli“, oraz jednoaktówka „Nad ranem“, cieszyły się powodzeniem na warszawskiej scenie. Prócz tego wystawił na scenach galicyjskich komedye: „Słonecznik“, „Urocze oczy“ i „Lekkoduch“ (przerobioną ze swojej powieści wspólnie z Blizińskim). Kom. „Nad ranem“ wznowiono w Warszawie w marcu 1896 r.

21. ***Graybner Stanisław***, ur. w 1846 r. w gub. siedleckiej. Po ukończeniu b. Szkoły Głównej, gospodarował w majątku własnym. Dla sceny pisze od lat niespełna sześciu, mimo to w utworach jego znać już rutynę, a przedewszystkiem zacięcie pisarza obdarzonego rzeczywistym talentem. Dotychczas grano następujące jego sztuki, „Słodka trucizna“ (3 ak.), „Fredzio“ (3 ak.), „Nie dojechali“ (1 akt), „Hrabia Jerzy“, „Irena“ dramat w 4 aktach. W roku ubiegłym wystawiono z powodzeniem na scenie Rozmaitości jego sztukę „Odstępca“.

22. ***Zgliński Daniel***, ur. w Warszawie 15 grudnia 1847 r., b. wychowaniec uniwersytetu lipskiego. Oprócz przekładów z obcych języków, napisał oryginalnie: „Valle“ (1874 r.), „Ricardo“, (dram. w 3 akt. 1876 r.), „Niezręczny“ (1 akt), „U wspólnego stołu“ i „Jakób Warka“, dramat w 4 aktach, grany z powodzeniem na warszawskiej scenie.

23. ***Mellerowa Zofia***, ur. w 1844 r., utalentowana autorka kilkunastu utworów scenicznych. Na konkursie im. Fredry otrzymała nagrodę za doskonały utwór p. t. „Fałszywe blaski“. Oprócz tego napisała kom. „Straduję!“, „Dwie miary“, „Postanowienia“, „Poranek muzyczny“, „Uwięziona“, „O zmroku“, „Przemędrkował“. Dwuaktowy obr. scen. p. t. „W Alpach“, cieszył się u nas rzetelnem powodzeniem; nie takiego jednak przyjęcia doznały utwory: „Wanda“, „Zyzio“, „Kto winniejszy?“ i „Hrabina Tea“; za to napisane wspólnie z Galasiewiczem „Chata za wsią“ „Szkice węglem“, uznano za utwory wartościowe.

24. ***Galasiewicz Jan***, pisarz dram. ludowy wybitnego talentu. Utwór „Czartowska ława“ postawił autora w szeregu pierwszorzędnych pisarzów dramatycznych ludowych, a „Wspólne winy“ i „Ciarachy“ powiększyły popularność Galasiewicza jako pisarza na tem polu. Wspólnie z Mellerową przerobił powieść Kraszewskiego na utwór sceniczny p. t. „Chata za wsią“; napisał też wraz z tą autorką „Dziewczę z chaty“ — „Zołzikiewicza“ i „Szkice węglem.“ (O Galasiewiczu jako artyście dramatycznym, we właściwym dziale obszerniej się mówi).

25. ***Gliński Kazimierz.*** Ceniony liryk-poeta, ur. w 1850 r., wychowaniec szkół krakowskich i kijowskich. Oprócz kilku poematów dramatycznych: „Anna Firlejówna“, „Almanzor“ i in., — napisał jednoaktówkę p. t. „Na wakacyach“; sztuka ta wystawiona w teatrze Rozmaitości, była dobrze przez krytykę i publiczność przyjętą.

26. ***Grabowski Bronisław***, filolog i znany u nas slawista, ur. w 1841 r. Dla teatru napisał: „Mściwoj i Swanhilda“, „Syn Margrafa“, „Domna Rozanda“ i in. Na warszawskiej scenie grano jego sztuki: „Sprzymierzeńcy“, „Drugi raz“ (odzn. na konkursie 1883 r.), „Na wodach“ i „Nastusia“, (ostatnia grana w teatrze ogródkowym).

27. ***Wołowski Michał***, ur. w Mławie 1841 r., wychowaniec warszawskiego Uniwersytetu, publicysta, powieściopisarz i autor dramatyczny. Z utworów jego scenicznych wymieniamy: „Figiel miłości“, „Dyabeł wenecki“, „Genialni ludzie“, „Mam go!“, „Nie wypada“ (nap. wspólnie z Józefem Kotarbińskim) „Trefniś i lutnista“, „Alcybiades“, „Nasze anioły“, „Chamska dusza“, „Kropka nad *i*“ (grana w 1895 r. w teatrzyku „Wodewil“), „Parawanik“ i „Ostatni grosz“.

28. ***Rzewuski Stanisław hr.***, ur. 1864 r. w Wierzchowni gub. wołyńskiej. Dla sceny napisał: „Pani generałowa“, „Dla pieniędzy“, „Ostatni dzień Don Juana“, „Hrabia Witold“, „Potrzebne grzeszki“ oraz „Dr. Faustyna“.

29. ***Świderski Leopold***, ur. w 1853 r. w Mzurowie. Po ukończeniu wydziału prawnego, napisał dramaty: „Biedni“, „Złote więzy“, „Róża“; oraz komedye: „Jesienią“, „Dzieciaki“, „Nowy dziedzic“, „Ojcowizna“ i in. Na konkursie „Echa“ odznaczono jego sztukę p. t. „Antek“. Jest to autor piszący ciepło, serdecznie, więc też utwory jego cieszą się uznaniem lubowników sceny.

30. ***Kośmiński Paweł***, poeta, dziennikarz i humorysta, piszący pod pseudonimem *Paul de Coś*, ur. w r. 1860. W teatrzykach ogródkowych grano jego następujące sztuki mieszczańskie: „Walka o córkę“, i „Zły duch“; nadto zlokalizował parę utworów scenicznych, które również grywane były i na prowincyi. Zmarł w Warszawie d. 10 maja 1896 r., przeżywszy lat 36.

Fredro Andrzej hr.

31. ***Gutowski Władysław***, ur. w 1856 r. Z zawodu prowizor farmacyi, obecnie sekretarz „Kuryera Porannego“. Napisał sztuki ludowe dla ogródków i dla teatru Małego: „Surdut i siermięga“, „Wnuk Tumrego“, „Dopust Boży“, „Z piekła rodem“ i „Przed ożenkiem“, które cieszyły się rzetelnem powodzeniem.

Oprócz zamieszczonych w gruppie ogólnej, dajemy oddzielnie sylwetki następujących autorów dramatycznych:

Asnyk Adam. Świetny poeta polski. Napisał dla sceny warszawskiej: „Przyjaciele Hioba“, „Gałązka jaśminu“, dla krakowskiej sceny — kom. „Komedya konkursowa“, „Bracia Lerche“ i dramat „Kiejstut“.

Fredro Andrzej hr., syn Jana, a wnuk sławnego Aleksandra hr. Fredry, próbujący także sił swoich na polu twórczości dramatycznej. Napisał komedyę 1-aktową p. t. „Stowarzyszenie kobiet wyższych“, którą przedstawiono na scenie teatru Rozmaitości d. 14 grudnia 1895 r.

Gomulicki Wiktor, wielkiego talentu poeta. Napisał komedyę w jednym akcie p. t. „Skrytka“, z powodzeniem graną w teatrze Rozmaitości.

Hajota (Janina-Helena z Boguckich Rogozińska) zdolna nowelistka. Na scenie warszawskiej (w 1886 r.) grano jej obrazek jednoaktowy p. tyt. „Co zwycięża?“, — następnie wystawiono jej sztukę w 3 akt. p. t. „U wód“.

Ilnicka Maryą (z Majkowskich), znakomita poetka. Oprócz wielu utworów prozą i wierszem, napisała dla sceny: obraz dramatyczny „Alchemik“, oraz komedye: „Panny Konopianki“ i „Kto winien?“

Junosza Klemens (Szaniawski). Wielce płodny i utalentowany powieściopisarz i humorysta w do-

brym stylu. Oprócz mnóstwa monologów, (wypowiadanych przez różnych artystów podczas koncertów), napisał wodewil kilkuaktowy p. t. „Mecenas chłopski“, grany w 1878 r. na scenie ogródkowej, sztukę 4-aktową p. t. „W Tatrach“; w 1895 r. do współki z Kazimierzem Laskowskim — „Wyścig dystansowy“, zaś w 1896 r. do współki z Przybylskim 3-y aktową komedyę p. t. „Baby“, cieszącą się powodzeniem na scenie teatrzyku „Wodewil“.

Jasieńczyk Maryan (Wacław Karczewski), odznaczony na konkursie im. Bogusławskiego za dramat p. t. „Lena“. Sztuka ta dotychczas utrzymuje się na repertuarze naszego teatru.

Kościelski Józef, poeta i autor dramatyczny. Napisał dla warszawskiej sceny dram. p. t. „Dwie miłości“ oraz kom. „Dzienniczek Justysi“ i „Prelegent“.

Łętowski Julian, poeta i nowelista. W 1880 r. na scenie teatru Wielkiego wystawiono jego dramat p. t. „Izrael na puszczy“. Napisał też sztukę p. t Firduzi.“

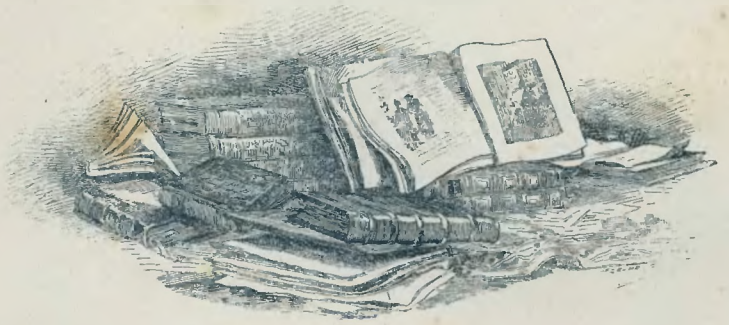
Ks. Radziwiłł Michał, poeta i nowellista. Napisał dla teatru warszawskiego zręczną jednoaktówkę p. t. „Jakże trudno dobrać pary!“

Tripplin Aniela, napisała dla warszawskiej sceny kom. jednoaktową „Telegram“ i 4-akt. „Stryj i synowiec“.

Zdanowski Edward. Dla teatru Małego napisał krotochwilę w 3-ch akt. p. t. „Córki na wydaniu“ (graną w 1888 r.).

Zyżkowski Stanisław, ur. w Suwałkach w 1861 r. napisał dla sceny warszawskiej kom. „Do rozwodu“, (utrzymującą się dotąd na repertuarze teatru Rozmaitości), dram. „Sen“ i „Panna doktór“ (druk. w „Wędrowcu“).

KONIEC TOMU PIERWSZEGO



Biblioteka Śląska

SPIS RZECZY

zawartych w tomie I-ym

str.

Słowo wstępne. 7

I. DZIAŁ LITERACKI.

Autorzy dramatyczni (krótkie szczegóły biograficzne) . 88
Bogusławski i jego scena, przez *Władysława Bogusławskiego* 16
Kasa Pożyczkowo-Wkładowa artystów teatrów warszawskich (jej założenie i notatki z ogólnego zebrania) 75
Notatki historyczne, przez *Artura Oppmana*:
I. Notatki z dziejów teatru polskiego . . . 9
II. Teatr warszawski od Władysława IV-go do Augusta II-go 11
III. Teatr warszawski za Sasów 13
IV. Teatr warszawski za Stanisława-Augusta . 14
Orkiestra teatru Wielkiego, artyści-muzycy, oraz lista imienna członków orkiestry teatru Wielkiego, z notatkami biograficznemi . . . . . 77—81
Stosunek wzajemny publiczności do autorów i aktorów, przez *Edwarda Lubowskiego* 56
Taniec i balet, przez *S. Żyż—i* 75
Teatr Wielki:
I. Dzieje gmachu teatru Wielkiego, przez *Zygmunta L. Sulimę* 27
II. Teatr Wielki w pierwszym roku istnienia, przez *Juliana Heppena* 30
III. O stylu budowlanym teatru Wielkiego, przez prof. *Wojciecha Gersona* 31
IV. Przebudowa teatru Wielkiego 38
V. Pierwsze przedstawienie po przebudowie . 50
Teatr Rozmaitości 53
Teatr Letni w ogrodzie Saskim 67
Teatr na Wyspie 68
Teatr w Pomarańczarni 68
Teatr Mały i Nowy 69
Zmarli autorzy dramatyczni (biografie) . . . . 81—87
Z teki aforyzmów 52

II. PORTRETY.

Autorzy dramatyczni (w gruppie) 89

str

Anczyc Władysław-Ludwik 86
Barcewicz Stanisław 79
Bliziński Józef 85
Bogusławski Stanisław 85
Bogusławski Wojciech (założyciel sceny polskiej) . . 17
Chęciński Jan 23
Dmuszewski Ludwik 20
Fredro Aleksander 83
Fredro Jan-Aleksander 84
Fredro Andrzej 91
Gregorowicz Jan-Kanty 87
Jasiński Jan 22
Kochanowski Jan 11
Koziebrodzki Władysław 86
Kudlicz Bonawentura 21
Moniuszko Bolesław 80
Niemcewicz Julian-Ursyn 82
Orkiestra teatru Wielkiego (w gruppie) 78
Osiński Ludwik 20
Rej Mikołaj z Nagłowic 10
Spetrino Franciszek 79
Szymanowski Wacław 87
Trombini Cezar 77
Wybitni aktorzy dawnej sceny polskiej w rolach charakterystycznych . . . . . 24—26

III. ILUSTRACYE I WIDOKI.

Cukiernia teatralna 45
Dawny podjazd żelazny, dobudowany w roku 1870-ym 29
Dziedziniec teatru Wielkiego 33
Foyer teatru Wielkiego, z widokiem na pomnik Żółkowskiego 39
Inspicyent teatru Rozmaitości 64
Kasa Zamawiań 42
Kurtyna główna w teatrze Wielkim 36
Maszynerye podsceniczne:
a) Widok cylindra pneumatycznego . . . 46
b) Kondygnacya druga 47
c) Kondygnacya najniższa 48
Nowodobudowany portyk i taras 35

str.

Ostatnie widowisko w teatrze wielkim przed przebudową 38
Po przedstawieniu 51
Próba baletowa na scenie teatru Wielkiego . . . 74
Próba czytana w teatrze Rozmaitości 57
Próba pamięciowa na scenie teatru Rozmaitości . . 59
Przedsionek w teatrze Wielkim (widok z wejścia głównego 40
Przedsionek w teatrze Wielkim (widok z wejścia głównego do lóż i krzeseł) 41
Rekwizytornia 65
Sala widzów teatru Wielkiego 37
Stacya motorów dynamo-elektrycznych w oddzielnym budynku w dziedz. teatru Wielkiego 49
Strażak za kulisami 43
Stylowa biblioteka teatrów warszawskich, dziś już nie istniejąca 34
Sufler 66
Szwajcar teatralny 68
Teatr Letni w ogrodzie Saskim 67
Teatr Narodowy (Stary) na placu Krasińskich, dziś już nie istniejący 16

str.

Teatr Nowy przy ulicy Królewskiej 69
Teatr Rozmaitości:
a) Widok sceny i sali widzów z za kulis.
b) Nowe wejście z westibulu sal Redutowych.
c) Piece wentylacyjne pod sceną.
d) Widok sceny teatru Rozmaitości z sali widzów.
e) Nowa klatka schodowa i wyjście bezpieczeńs.
f) Maszynerya podsceniczna i podłoga ruchoma . . . . . 62—63
Teatr Rozmaitości w Salach Redutowych . . . 54—55
Teatr Wielki po przebudowie 32
W antrakcie 73
W garderobie artystów teatru Małego 71
W garderobie damskiej teatru Rozmaitości (Lüde) . . 60
W garderobie męzkiej teatru Rozmaitości (Frenkiel) . 61
Wejście na scenę 58
Wnętrze sceny teatru Wielkiego z przyrządami do wieszania dekoracyj 44
Woźny teatru Wielkiego 43
W reżyserce teatru Małego 70
W reżyserce teatru Rozmaitości 53
Za kulisami teatru Małego 72

NAJWYŻSZĄ nagrodą

HERBEM PAŃSTWA

zaszczycone zostały na Wystawie 1896 r. w Niżnym Nowogrodzie

Wyroby PLATEROWANE

I SREBRNE 84 PRÓBY.

SZTUĆCE

podwójnie srebrzone na białym metalu.

TOWARZYSTWA AKCYJNEGO

NORBLIN, Bracia BUCH i T. WERNER

W WARSZAWIE,

Krak.-Przedmieście 67.—Niecała róg Wierzbowej.

ŁÓDŹ: Piotrkowska dom Scheiblera.

Magazyny w Cesarstwie:

Petersburg. Moskwa. Kijów. Odessa. Ryga. Wilno. Mińsk. Charków. Elizawetgrad. Saratów. Kazań. Rostow. Tyflis. Baku. Ekaterynburg.

ECHO

MUZYCZNE, TEATRALNE i ARTYSTYCZNE,

jedyny tygodnik polski, poświęcony sztuce tonów, scenicznej i plastycznej w najszerszym zakresie. Zamieszcza **powieści** pierwszorzędnych autorów, **nowelle** (całkowita w każdym numerze), **komedye** dla teatrów amatorskich **monologi, poezye, rozprawy estetyczne, rozbiory** nowości muzycznych i teatralnych, **poradnik** dla uprawiających muzykę, korespondencye i kroniki z całego świata, życiorysy i sylwetki pisarzy, artystów, kompozytorów, malarzy i t. p. z uwzględnieniem chwili bieżącej i z zaznajamianiem czytelników z postaciami ostatniej doby. Feljetony i przeglądy w każdym numerze.

Dodatek nutowy bezpłatny, ukazuje się co drugi numer i mieści: etiudy, sonatiny, sonaty, cabaletty, fantazye, potpourris z nowych oper, walce, mazurki i **inne utwory na fortepian** na 2 i 4 ręce w układzie łatwiejszym i trudniejszym, z opalcowaniem pierwszorzędnych kompozytorów polskich i zagranicznych, **nadto najnowsze utwory taneczne.** Z pomiędzy utworów **wokalnych** daje ECHO pieśni swojskie i obce, arye z oper i operet, arcydzieła muzyki historycznej, pienia religijne. Nadto zamieszcza ECHO kompozycye na skrzypce i wiolonczelle; komplet nutowy dodatku ECHA przechodzi, według cen księgarskich w dwójnasób cenę rocznej prenumeraty.

Prenumerata wynosi **w Warszawie** kwartalnie rs. **2.—** rocznie rs. **8.**
z przesyłką pocztową „ rs. **2.50** „ rs. **10.**
zagranicą „ rs **3.—** „ rs. **12.**

Kto **bezpośrednio** w kantorze redakcyi ECHA **(Warszawa, gmach teatrów pod filarami)** opłaci jednorazowo **całoroczną** prenumeratę, ten ma prawo do wyboru jednego z poniższych

☛ Premiów Bezpłatnych. ☚

Premium Nr. I. TRYLOGIA HENRYKA SIENKIEWICZA w 6 tomach:
Ogniem i mieczem – 2 tomy, Potop – 3 tomy, Pan Wołodyjowski – 1 tom. Abonenci roczni, (których o zapisywanie się wczesne uprasza się wobec spodziewanego rychłego wyczerpania drugiej edycyi), otrzymują to cenne dzieło **bezpłatnie**, zwracając jedynie koszty broszurowania 40 kopiejek. Przesyłka pocztowa kop. 85.

Premium Nr. II. ALBUM KLASYKÓW MUZYCZNYCH (53 kompozycye Bacha, Händla, Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Webera, Mendelssohna, Fiedla, Chopina i Schumanna). Przes. pocztą kop. 40.

Premium III. ALBUM KOMPOZYTORÓW WSPÓŁCZESNYCH (kompozycye Jensena, Raffa, Rubinsteina, Czajkowskiego, Griega Moszkowskiego i Sindinga). Przesyłka pocztowa kop. 35.

Premium Nr. IV. Abonenci roczni mogą wybrać jedną z niżej wymienionych **partycyi operowych na fortepian.** 1. Fra Diavolo. 2. Czarne domino. 3. Niema z Portici. 4. La Mascote. 5. Lakmé. 6. Napój miłosny. 7. Faworyta. 8. Córka regimentu. 9. Łucya z Lamermooru. 10. Lukrecya Borgia. 11. Marta. 12. Stradella. 13 Orfeusz. (Glucke). 14. Faust. 15. Romeo i Julia. 16. Żydówka. 17. Błyskawica. 18. Stworzenie świata (oratorjum Haydna). 19. Siedm słów Zbawiciela (Orat. Haydna). 20. Pojedynek. 21. Zampa. 22. Haensel i Graetel. 23. Pajace. 24. Przyjaciel Fryc. 25. Medycyusze. 26. Cavalleria Rusticana. 27. Werther. 28. Sen nocy letniej. 29. Powrót (Mendelssohn). 30. Przysięga. 31. Afrykanka. 32. Hugonoci. 33. Gwiazda północy. 34. Dinorah. 35. Prorok. 36. Robert dyabeł. 37. Apajune. 38. Don Juan. 39. Requiem (Mozarta). 40. Wesołe kumoszki. 41. Piękna Helena. 42. Perichola. 43. Dzwony kornewilskie. 44. Giconda. 45. Manon Lascaut. (Pucini). 46. Cyrulik Sewilski. 47. Wilhelm Tell. 48. Mojżesz. 49. Otello (Rossini). 50. Stabat Mater. 51. Samson i Dalila. 52. Wesoła wojna. 53. Baron cygański. 54. Hamlet. 55. Mignon. 56. Bal maskowy. 57. Don Carlos. 58. Ernani. 59. Moc przeznaczenia. 60. Lombardowie. 61. Rigoletto. 62. Traviata. 63. Trubadur. 64. Aida. 65. Ottello (Verdi'ego). 66. Falstaff. 67. Lohengrin. 68. Latający Holender. 69. Tannhäuser. 70. Wolny strzelec. 71. Oberon. 72. Ptasznik z Tyrolu. 73. Sztygar
Przesyłka pocztowa każdej z partycyi — kop. 45.

Istniejący rok setny dwudziesty czwarty

Dziennik Polityczno-Społeczno-Literacki

„GAZETA WARSZAWSKA"

z bezpłatnym dodatkiem tygodniowym p. t.

„Korespondent Rolniczy, Handlowy i Przemysłowy".

Jedyny większy dziennik, wychodzący codziennie z rana i wysyłany na pocztę przed południem,

jest więc pismem najwcześniej dochodzącem na prowincyę i z wielkich gazet warszawskich najtańszem.

TREŚĆ PISMA:

Artykuły wstępne, poświęcone sprawom krajowym i zagranicznym. — Artykuły luźne z dziedziny objawów życia społecznego, ekonomicznego rozwoju kraju, rolnictwa, handlu i przemysłu. — Karespondencye z różnych stron Państwa, korespondencye stałe z Krakowa, Lwowa, Pragi, Wiednia, Berlina, Paryża, Rzymu, Londynu i t. p — Felieton poświęcony sprawom teatru, muzyce, sprawozdaniom ze sztuk pięknych. — Sprawozdania z ruchu książkowego i literackiego w kraju i zagranicą. — Notatki literackie, jako wskazówki dla chcących się zapoznać z ruchem literackim. — W feljetonie prace Gamastona, Kazimierza Glińskiego, Rojana, oraz nowelle oryginalne i tłómaczone. — Kronika tygodniowa i sądowa — Telegramy: własne i Agencyi Ruskiej.

Sprawozdania z ruchu handlowego i przemysłowego. — Ceny wełny, zboża, produktów rolniczych i handlowych na rozmaitych rynkach Państwa (Odesa, Libawa, Ryga) i zagranicy.— Sprawozdania giełdowe.

Specyalna rubryka poświęcona Łodzi.

Warunki prenumeraty „GAZETY WARSZAWSKIEJ":

W Warszawie: rocznie **9** rubli, półrocznie rs. **4** kop. **50,** kwartalnie rs. **2** kop. **25,** miesięcznie kop. **75.** Za odnoszenie do domu **5** kop. miesięcznie.

Z przesyłką pocztową: rocznie rs. **12,** półrocznie rs. **6,** kwartalnie rs. **3.**

Przedpłata przyjmuje się od każdego 1-go dnia miesiąca, według kalendarza nowego stylu.
Za wiersz ogłoszenia petitem lub jego miejsce 8 kopiejek. Wiersz reklamy na 1-ej stronie 20 kop.

ADRES: ***Redakcya „Gazety Warszawskiej"***
WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT Nr. 34.

Redaktor i Wydawca **ST. LESZNOWSKI.**

☛ W ciągu roku wychodzi 343 razy. ☚