

JÓZEF KOTARBIŃSKI

AKTORZY I AKTORKI



NAKŁADEM MAZOWIECKIEJ SPOŁKI WYDAWNICZEJ

WARSZAWA

1925

Płock

AKTORZY I AKTORKI.

JÓZEF KOTARBIŃSKI.

Aktorzy i Aktorki.

NAKŁADEM MAZOWIECKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ.

WARSZAWA

1 9 2 4

PŁOCK

18661/
63

525C

173673

I

D.K.

Antyler, Harb.
Krahar, ul. Podwale 4.
27. 12. 63 110. 11



ŻONIE MOJEJ
L U C Y N I E
W CZTERDZIESTYM ROKU WSPÓLNEGO
ŻYCIA I PRACY
TĘ KSIAŻKĘ POŚWIĘCAM.



SŁOWO WSTĘPNE.

Opisuję w tej książce epokę najświetniejszego rozwoju naszej sztuki aktorskiej. Daję na tych kartach sploty poglądów, wspomnień i obserwacji własnych, *piszę o tem tylko, co sam widziałem i przeżyłem.* Dopełniam osobiste wrażenia i wspomnienia danemi i cyframi, które zaczerpnąłem z aktów i dokumentów, istniejących w archiwum i w zbiorach Teatrów Miejskich w Warszawie. Wskrzeszając wydarzenia przeszłości, czuję nieraz jak pióro opowiadacza jest bezsilne, gdy chce oddać trafnie, w całej pełni, barwną grę i mieniające się tysiącem odcieni bogactwo scenicznej ułudy. Talenty teatralne, zwłaszcza potężne, niepospolite mają własność ciał świecących, których malarz nie może uchwycić, ani wiernie utrwalić na płótnie. Albowiem drgań światła największy nawet mistrz pędzla nie jest w stanie uwiecznić w artystycznym bezruchu.

Sztuka aktorska bywa podobną do gry błysków i drgań na fali przelotnej. Płynnością i ruchem najbardziej w dziedzinie fikcji artystycznej sztuka ta zbliża się do przemian, przyływów i odpływów samego życia. Żaden opis nie zastąpi wrażeń bezpośrednich, nie odda procesu przenikania wzruszeń scenicznych w czującą duszę zbiorową. Ale, o ileto w mojej mocy, staram się uchwycić zarysy i znamiona indywidual-

ności twórczych i talentów, które działały na umysły i serca pokoleń wczorajszych.

Na wstępie wyłuszczam zasady i poglądy, stanowiące podstawę, czyli tak zwane kryterjum moich sądów i orzeczeń o czynach twórczych w dziedzinie życia sceny. W ciągu półwiekowej z górą pracy literackiej i artystycznej starałem się dojść do wolnej od uprzedzeń filozofji teatru, na dnie której tkwi sympatja dla sztuki szczerzej i samodzielnej, płynącej z wnętrza duszy—sztuki indywidualnej, niekłamającej wobec prawdy wiecznego człowieka. Sympatja dla sztuki swobodnej, nie ujarzmionej przez martwe szkolarstwo, ani przez jednostronne doktryny, ani przez modę literackiego snobizmu.

Staram się zresztą dać prawdzie „własne jej oblicze“ — o ile to jest w mocy ułomnego ludzkiego umysłu.

I.

AKTOR—TWÓRCA.

Twórczość aktorska w stosunku do twórczości poety-dramaturga posiada cechy odrębne, ale zarazem podobieństwa, znamiona wspólne z ogólnym charakterem działalności fantazji, która do świata rzeczywistego dodaje obrazy fikcji i ułudy. Ta sfera idealna wiąże się tysiącem powinowactw zarówno z tajemnicą dusz twórczych, z mistyczną niewiadomą talentów jak i z odblaskami rzeczywistości.

Dzieło sztuki jest jakby cudownie stężonym pryzmatem, przez który przedzierają się tęczo zabarwione promienie życia wewnętrznego i zewnętrznego — majaków i obrazów realnych.

Od poety artysta aktor i artysta sceny (to jest reżyser, kierownik) bierze *myślową* treść i budowę dramatu. Dzieło poezji, utrwalone za pomocą znaków graficznych, jest splotem pojęć, wyobrażeń i wyrazów, które na scenie przetworzyć trzeba w żywą ruchliwą fikcję uczuć i namiętności, w bieg akcji, w plastykę postaci, w dźwięki żywego słowa. Aktor-artysta dostaje dramat jako dzieło skończone i gotowe *w formie myślowo-wyrazowej* — transponuje to dzieło w innej dziedzinie formy i techniki teatralnej.

Poeta tworzy syntetycznie. Gromadzi szczegóły chwymane z natury albo wymarzone widziadła w obraz ogólny. Poeta w każdym rodzaju dramatu, poczynawszy od tragedji, poetycznego misterjum aż do farsy i szkiców okolicznościowych, *postępuje od szczegółów do ogółu*, do wypowiedzenia swych zasadniczych pomysłów. Słusznie twierdzi Hipolit Taine w swej „Filozofji sztuki“ że w największych arcydziełach poezji odbijają się pewne zasadnicze rysy (*les notes saillantes*) natury ludzkiej, duszy ras i narodów i jednostek, wydobyte z nadzwyczajną wyrazistością, za pomocą skupienia środków ekspresji artystycznej, t. j. zbieżności efektów, (*convergence des effets*). Opieram się na tej teorii, która wprawdzie nie wyjaśnia natury czarodziejstwa talentów twórczych, ale ujmuje trafnie pewne cechy dzieł sztuki, zwłaszcza w stosunku do warunków socjologicznych, towarzyszących narodzinom wspaniałych objawień twórczych. Szczególniej w arcydziełach dramatu, opartych na intuicyjnej syntezie psychiki ludzkiej, występuje bardzo wyraźnie to dążenie *od szczegółów do ogółu*, od pojedynczych drgnień duszy, porywów instynktu, uczuć i namiętności do wspaniałej wizji *całości* dzieła. W takich arcytworach jak „Otello“, „Romeo i Julja“, „Makbet“, „Skąpiec“, „Świętoszek“, wszystkie rysy szczegółowe składają się na to, aby dać poetyczną tragedję zazdrości, miłości, ambicji — tragikomedję skąpstwa i obłudy. Podobnież w „Mazepie“ Słowackiego poeta zawarł dramat starczej zazdrości, skojarzonej z pychą magnacką—w „Dziadach“ wyobraża Konrad potężną ekstazę uczucia narodowego w walce z losem. W „Irydjonie“ bohater jest skupieniem buntu i zemsty pognębnego narodu, w „Zemście“ Fredry ściera się

bujny indywidualizm polski z prozą spraw potocznych i naturalnemi pragnieniami serca.

Reżyser — inscenizator bierze od poety całość myślową i zamienia ją na plastykę, na ruch i ekspresję teatralną. Aktor-artysta dostaje od poety wizerunek jednej postaci dramatu. Chociaż ta postać, ta rola odtworzona przez aktora, wiąże się organicznie z ogólnym biegiem dzieła dramatycznego, jednakże sama w sobie stanowi wizerunek odrębny. Tak samo w obrazie Matejki, tego arcymistrza psychiki za pomocą barw — figury np. Skargi, Batorego, Witolda lub krzyżackiego mistrza, pomimo spójni z całością scen dziejowych i bitewnego ruchu — moją własną wyrazistość, własne życie ułudy.

Zarówno reżyser-inscenizator jak aktor-artysta działają na podstawie *już stworzonych* pomysłów i wizyj poety, dostają od niego *rysy zasadnicze*. Tem się głównie różni praca twórcza artysty scenicznego od pracy poety, że aktor i reżyser zstępują *od ogółu do szczegółów*. Ta natura twórczości aktorskiej tłumaczy, dlaczego w arcydziełach teatralnych tak niesłychaną wartość ma doskonałe wykończenie szczegółów roli albo inscenizacji.

Niemogę tutaj ująć analitycznie i wskazać na przykładach, jaką naprawdę jest sfera samodzielności artysty scenicznego w stosunku do pomysłów poety. Wymagałoby to rozważań teoretycznych, przekraczających zakres tej pracy. Zaznaczę tylko, że aktor-artysta w pojęciu cech zasadniczych stwarzanej roli może kłaść nacisk na jedno lub drugie momenty psychiczne albo rysy charakteru, może w ten lub inny sposób oddawać dynamikę uczuć lub namiętności, może w ten lub inny sposób uplastyczniać wizje i ma-

jaki fantazji. Zdarza się, że wielki aktor uzupełnia lub szczęśliwie modyfikuje pomysły autora, dodaje do nich całe rysy, składniki charakteru, przetwarza wizerunki papierowe lub akademickie na postacie, drgające życiem wewnętrznym i prawdą. W dramatach popisowo-teatralnych, jak np. „Adrijanna Lecouvreur“ „Kean“ lub inne tego rodzaju produkcje wczorajsze i przedwczorajsze, praca autora staje się niemal kanwą, na której aktor wirtuoz haftuje swe arcydzieła. Zdarza się wreszcie, że z jakiegoś epizodu, lub sceny ledwo zaznaczonej, z jakiejś nikło zarysowanej figury aktor-artysta stwarza rolę wybitną, należącą bardziej do niego niż do autora, lub przerastającą o całe niebo pomysły literackie. Wogóle ta kwestja otwiera szerokie pole do uwag i refleksyj, do chwytania tajemnic twórczości scenicznej. To według mnie jest jasnem, że aktor-artysta staje obok poety czasami nie tylko jako odtwórca, ale jako współtwórca. Żadne jednak paradoksy i frazesy niezmieniają tej wielkiej prawdy, że wielcy poeci i autorowie dramatyczni są głównymi inicjatorami rozkwitu i świetności sceny, że z literatury czerpią swe soki kwiaty złudy scenicznej, które aktor-artysta koloryzuje po swojemu i przenika aromatem natchnienia.

Wedle trafnej definicji krytyka angielskiego Lewisa sztuka aktorska polega na oddaniu uczuć i namiętności ludzkich. Ja zaś dodam do tego—i na powiązaniu tych uczuć i namiętności w obraz całości charakteru lub postaci scenicznej, gdyż bez tego gra artysty jest bezładną improwizacją lub nieartystyczną łataniną.

To jest także jasnem, że w dziele, w pomysłach poety tkwią pewne walory i cechy, których aktor nie-

może pominąć lub zmienić, gdyż inaczej gra jego byłaby z gruntu błędną i fałszywą. Żaden aktor nie-zrobi Hamleta ostrym brutalem, nie zamieni Otella lub Makbeta na elegijnych marzycieli, a Czesnika w „Zemście“ na flegmatyka. Z drugiej strony, wcielając zjawy Wyspiańskiego takie jak Wernyhora, Stańczyk albo widziadła „Legionu“ i „Akropolidy“, pomimo koniecznej plastyki, aktor nie może ich oddać systemem gry realistycznej, bez uwydatnienia tonu symboliczno-nastrojowego.

Jednem z kapitalnych zagadnień sztuki aktorskiej, jest kwestja uwydatnienia *stylu i charakteru* dzieła, sprawa, co do której panują obecnie dość chaotyczne poglądy. Lekceważenie zasadnicze stylu może według mnie być dowodem ignorancji, braku kultury albo objawem anarchizmu w sztuce, który często prowadzi do barbarzyństwa. Dowolność lub dociąganie dzieł dawnych do pojęć lub mody najnowszej prowadzi niektórych inscenizatorów lub malarzy, tworzących dekoracje na bezdroża, wywołuje pomysły dziwaczne, źle skoordynowane albo nawet pokazy brzydoty.

A teraz, określiwszy *różnice*, cechujące twórczość aktora i poety, zapytam, jakie są pomiędzy nimi *podobieństwa*? Odpowiem krótko. Aktor podobnie jak poeta może być idealistą lub realistą i naturalistą, romantykiem lub klasykiem — gra jego może posiadać znamiona różnych szkół i kierunków. Niezależnie od takich cech i różnic istnieją dwie zasadnicze grupy, dwa gatunki artystów. Aktorzy *subiektywni* nadają każdej roli piętno swego indywidualnego pojęcia i odczucia, ściągają figurę sceniczną do swych warunków, aktorzy *obiektywni* starają się zatracić swoje „ja“ w przedstawianej postaci. Subiektywnymi są

przeważnie artystki, opierające się na pierwiastku liryczno-uczuciowym, na tem co nazwał pięknie Göthe: wiekuiłą kobiecością. Typową przedstawicielką gry nawskroś subiektywnej była wielka Eleonora Duse, poetka niedoli kobiety, jako ofiary życia i świata, przenikająca każdą swą rolę potężną bezpośredniością wzruszenia. U nas Marcello-Palińska nadaje każdej roli cechę płomiennego temperamentu i nowoczesnej nerwowości. Nawskroś subiektywnym był wielki Żółkowski, odtwarzający każdą postać w blaskach sobie tylko właściwego komizmu. Do tej kategorii należy z obecnych protagonistów Mieczysław Frenkiel, przodownik modernizmu na scenie warszawskiej, z właściwą sobie metodą ekspresji, opartej na stopniowaniu półtonów.

Do wielkiej rodziny aktorów *obiektywnych* należeli i należą przeważnie aktorzy realno—charakterystyczni jak: Ludwik Pańczykowski, pierwszy realista rodzajowy na schyłku doby romantycznej, Wincenty Rapacki pierwszy realista w szerokim stylu na scenie warszawskiej, Kazimierz Kamiński wielce oryginalny analityk, obserwator i cyzeler szczegółów, oraz Ludwik Solski twórczy artysta dramatycznie charakterystyczny o bardzo szerokiej skali. U niektórych artystów te cechy gatunkowe mieszają się ze sobą lub występują kolejno w różnych fazach rozwoju.

Idealizm lub realizm, klasycyzm albo romantyzm, subiektywizm lub obiektywizm w twórczości aktora świadczą wymownie, iż w tej dziedzinie działają te same metody i właściwości umysłu, których wynikiem są różne prądy, dążności i metody myślenia, mające na celu pochwycenie, ujęcie sensu świata przez duszę ludzką. Sztuka w tym akcie wszechwórczym dodaje

do bytu realnego nowe twory fantazji i ducha, zapłodnione przez wiekuiłą tęsknotę, przez pragnienie lepszosci, żądę wzlotu ku wyżynom i światom nieznanym.

Dźwignią sztuki aktorskiej, tak samo jak wszystkich sztuk wogóle, jest przedewszystkiem *talent*—ten dar cudowny, który niewiadomo skąd się rodzi i spływa na człowieka.

Płody genjuszów i talentów są to kwiaty na ziemskiej glebie, wyrosłe z ziarn, jakby rzucanych z zaświatów przez moce tajemnicze. Talent jest dziwną siłą jasnowidzenia, która twórcy-artyście podsuwa obrazy i zjawy uludne i wedle słów poety każe mu „śpiewać uszom naszym niepojęte rozkosze.”

Nie wdaję się teraz w szerokie wywody metafizyczne lub psychologiczne, wskażę tylko widoczne, według mnie, cechy talentów scenicznych.

Pierwszą jest tak samo jak u poetów dar samodzielnie odczutej *wizji* odtwarzanej postaci. Aktorowi artyście rodzi się w duszy wizerunek osoby, którą ma wcielać. Dar ten łączy się z rodzajem poetycznej i artystycznej *wiary*, przez którą postaci fikcyjne nabierają w wyobraźni i duszy artysty wyrazistości obrazów rzeczywistych. Znakomity aktor widzi jakby dotykalnie w swem wnętrzu postać określöną w jego roli. Gdy Żółkowskiego namawiałem raz na schyłku jego kariery, aby przyjął główną rolę w jednej z oryginalnych komedji (która zresztą w Warszawie grana nie była z powodu zakazu cenzury) odpowiedział mi krótko: „kiedy ja go niewidzę” i miał rację, ponieważ kontury literackie roli, pomimo pewnej oryginalności koncepcji, były chwiejne i zamazane.

Niektórzy aktorzy-artyści, mający rzutki dar syntezy, szybko ujmują charakter i kontury roli. Inni do tej wizji dochodzą powoli, stopniowo, gromadząc rysy drogą obserwacji i analizy. Zawsze jednak znamieniem wybitnych talentów jest oryginalność w ujęciu roli i wyrazista jej fizjognomja, poparta świetną ekspresją.

Drugim zasadniczym znamieniem talentu aktora jest dar *przejęcia się fikcyjnego* grą uczuć, namiętności, nastrojem fantastycznej wizyi. Łączy się ono z pewnym rodzajem podniecenia nerwowego, ekstazy, szału tragicznego lub komicznej werwy. Są to różne odmiany tego *daru symulacyjnego*, który sprawia, że artysta w czasie gry odrywa się od uczuć i świadomości własnej, przerzuca się w stany psychiczne, określone przez poetę a przez siebie odrębnie odczute i zrozumiane.

Nieznam ściśle określonych praw rozwoju talentów aktorskich, ale to wiem, że mogą one jak w każdej sztuce rosnać, potęgować się stopniowo, czasami także paczyć się lub zanikać. Talent rozrasta się także w miarę, jak zdobywa sobie coraz to większą wyrazistość i wprawę techniczną, oraz bogactwo środków dla uzewnętrznienia swych pomysłów. Prężność jego wewnętrzna potęguje się, jak we wszystkich sztukach w miarę opanowania materiału. Dynamika artystyczna rośnie przy zdobywaniu tajemnic kunsztu — obie strony twórczości kojarzą się i zasilają wzajemnie. Oprócz talentów samodzielnych, przerozmaicie oryginalnych, mają dla sztuki scenicznej także wagę i znaczenie zdolności mniejszego stopnia w których dar wizji zastępuje refleksja, rozumny namysł, obserwacja poparta czujną pracą, samodoskonaleniem

się i wprawą techniczną. Pożyteczne są wreszcie i małe zdolności, skojarzone ze szczęśliwymi warunkami postawy, głosu i twarzy, poparte doświadczeniem i rutyną. Obok orłów i mistrzów wybranych potrzebni są dla normalnej pracy scenicznej, aktorzy doświadczeni, wytrawni, sumienni podobnie jak obok wyścigowców i tęgich rumaków, konie pociągowe do pługa, brony i gospodarskiego wozu.

Tak samo jak w poezji lub malarstwie gra aktora pod względem artystycznym ma również cechy odrębne i indywidualne. Może być szkicową albo wykończoną, utrzymaną w szerokich konturach, albo misternie cyzelowaną, może być jaskrawą lub bladą, liryczną, nastrojową, albo zewnętrznie wyrazistą, skupioną albo ekspansywną, wreszcie swobodną, lekką, zamaszystą, improwizowaną, groteskową albo karykaturalną. Sztuka aktorska tem się różni od innych sztuk, że jest płynną i ruchliwą jak samo życie. Jej dynamika nie może być utrwaloną w formach wiekuiście stałych jak w poezji, rzeźbie lub malarstwie. Sztuka aktorska jest przelotną jak połysk słońca na fali, jak gra światła na obłokach. Ale działanie jej silniejsze nieraz i bardziej bezpośrednie niż w innych sztukach nie przemija bez śladów w głębi dusz ludzkich, przyczynia się do uszlachetnienia człowieka przez artystyczną kulturę.

Pomimo znikomości swej sztuki aktor-artysta nie jest parjasem w wielkiej rodzinie twórców. W chwilach natchnienia porywa serca i umysły, tworząc akordy duchowego współżycia, zwyciężając marność prozy codziennej, dając rzeszom otuchę i wytchnienie wśród nędzy i trudów powszedniego żywota.

II.

EPOKA GWIAZD. AKTORZY.

W pamięci mojej niezatartemi głoskami zapisała się pierwsza bytność w Teatrze Wielkim dnia 12 listopada 1864 r. na tragedji Małeckiego; „List żelazny“. Wrażenie było tak silne, że i teraz mógłbym opisać widowisko, przejmujące mnie wtedy dreszczem tragicznym. Od tego wieczora zapadło w głąb mej duszy zamiłowanie do teatru, do wielkiej tragicznej poezji, które miało rostrzygnąć o pracy i kierunku całego życia. Jako student Szkoły Głównej utrzymujący się z lekcji, chodziłem często na paradyz lub galerję. Trzeba było nieraz od godziny piątej czatować przy drzwiach na pierwszym piętrze, a gdy je otworzono na godzinę przed zaczęciem widowiska, pędzić na łeb na szyję po schodach dla zdobycia lepszego miejsca naprzeciw sceny. Podczas tych szalonych wyścigów rozlegały się piskliwe głosy kobiet, śmiechy i okrzyki studentów, a potem głośnie swary i sprzeczki przy zajmowaniu miejsc na *jaskółce*, gdyż tak się nazywał paradyz w gwarze ulicznej.

Huczno było i gwarno w tych górnych sferach. Okrzykiem komicznego podziwu witano w Teatrze Wielkim spuszczenie i zapalenie żyrandola z lamp olejnych, który na podłodze i pokryciu krzeseł zostawiał

kręgiem tłuste plamy. Zapalano go na pół godziny przed widowiskiem.

Zanim podniosła się kurtyna, młodzież, uczniowie a zwłaszcza studenci prowadzili dysputy o sztukach i o grze artystów. Jako częsty bywalec paradyżowy, miłośnik sceny i literatury dramatycznej stałem się znaną figurą wśród teatromanów. Robiono mi czasem miejsce, gdym się spóźnił — za to dzieliłem się z sąsiadami skromnym zasobem mych wiadomości i na poczekaniu odbywałem małe literackie konferencje. Wrażenia moje teatralne datują się głównie od r. 1865; w trzy lata, porósłszy nieco w pierze, rwałem się do pióra i zacząłem pisać z tupetem młodzieńczym, przywdziewając togę surowego arystarcha, recenzje literackie i teatralne w „Przeglądzie tygodniowym“ pod redakcją Adama Wiślickiego. Na samym wstępie dał mi ojcowskie błogosławieństwo czcigodny Julian Bartoszewicz, który, jako mój profesor w Gimnazjum II, wykładał za czasów reformy Wielopolskiego, historję Polski, rozniecając w młodych duszach żar patrijotyzmu. Pamiętam dobrze, jak pewnego razu, określając misję dziejową narodu naszego, w zapale twierdził, że „Moskwa jest córką Polski odrodną i wyrodną“. Łaskawem okiem na te pry-micie literackie patrzył także profesor Zygmunt Węclewski, tłumacz tragiczków greckich, który imponował nam olbrzymią erudycją jako hellenista w „Szkołe Głównej“. Zwyciężyło w końcu zamięłowanie do sceny i urok aktorstwa.

W roku 1877 zostałem początkującym artystą dramatu, chyląc kark pod ciężki moich kolegów po piórze. Jako młodzieniec patrzyłem na świetną w całej pełni epokę gwiazd, czyli wielkich wirtuozów na

scenie warszawskiej. Dosięła ona swego zenitu w latach 1868 — 1876 za rządów prezesa Dyrekcji rządowej Sergjusza Muchanowa, który obok dawnych znakomitości skupił w teatrze wszystkie pierwszorzędne siły aktorskie w Polsce.

Repertuar i literatura stanowiły wtedy podłoże dla rozwoju i chwały znakomitości aktorskich. Kierownicy-reżyserowie starali się przede wszystkim o sztuki z wielkimi rolami dla ulubieńców i ulubienic publiczności. W teatrze Rozmaitości widowiska bardzo często tak układano ze sztuk jednoaktowych, aby jednego wieczora mógł się ukazać wielki komik, znakomity tragik, ulubiona bohaterka lub „urocza“ naiwna. Przy zacieśnionym horyzoncie życia społecznego w epoce niewoli i „narodowej nocy“ sprawy teatralne nabierały niezwykłego znaczenia, podniecając opinię i górując w Warszawie ponad sprawami literatury i sztuki wogóle. Młodzież otaczała gorącą sympatią, nawet kultem znakomitych artystów. Paradyż dzięki młodzieży grał wtedy w teatrze ważną rolę, bywał szafarzem sławy i oklasków nie tylko dla artystów, ale i dla autorów. Pamiętam, jak pewnego razu studenci na górnych sferach oponowali podczas pierwszego przedstawienia bardzo słabej sztuki oryginalnej wbrew usiłowaniom i oklaskom, koterji przyjaciół, protegujących autora.

Przed półwiekiem uświetniała scenę warszawską trójca wielkich i znakomitych aktorów: Aloizy Żółkowski, Jan Królikowski i Józef Rychter. Obserwowałem te gwiazdy w pełni dojrzałego blasku i na schyłku świetnej kariery, gdy dogasały już ich promienie.

Fenomenem, któremu równego nie spotkałem na

żadnej europejskiej scenie był **Alojzy Żółkowski**, wielki aktor komiczny, który dwa pokolenia bawił i pocieszał, osładzając nudę i martwość życia w niewoli. Urodzony w Warszawie dnia 4 grudnia 1814 r., zmarły dnia 22 listopada 1889 r. — syn Aloizego Gonzagi, słynnego aktora i pisarza humorystycznego, rozpoczął bardzo wcześnie karierę sceniczną według wyrażenia kontraktu „umieszczony jako artysta dramatyczny Teatrów Warszawskich dnia 29 Czerwca — 1 Lipca 1833 r. do ról w komedjach, dramatach i melodramatach z obowiązkiem wchodzenia do chórów“ z pensją 1700 złp. rocznie. W kontrakcie, zawartym z Dyрекcją Teatrów Rządowych w 1836 r. na dwa lata artysta „obowiązuje się grać role drugich młodych, charakterystyczne i komiczne według rozdania, jako też w operach „Basso parlante“ i otrzymuje pensji złp. 2800 rocznie. Szybko wybił się Żółkowski na czoło artystów dramatu, wykazawszy świetny talent komiczny w roli Anglika w operze Aubera „Fra—Diavolo“ *). Pomimo tego w r. 1846 odpowiedziała dyrekcja odmownie na prośbę podwyższenia pensji, udzielając jednak 150 rubli gratyfikacji, ponieważ artysta zawarł związki małżeńskie. W roku 1847 podwyższono mu gażę z 900 rubli na 1050. W r. 1858 oprócz pensji 1650 rubli wypłacono mu jednorazowo jako dodatek rs. 600, w r. 1859 książę namiestnik rozkazem dn. $\frac{2}{14}$ maja podniósł wynagrodzenie artysty do 2550 rubli rocznie, w r. 1868 dosłużywszy się 3750 rub. pensji, otrzymał po 35 latach służby benefis i pełną

*) Niektóre szczegóły biograficzne zaczerpnąłem z pracy kolegi Władysława Kręgulskiego „Gwiazdy — z notatek starego aktora“ (Warszawa Gebethner i Wolff, 1918 r.). Podwójne daty podaję w tej formie, w jakiej znalazłem je w odnośnych dokumentach.

emeryturę, grywał do końca życia z wynagrodzeniem 35 rubli od występu.

W Żółkowskim natura wysiliła się aby stworzyć nadzwyczajnego artystę. Żył tylko sceną i dla sceny, żył upojeniami sławy i triumfów swej sztuki. Po jego śmierci w nekrologu napisałem, że to był *na scenie wielki poeta egoizmu i zadowolonej z siebie głupoty* — potwierdził to określenie Józef Kenig, trzymający berło krytyki teatralnej i publicystyki w owym czasie. W grze Żółkowskiego z niezwykłą wyrazistością ujawniały się pewne elementarne właściwości natury ludzkiej w ujęciu wysoce indywidualnem, jedynem w swoim rodzaju. Żaden ze znanych mi aktorów nie posiadał tak potężnej siły komicznej, nie umiał tak słuchaczom narzucić paroksyzmów szalonego śmiechu. Poznałem w życiu tylko jednego jowialnego hreczko-sieja, który go przypominał trochę niefrasobliwym humorem. Nieporównana, zniewalająca, jedyna w swoim rodzaju siła komizmu Żółkowskiego płynęła z głębi wielkiej intuicji, z bezpośredniego zespolenia się i rozkoszowania życiem. Komizm artysty nie miał w sobie kwasu szyderstwa ani satyrycznego jadu, nieuragał z wad i zdrożności ludzkich, ale je oddawał takimi, jakimi były w kształtach artystycznie i typowo spotęgowanych. Nieopierał się artysta na rysach zewnętrznych, ale na przedziwnem odczuciu psychiki ludzkiej. „Grać — nie charakteryzować się“ — oto była jego ulubiona maksyma. Pomimo subiektywizmu, o którym wyżej wspominałem, Żółkowski był odmienny w każdej roli, nie powtarzał się w pomysłach, zmieniał wyraz twarzy, mimikę i pozy — po za kostjumem, peruką, nalepieniem wąsów lub faworytów, odrobina pudru lub różu, nie używał szminek, nalepek

i dodatków. Natura hojnie go uposażyła. Wzrost więcej niż średni, postać okazała, gesty płynne, szerokie, swobodne, a nadewszystko twarz wyrazista ruchliwa, w której odbijało się każde drgnięcie duszy. Wielkie oko pełne życia, pogodnych błysków i właściwego sobie wyrazu. Świetnie wypowiadał Żółkowski okiem stany zdumienia, lęku, niepewności, osłupienia, zakłopotania, bezwładu myśli — to znowu serdecznego rozochocenia, wesołości i radosnych upojen. W nieustannie mieniającej się twarzy szczególnie wyrazistym był skurcz śmiechu, który łącznie z błyskiem oka i wibracją głosu działał elektryzująco. Dzięki tym warunkom mógł sobie pozwalać Żółkowski na grę mimiczną i wypełniać nią wielkie pauzy, jak żaden inny aktor np. w sławnej scenie picia ukradkiem wina w „Sztuce przypodobania się“, gdy pomiędzy jednym frazesem, a drugim rozkoszował się łykami trunku. Inny aktor byłby znudził tem rozwlekaniem tekstu, on dodawał od siebie wyborne przekomiczne szczegóły.

Wiem z tradycji, że w zaraniu swej kariery grał artysta z powodzeniem także role dramatyczne, poważne jak np. Oskara w „Życiu szulera“. Opowiadał mi Kenig, że Ż. świetnie oddał rolę Cromwella w przeróbce teatralnej, „Muszkietierów“ Aleksandra Dumas'a (ojca), której nie grano za mojej pamięci. Winszując sukcesu, mówił wtedy Kenig w garderobie do artysty:

— Mój Aloizy, grałeś tak znakomicie Cromwella, jakbyś robił historyczne studja!

— Czytałem przecie całe dwa tomy „Muszkietierów“ — odrzekł na to Żółkowski.

I miał rację, bo żadne studja nie dałyby mu te-

go, co intuicyjne pochwycenie z romansu głównych rysów tego tyrana w skórze filistra, tego Tyberjusza-Dandin'a, jak nazwał Wiktor Hugo królobójcę i protektora republiki angielskiej.

Widziałem Żółkowskiego w paru rolach poważnych jak np. d'Aigrygny, jenerał Jezuitów w „Tułaczu“ Eugienjusza Sue'go i margrabia Rochepéans w „Safandulach“, komedji Wiktoryna Sardou. Miał w nich pańskość, szlachetną powagę i chwile pełne werwy, ale niestały one na wysokości świetnych kreacji komicznych. Doskonałym był jego Baron w „Szlachectwie duszy“ komedji Chęcińskiego, pełen godności, prostoty, połączonej z dobrocią serca. Na granicach tragiczności i komizmu zachwycał Żółkowski jako stary egoista i oryginał Kokoszkiewicz w jednoaktowej komedji Fredry: „Jestem zabójcą“— zwłaszcza w scenie strzelania stworzył arcydzieło tchórzostwa, gdy każdy muskuł, każdy nerw dziwaka drżał niby liść osiki a dotknięty paniką starzec budził nietylko śmiech ale i współzucie swą bezradnością i cierpieniem. Artysta stworzył arcydzieło ekspresji w tej roli, którą obejmował zrazu niechętnie, jak o tem świadczy jego list do dyrekcji, ponieważ uważał tę jednoaktówkę za „słabą krotochwilę“.

W całym szeregu ról w komedjach Fredry (ojca i syna, Żółkowski był mistrzem i *rasowo polskim aktorem*. Uparty mieszczuch nie wychylał się prawie poza rogatki Warszawy, nie jeździł na występy gościnne, a jednak czuł i rozumiał doskonale naturę szlachcica wioskowego, brata Łaty i jego poprzedników w przeszłości. Niepodobna w przybliżeniu oddać komizmu safandulstwa połączonego z odcieniem pańskości w prześwietnej roli Szambelana Jowjalskie-

go w komedji Fredry (ojca). Było to uosobienie śpiączki ducha, rozkoszowania się w kwietyzmie bezmyślnym, jakaś porywająco śmieszna kwintesencja, czy abstrakcja głupoty rozbrajająco naiwnej, z którą stanowiły kontrast chwile powagi i pewności siebie. W obu rolach Szambelana i Kokoszkiewicza, dopełniając autora w doskonałych szczegółach, nadał im artysta generalizujące rysy typu indolencji intelektualnej i społecznej. Podnosił także artystyczną wartość figur szlacheckich w bluetkach Jana Al. hr. Fredry (syna), które nie wytrzymały zwycięzko próby czasu i żyły niedługo na scenie, podtrzymane talentem wykonawców. Przepyszny jako manjak hipochondryk, a zarazem impetyk i żarłok Bolbecki w „Consilium facultatis” — jako Szumbaliński w „Posażnej jedynaczce”, chytry i filuterny papa w kłopotach, biorący na fundusz zięciów pod maską kordjalności i mosterdziejstwa. Utrzymywał całe lata na repertuarze mdłą czteraktową komedję Fredry (syna) „Drzemka pana Prospera” przedziwną grą w roli tytułowej.

Po trzydziestu paru latach ta sztuka zbladła i spłowiła niby kartka starego raptularza. Pamiętam, jak Żółkowski ożywił swą rolę, jak pyszną rozwijał mimikę podczas drzemki w fotelu, opędzając chwilami natrętne muchy, jakie serdeczne miał akcenty w każdym słowie, jak się zaperzył, mówiąc o pojedyнку, jak jednym słowem szary obraz literacki wzmacniał grą, sięgającą do głębi duszy i niezrównaną werwą komiczną.

Jednem z arcydzieł wielkiego artysty był także „Geldhab” Fredry (ojca), przepyszny okaz spanoszonego dorobkiewicza z pretensjami do fumów wielkopańskich—dla tego postaram się szczegółowiej opisać tę

świetną kreację. Artysta koncertował w niej z zamiłowaniem, uwydatniając bardzo dosadnie *żydowską genealogję* „dziedzica Samochwały, Przybyszowic, Grypsowa, Łówki et caetera“. Według tekstu komedji Geldhab był to „przybysz, potem mieszczanin, potem burmistrz w Schowie“ a dorobiwszy się grosza na urzędzie, zbił wielką fortunę, szwindlując na dostawach dla wojska. Niektórzy krytycy w owym czasie widzieć chcieli w Geldhabie nietyle żyda, ile geszefciarza, pochodzącego z rodziny niemieckiej, zaaklimatyzowanej na naszym gruncie. Nowsza krytyka „naukowa“ prowadzi w tej materji obszernie spory, pomnażając zbędną ilość komentatorskiej bibuły. Żółkowski przeprowadził koloryt semicki bardzo dosadnie nawet w akcencie mowy—w ostatnim akcie mówił: „Lubomirzu, (zamiast Lubomirze) pozwalam, bierz Florę po księciu!“. Mocno żydowskim był niepokój nerwowy Geldhaba, gesty pretensjonalne, a nawet odziedziczony po chałatowych przodkach charakterystyczny ruch i wykręcanie szyj, jakby mu dokuczały robaczki, będące plagą naszych żołnierzyków w okopach podczas wojny. Semickim był wyraz arogancji dorobkiewicza jego ton protekcyjnalny wobec biedaków i ludzi podwładnych, jego płaszczenie się przed księciem, konkurującym dla posagu o rękę panny Geldhabówny, wreszcie drżączka i trzęsienie łydek ze strachu, gdy go sfukał major za złamanie słowa, danego polskiemu oficerowi. Gdy krytyka przed czterdziestu paru laty zarzucała artyście, że zbyt jaskrawo akcentował chałaciarskie pochodzenie bogacza—Żółkowski zjawił się w redakcji „Kurjera Codziennego“, którego byłem wtedy stałym współpracownikiem, gdy na czele pisma stał Józef Hiż, zięć Karola Kucza, jednego z najbar-

dziej popularnych redaktorów w Warszawie. Żółkowski, zawsze wrażliwy na opinię prasy i krytyki, oświadczył, że, stosując się do uwag recenzentów, nie będzie grał Geldhaba po żydowsku. Wybrałem się do teatru, aby to sprawdzić. Gdzietam! Złagodził artysta cokolwiek koloryt semicki, ale Geldhab w jego interpretacji był nietylko protoplastą pewnego typu finansistów warszawskich, ale miał w sobie, dużo z niedawnego „pureca“, który wyszedł na pana. Autor zaznaczył dość oględnie jego pochodzenie, tak że można było tę cechę postaci rozmaicie komentować, jak słusznie twierdzi Grzymała-Siedlecki doskonały znawca Fredry i jego epoki. W komedji ten egoista i pyszałek, jak na zbogaconego żyda zdumiewał poprostu głupotą. Fredro wyraził jego ograniczoność umysłową w sposób groteskowy. Co za banialuki wypłata Geldhab, popisując się niby wiadomościami historycznemi, gdy zamawia podrobienie drzewa genealogicznego! Zgodnie z tekstem komedji Żółkowski wyrażał doskonale ten rys charakteru pyszałka o baranim wyrazie oczu, w pracy i wysiłkach tępej inteligencji, opartej na odrobinie praktycznego sprytu, który z biegiem czasu pod wpływem pychy i zaślepienia opuścił parwenjusa. Dzięki mistrzowskiej, przebogatej mimice twarzy, artysta potęgował wyrazistość roli, nadając wielu momentom niezrównany wigor komiczny, o którym niepodobna w opisie dać nawet przybliżonego pojęcia. Nawet miłość ojcowska Geldhaba, widoczna w błogim uśmiechu w pieśneczotliwych intonacjach głosu — łączyła się z pychą dorobkiewiczza, gdy z szerokim gestem wskazywał na swą Florę, unosząc się nad jej poetycznością, rozu-

mem, edukacją i zachwalał ksiąźcemu konkurentowi ten „towar do wzięcia“.

Żółkowski upajał się śmiechem sali, lubił schodzić ze sceny wśród burzliwych oklasków i nie gardził czasem efektem ryzykownym. Przy końcu pierwszego aktu, gdy Geldhab zapraszał księcia na obiad — stawał we drzwiach, skinąwszy protekcyjnie na Liszewicza, podnosił z tyłu połę fraka ukazując... górną część spodni. Pomimo tej bufonady, Geldhab wielkiego artysty, żył pierwszorzędnym urokiem złudzenia, imponował ciągłością życia wewnętrznego i bogactwem przeżyć psychicznych. Nie było ani jednej luki w rozwoju tego typu, który w tej interpretacji drgał prawdą, stawał się postacią naturalną, współczesną, a zarazem generalizującą rysy pewnego ludzkiego gatunku.

Obok intuicji i werwy komicznej gra Żółkowskiego nosiła cechę doskonałego wykończenia. W tej epoce wirtuozowstwa starali się aktorzy znakomici wyciągnąć z roli możliwą sumę ekspresji i efektu, starannie wyzyskiwali każdy szczegół, każdą pauzę, każdy moment, aby swą kreację narzucić wrażliwej odbiorczości tłumów. Geldhab należy do figur, malowanych szeroko i wyraziście, nawet z przejawieniem niektórych rysów. Artysta dodawał do rysunku i kolorytu poety mnóstwo pomysłów i szczegółów mimicznych. W tekście niema ani słowa przy zakończeniu sztuki, co ma począć Geldhab, skonfundowany i przybity niepowodzeniem po ostatniej reprimendzie majora, który mu wyciął starodawnym zwyczajem ostre *verba veritatis*. Żółkowski siadał na kanapie, patrzył przed siebie obaławany i bębnił nerwowo po kamizelce, wykręcając szyję, jakby się chciał uwolnić od przykrego koszmaru. Był to do-

dany do tekstu moment bezwładu, gdy pyszałek widział przed sobą ruinę marzeń ambitnych. W tej mimicznej scenie artysta spotęgował satyrę sztuki, dodając do niej ironię i szyderstwo z komedji ludzkich marności.

W „Panu Benecie“, Żółkowski stworzył znakomitą odmianę szlacheckiego typu kwietyzmu i wygodnictwa. W kontraście do innych wykonawców jego Benet niebył mieszczuchem, ale miał zacięcie karmazyna pomimo swego safandulstwa. Z figur kopalnych wyróżnił się jego baron w „Starej romantyce“ Stanisława Bogusławskiego pretensjonalnością i przesadnemi manierami podżyłego eleganta z początków zeszłego wieku, oraz Smakosz w „Przyjaciołach“ Fredry (ojca) dobroduszną, lecz eleganczką gurmanderją, jakby żywcem przeniesiony z epoki Stanisławowskiej.

W komedjach Korzeniowskiego, szewc Szarucki z „Majstra i czeladnika“ miał może zanadto pańskie zacięcie, ale za to artysta dał znakomite studjum nałogu pijackiego, począwszy od sennego ogłupienia po przepiciu aż do wybuchów radosnych i okrzyków pod wpływem kminkówki. W „Doktorze medycyny“ jako pan marszałek zaprezentował się mamut prowincjonalny, pyszny w swej tępej głupocie i zacołaniu.

Od całego szeregu ról komicznych odcinał się Aron Lewe w „Żydach“ Korzeniowskiego, postać piękna, z patryjarchalną powagą starego zakonu. Przeprowadził tu artysta ton gwary polsko-żydowskiej w sposób szlachetny i dostojny. Był to na scenie ciekawy okaz filosemityzmu w rodzaju mickiewiczowskiego Jankła, figura już zapomniana i kopalna wo-

bec prądów bundowsko-sjonistycznych. Ze współczesnych ról o semickim zakroju zaznaczyć warto zabawnego bankiera w komedji Sarneckiego „Zemsta pani Hrabiny“ eleganta i pyszałka, lubującego się w szmaragdzie zaręczynowego pierścionka — oraz w „Złotym cielcu“ Dobrzańskiego finansisty Goldsterna, w którym z pod wiedeńskiej powłoki wyłaniały się atawistyczne manjery chałaciarza galicyjskiego, zwłaszcza w chwili strachu i przerażenia.

Wysoki komizm łączył się z nastrojem prawie elegijnym w gorzkiej, piekaco satyrycznej komedji Bałuckiego „Sąsiedzi“ o której sam autor w rozmowie ze mną wyrzekł, że przesadził w ciemnych barwach, malując galicyjskie ziemiaństwo. W epilogu sztuki wzruszał do głębi Żółkowski, gdy w jego osobie ulubieniec całej okolicy, popularny Kopowski czyli Koposio, noszony niedawno na rękach przez panów braci jako kandydat na pośła, patrzył z bolesnem osłupieniem, jak dla rywala — hrabiego porzucili go w ostatniej chwili przyjaciele, jak został sam przy stole nakrytym na kilkanaście osób do proszonego obiadu. W tej roli, artysta z głębi duszy wydobyl poezję rozczarowania, smutku i gorzkiego bólu człowieka, który wierząc naiwnie w swe polityczne posłannictwo, spadał nagle ze szczytu marzeń. Wreszcie przepearadny JeniJalkiewicz we „Wielkim człowieku do małych interesów“ Fredry (ojca) ujmował kontrastem bezbrzeżnej, uśmiechniętej wiary we własny rozum ze ślepotą wobec rzeczywistości, zadającej fatalnie kłam jego kombinacjom. Pamiętam doskonały ruch artysty, gdy trzymał niby w ręku lejce, kierując sprawami osób najbliższych, jak z zadartą głową wymawiał sakramentalne: „Spuść się na mnie!“ Wydo-

był doskonale artysta i wzmocnił rysy zaznaczonej przez autora przywary narodowej. Dzięki pewności siebie takich Jeniałkiewiczów w życiu społecznem i politycznem popełniamy błędy i ponosimy klęski niepowetowane. Szczególniej trafnie oddał w tej roli artysta połączenie powagi i pewności siebie z lichotą miłąkiej inteligencji.

Dziwna rzecz, że nie pochwycił tego tonu, grając w „Hamlecie“ Polonjusza, marnego dworaka, który na starość stracił resztki sprytu i przebiegłości, zachowując jednak wysokie pojęcie o swym rozumie. Zamiast tego podkomorzy na duńskim dworze, figura płaska a jednak ciekawie i subtelnie urobiona przez poetę — zamienił się na uroczyście deklamującego majordoma. Błąd ten był wynikiem braku literackiej kultury, której pewien stopień jest niezbędny, gdy aktor, choćby bardzo znakomity, odtwarza postacie z obcych arcydzieł i epok zamierzchłych. W rolach polskich wystarczało artyście poczucie rasowe, oraz ten dar, który słusznie porównał Władysław Bogusławski w swej książce „Siły i środki naszej sceny“ (Warszawa 1879 r.) do umiejętności Cuviera, budującego z paru kości cały kształt zwierząt przedpotopowych. Nieznał Żółkowski bliżej życia wiejskiego, był domatorem, ale stykał się ze szlachtą na miejskim bruku. Z pochwycionych wrażeń i odcieni charakterystycznych, ze spojrzeń i gestów budował dedukcyjnie pełne krwi rodzimej, swoiste, polskie typy. Ale ten wielki komik niechciał grać żadnej roli moljerowskiej. Gdym go namawiał na „Chorego z urojenia“ odrzekł mi:

— Kiedy to jest to samo, mój kochany, co „Consilium facultatis“, tylko długie i nudne!

W komedjach Blizińskiego stworzył artysta pyszny okaz safandulstwa na tle blado naszkicowanej figury Sędziego w „Przezornej mamie“, był nadzwyczajnym Heliodorem w „Marcowym Kawalerze“ pełnym dziarskiej krzepkości a miękącym jak wosk w scenach z Pawłową nadobną, do których wprowadził obok porywczosci nutę ciepłą, serdeczną. „Pana Damazego“ grał na schyłku kariery. Wyborny w szczegółach, pełen serdeczności i ojcowskiego ciepła w scenach z córką, rozwlekał trochę rolę, zbyt ją cyzelował, niemając dawnego rozmachu. Z innych ról w sztukach oryginalnych warto zaznaczyć „Słomianego człowieka“ w komedji Jordana, zwłaszcza wybornego Nestrowicza w „Nietoperzach“ Lubowskiego, pasożyta i głupca nadętego w tonie uroczystej blagi.

Pomimo braku literackiej kultury znakomicie odczuł artysta charakter francuskiego szlachcica z epoki przedrewolucyjnej (tak zwanego *ancien régime*) w komedji Juljusza Sandeau: „Helena de la Seiglière“. Dlaczego? Bo z pewnością znał postacie szczątkowe, typy z osiemnastego wieku i miał intuicyjne poczucie pańskości. Jego margrabia — jak chciał autor — był starem dzieckiem, jednym z tych arystokratów, którzy po rewolucji niczego się nie nauczyli i nie zapomnieli o niczem. Odczuł francuską dobroduszość (*bonhomme*) i pogodę starego egoisty, był panem w każdym calu, oddał słabą inteligencję leniwca, spoczywającego wygodnie na poduszkach tradycji rodowej. Stylowy i wytworny chociaż naturalny w pozach i ruchach, może chwilami, jak na Francuza, zbyt powolny w *temple* roli. Widziałem w tej sztuce i roli dobrego francuskiego aktora Dieudonné'go podczas występów Coquelin'a starszego w Warszawie; w po-

równaniu z naszym artystą zbladł jak łożówka przy elektrycznej lampie.

W dramatach i komedjach francuskich wydobywał przede wszystkim cechy ogólnoludzkie, chociaż jego pyszny, podskakujący papa Brigard w komedji Meilhac'a „Frou-frou” miał motylą lekkość i werwę francuską. Ciężki śledziennik Marécat w „Naszyc najserdeczniejszych” Wiktoryna Sardou wzruszał do głębi, gdy w opowiadaniu o niewierności żony nagle zdradził ból osobisty. W kilku innych rolach poważniejszych artysta, umiejętnie stopniując półtony, przechodził od momentów komiczno charakterystycznych do uczuciowego skupienia, do łez i bólu—zawsze konsekwentny i jednolity w tonie ogólnym. Odmianę zgorzkniałego egoisty stworzył w komedji Labiche'a „Ja czyli samoluby”, był sympatycznym papą Morrisonem w „Pocziwych wieśniakach”, zahukanym wojskowym w „Serafinie” Wiktoryna Sardou, lekko-myślnym światowcem w komedji Sand'a „Margrabia de Villemer”, głupio-ambitnym mieszczuchem w „Synu Giboyera” komedji politycznej Emila Augiera, chwiejnym, przeżabawnym słabeuszem w „Dziedziectwie pana Plumet” komedji obyczajowej Teodora Barrière'a i spółki. Za młodu podtrzymywał swym talentem i werwą cały szereg teatralnych fabrykatów jak: „Vendetta” „Pafnucy i Narcyz” oraz innych błahestek. W ślicznym obrazku Murger'a: „Stary jegomość” dał przemiłą wzruszającą postać optymisty, który upaja się szczęściem młodej pary kochanków. Widziałem w tej roli w „Comédie française” wybitnego aktora Truffiera, który grał skończenie, ale pod względem serdecznego ciepła nie mógł się równać z naszym artystą. W „Przebudzeniu się Iwa” dwuaktowej komedji podrzędnej

spółki autorów wskrzesił typ eleganta z epoki restauracji, paradnie tańcząc gawota, ze stylową powagą, pańskością i gracją. W tych sztukach tekst autora stawał się niemal pretekstem dla wielkiego artysty, który przetwarzał szkice i marjonetki teatralne w postaci wypukłe i pełne treści wewnętrznej.

Słusznie zauważył Wł. Bogusławski w cytowanej wyżej książce, że Żółkowski posiadał w wysokim stopniu dar *syntezy*, opartej na bezpośrednim odczuciu. Z wyjątkiem paru odchyień, trafnie chwycił od autora rysy zasadnicze postaci, ale je zawsze wzmacniał, czasem generalizował. Nieznać było w grze jego sztuczności ani mozolu, tworzył swobodnie, grał z rozmachem a jednak był pewny każdego efektu, miał opracowany każdy moment. Artysta z bożej łaski grzeszył czasem nałogami wirtuoza starej szkoły. Upajał się oklaskami. W raptularzu swoim codziennie notował, ile razy go wywołano w ciągu przedstawienia, dodając przytem swoje ulubione: „Chwała Bogu“!

Dla oklasku czasami przed zejściem ze sceny robił jakąś scenkę mimiczną, urządzał „gierkę na brawo“ według gwary zakulisowej — i wtedy jednak zgodny z treścią i charakterem roli. Wspomnę tu nawiasem, że w tej epoce panował na scenie naszej zwyczaj, dzisiaj na szczęście zapomniany. Po efektownej scenie, gdy aktor ulubiony wychodził za kulisy a publiczność biła oklaski, zatrzymywał się na chwilę bieg sztuki, triumfator lub triumfatorka wracali na scenę, kłaniając się łaskawym widzom. Gdy pewnego razu na scenie popisowej w „Majstrze i czeładniku“ ozwały się oklaski, paru widzów zaczęło sykać, aby nie przerywano biegu komedji, Żółkowski

wpadł na scenę z powrotem wołając: „A to co?” — i wywołał naturalnie huragan oklasków. Przy wejściu na scenę witano wtedy ulubieńców oklaskiem. Gdy raz, po kilku tygodniach choroby, na schyłku kariery ukazał się artysta w „Panu Benecie”, w którym tworzył po flamandzku wykończone arcydzieło, zatrzęsała się sala od braw i okrzyków. Żółkowski zdjął z głowy czapeczkę pokojową, podszedł pod rampę, kłaniał się, dziękując publiczności z rozpromienioną twarzą. Gdy ucichły oklaski, włożył na powrót czapeczkę na głowę i rzekł: „A teraz pan Benet” i pograżył się w roli całkowicie.

Zrobiłem raz przyjemność staremu mistrzowi. Po zakończeniu „Drzemki Prospera” w której z musu na początku kariery grałem niewłaściwą dla siebie rolę salonowego uwodziciela — publiczność wywoływała dość burzliwie obok Żółkowskiego także mnie i Jadwigę Czaki, grającą rolę Marji. Żółkowski nie bardzo kontent mruczał coś pod nosem. Gdy brawa się powtórzyły, powiedziałem do artysty:

— A teraz niech pan sam, bez nas wyjdzie na scenę!

— A to dobrze, mój kochany!

I kontent wyszedł zbierać oklaski, na które on głównie wtedy zasłużył.

Pomimo stylu i pewnych nawyknień dawnej szkoły, nie zasklepiał się Żółkowski w rutynie, nie-martwiał, ale szedł z postępem, dbając zawsze o szczerść i naturalność artystycznie spotęgowaną. Gdyby zmartwychwstał i ukazał się teraz w swych rolach najcelniejszych (np. w szambelanie Jowialskim, w „Szlachectwie duszy”, „Geldhabie”, „Panu Benecie”, „Jestem zabójcą”, „Helenie de la Seiglière”, w „Sztuce przypodobania się” i w kilku kapitalnych rolach francuskich),

jestem przekonany, że i dzisiaj zachwyciłby nawet zwolenników modernizmu i „przeżywania” na scenie. Jego sztuka wolna od przeżytków i stęchlizny oparta była zawsze na odczuciu genialnem wewnętrznych stanów duszy we właściwym dla artysty zakresie. Podczas przedstawienia rozmawiał swobodnie za kulisami, ale na parę chwil przed wyjściem na scenę przecinał rozmowę stanowczym gestem i zawsze się żegnał znakiem krzyża. Nie jest to czczy frazes — dla artystów wybitnych tego pokolenia sztuka była nabożeństwem, nawet kapłaństwem. Panując doskonale nad techniką, (bo bez tego niema gry świetnej i artystycznej) nie uznawali oni gry na zimno według teorii, którą rozwinął racjonalista Diderot w swym „Paradoxe sur le comédien”, a po części także Coquelin (starszy) w rozprawie „L’art et le comédien”, wydanej po polsku w dobrym i wiernym przekładzie Józefa Mikulskiego p. t. „Sztuka aktora” (Warszawa 1813). Nietylko w dramacie i tragedji, ale nawet w lekkiej farsie artyści polscy z tych czasów grali z wielkiem przejęciem, czasem nawet z zapamiętałością. Był Żółkowski wrażliwy na opinię nawet młodszych kolegów. Parę razy, gdy grono znajomych wybierało się do teatru, obiecywałem, że dzisiaj artysta przejdzie samego siebie. Stawałem za kulisami i wtedy rzeczywiście pan Alojzy grał podniecony z podwójną werwą, przyjmując serdecznie podczas antraktu powinszowania i pochwały.

Ubierał się w dawnym Teatrze Rozmaitości w garderobie „pod czternastką” do której ze sceny wchodziło się po wązkich schodkach. Nie lubiał samotności, chętnie w międzyaktach gawędził, żartował, jeszcze chętniej słuchał—nie grzesząc gadulstwem, wyrażał się prosto i krótko. Gdy w r. 1877 po trzykro-

tnych debiutach zostałem przez prezesa Sergjusza Muchanowa przyjęty do grona artystów dramatu, zapytano mnie, kto w przyszłym tygodniu grać będzie rolę Ferdynanda w „Intrydze i miłości” Szyllera —

— Ja — odrzekłem, albowiem Leszczyński jest tak dobry, że mi odstąpił tę rolę.

— Czy przez intrygę czy przez miłość? — rzekł Żółkowski z lekkim uśmiechem i wywołał ogólną wesołość.

Innym razem mówił do mnie: „Czytam rolę dwadzieścia siedem razy, więcej do niej nie zaglądam i nie biorę nigdy ze sobą roli do teatru.” Miał doskonałą, bardzo dla aktora ważną — pamięć *wyrazową*, która nieopuszczała go do zgonu. Na schyłku życia poważny i spokojny opowiadał niekiedy o triumfach erotycznych i przygodach bujnej młodości, gdy jego krewki temperament w stosunkach zakulisowych narażał go parę razy na kary pieniężne i napomnienia.

Podczas półwiekowej z górą pracy świecił ciągle triumfy. Nietylko publiczność, ale i krytyka wszelkich odcieni biła mu pokłony. W roku 1882 na jubileuszowym przedstawieniu w teatrze Wielkim dn. 5 listopada wykonał fragmenty swoich sławnych ról w „Geldhabie” „Przyjaciółach” i „Sztuce przypodobania się”. Wieńczyły go na scenie owacyjnie artystki. Byłem obecny jako młody aktor na składkowej uczcie jubileuszowej w Resursie Kupieckiej. W szeregu toastów przemówił Królikowski, potem między innymi zabrał głos Mikołaj Berg, redaktor urzędowej gazety „Warszawskij Dniownik” autor „Notat o polskim powstaniu” i wygłosił po polsku toast następujący:

Abenserrahu sceny ostatni,*)
Który tu nie masz rywala,
Tytanie sztuki, przyjmij hołd bratni
I pozdrowienie Moskala.

Nieporównany w farsie, dramacie,
Trajedji, nawet operze,
Wszystkim nam drogi mistrzu i bracie,
Bracie! Kochajmy się szczerze!

Zabrzmiały po tem przemówieniu konwencjonalne oklaski, lecz apel do miłości bratniej został chłodno przyjęty. Miał artysta licznych wielbicieli w sferach rządowych, grywał parę razy na widowiskach dworskich w Skierniewicach i Pomarańczarni podczas pobytu cesarzy w Polsce. Po jubileuszu dostał od Aleksandra III medal na wstędze ś-go Andrzeja. Było to szczególne odznaczenie — w Rosji aktorom nie dawano orderów.

— Dał mi medal na wstążce — mówił do mnie artysta zirytowany. Nie będę nosił, tylko psy noszą medale!

Miał dumne poczucie swej wartości. Pamiętam jak stanowczo odmówił grania roli w „Słomianym człowieku“ w Teatrze Wielkim ponieważ komizm tej sztuki tracił na efekcie w większej sali. Senator Gudowski, Prezes Teatrów, który był despotycznym i rządził teatrem mocną ręką, rzekł wtedy do artysty:

— Więc to wyrok stanowczy?

— Nieodwołalny—odpowiedział Żółkowski i potwierdził to mocnym gestem bez apelacji.

Po jubileuszu artyści Teatrów Warszawskich zebrali 2000 rubli celem ufundowania stypendjum szko-

*) Aluzja do romansu Chateaubrianda „Ostatni z Abenserragów“.

lnego dla młodzieży ze sfer teatralnych. Stworzono w tym celu komitet, który miał się zająć wykonaniem tego projektu—wywiązała się obfita korespondencja z władzami, ale w końcu z powodu szczupłości funduszu i przeszkód formalnych, w r. 1885 zebraną kwotę przelano do nowozałożonej kasy pożyczkowo-wkładowej przy Teatrach Warszawskich, instytucji, która miała według ustawy prawo pomagania młodzieży szkolnej.

W 1885 r. dn. 21 sierpnia — 12 września otrzymał artysta pozwolenie noszenia orderu zasługi, którym ozdobił go książę Meiningeński. Marzył ulubieniec publiczności, aby na starość ofiarowano mu „domek z ogródkiem“. Nie spełniło się jednak życzenie wielkiego artysty, chociaż miał tylu wielbicieli w kołach mieszczańskich zamożnych, wśród matadorów i posesjonatów. Nie umiał jednak nikt zaagitować—wielbiciele poskąpili grosza dla artysty, który wśród starszego pokolenia miał mir i wziętość, jako sprawca uciechy i dobrego humoru. Kasa teatralna robiła na Żółtkowskim doskonale interesy. Reżyserja miała ułatwione zadanie — wznawiano z nim nie grana od paru lat komedję np. „Drzemkę pana Prospera“ albo „Przyjaciół“ Fredry i sala była dobrze zapełniona przez trzydzieści parę wieczorów, w różnych odstępach czasu. Ostatni benefis artysty z powodu ukończenia 55-u lat pracy scenicznej odbył się dn. 8—20 listopada 1887 r. Grał wtedy Żółtkowski — główną rolę w nowej komedji Jordana „Polowańko“ i słynną scenę Podczaszyca z opery „Hrabina“ Moniuszki (z tekstem Wolskiego) gdy pijąc zieleniaczek, nucił myśliwską piosenkę. Publiczność zapełniła salę po brzegi, ale wielbiciele nie ofiarowali Żółkowskiemu ani jednego wianuszka. Pa-

mięta, że była to chwila jakiejś obojętności, czy też małego zainteresowania się teatrem, może pod wpływem namiętnej gry w winta, której manja opanowała wtedy sfery burżuazyjne, działając niekorzystnie nawet na frekwencję teatralną. Teraz daleko uroczyściej i wspanialej obchodzone bywają teatralne jubileusze z towarzyszeniem mów pochwalnych, listów urzędowych, wieńców, kwiatów i podarunków.

Pogrzeb Żółkowskiego w dn. 25 listopada 1889 r. był wielkim hołdem pośmiertnym, w którym wzięły udział kilkudziesięciotysięczne tłumy. Władze rosyjskie rozwinęły w tym dniu czujność i kontrolę niezwykłą. W aktach znalazłem rozporządzenie Oberpolicmajstra, który wyznaczył szczegółowo, przez jakie ulice ma przechodzić kondukt żałobny. Cenzura kontrolowała napisy na wieńcach oraz program utworów muzycznych, wykonanych przez orkiestrę i chóry teatralne w kościele i podczas pochodu.

Żegnałem na cmentarzu mową pogrzebową szczątki wielkiego artysty. W cenzurze wykreślono mi frazes nieprawomyślny: „On był dla nas, jak przedzierający się przez chmury promień majowego słońca wśród wichrów i niepogody“. Musiałem dać „czestnoje słowo“ gnębicielowi polskiej myśli, prezesowi Jankulio, że to zdanie opuszczę — wtedy dopiero pan prezes ze słodko chytrym uśmiechem oddał mi rękopis mowy, opatrzony urzędową pieczęcią.

Gdy piszę te słowa, przypominam sobie najświetniejsze role artysty, stoi mi w myśli jak żywy, brzmia mi w uszach akcenty jego głosu. I zastanawiam się nad tajemniczą głębią talentu twórczego, który płynie przez człowieka jakby z zewnątrz, z pra-

źródła sił duchowych. Widząc Żółkowskiego na tle pracy i życia za kulisami, trudno było zrozumieć, jakim sposobem ten człowiek spokojny, niewybiegający myślą po za sprawy teatru i bieżącej polityki—w chwili tworzenia odrywa się od banalności powszedniej, daje arcydzieła fikcji teatralnej, streszcza przedziwne strony elementarne natury ludzkiej. Posiadał bowiem artysta dar wewnętrznego, spontanicznego widzenia i odczucia głębszej treści pod powłoką zjawisk potocznych.

Mistrzowstwo Żółkowskiego miało siłę wnikliwą, fascynującą, o której w słowach trudno dać nawet przybliżone pojęcie. Taka już dola znikoma dzieł aktorskich, że nie można ich utrwalić. Nikt nie uchwyci żywcem drgnień tajemnych, wibracyj ducha, właściwych mistrzom, którzy do grobu zabierają czarodziejstwo sztuki swojej.

*
*
*

Ulubieńcem młodzieży przed pół-wiekim był znakomity tragik **Jan Królikowski**, największy mistrz żywego słowa w Polsce. Syn profesora, literata, autora „Poetyki i prozodji polskiej“, urodzony dn. 4-go kwietnia 1820 r. w Warszawie ukończył szkoły w Poznaniu, od roku 1837 występował w towarzystwie Chełchowskiego, jednego z najlepszych dyrektorów prowincjonalnych, który umiał rozwijać i wyrabiać młode talenty. Zaczął swój zawód Królikowski od pensji złotych 40 miesięcznie, w roku 1843 pobierał od Chełchowskiego 144 złotych polskich miesięcznie, w roku 1844 zaangażowany do Krakowa przez Meci-szewskiego, w r. 1846 zostaje protagonistą poważnego dramatu w Warszawie. W liście do Dyrekcji Teatrów Warszawskich, Chełchowski wystawia mu pochlebne

świadcstwo, zaznaczając jego wytrwałość, pracę oraz „przychylność młodego artysty dla przełożonego”. Otrzymuje Królikowski w Warszawie zrazu 600 rubli rocznej gaży, awansując w ciągu lat stopniowo w tempie wolnem, przyjętem przez Dyрекcję rządową, dośługuje się w 1872 r. pensji 1800 rubli oraz 15 rubli od występu. W roku 1847 mianowany razem z Chęcińskim, nauczycielem Szkoły dramatycznej, w 1852 r. prosi o zwolnienie z tych obowiązków, które pełnił bezpłatnie. W r. 1860 mianowany reżyserem usuwa się od tych czynności w 1862 r., gdy w Warszawie rozpoczęły się ruchy i manifestacje narodowe. Później odpowiadał odmownie, gdy mu chciano powierzyć obowiązki reżysera, oddany sumiennej pracy aktorskiej, studjom literackim, usuwający się od manewrów zakulisowej polityki teatralnej w zacisze rodzinnego życia. W r. 1873, otrzymawszy 1800 rubli emerytury, zawiera z Dyрекcją kontrakt, obowiązując się wyuczyć rocznie *sześciu* ról, w tem trzech małych, trzech większych i grać za wynagrodzeniem 35 rubli za wieczór, z gwarancją 9 występów na miesiąc. W r. 1885 dostaje od księcia Meiningerńskiego order zasługi, którego nie nosił, chociaż w miesiącu wrześniu tegoż roku prezes Dyрекcji senator Gudowski, zawiadomił urzędowo artystę, że władza raczyła mu na to pozwolić.

Talent świetny, głęboki, poparty pracą, kulturą i wysoką artystyczną samowiedzą łączył w sobie rozum, refleksję z wysokiem napięciem uczucia, zapału i natchnienia. Poznałem go w pełni dojrzałości artystycznej, był ukochanym moim mistrzem, uczył i popierał pierwsze moje kroki na scenie. Czerpał chętnie wiedzę z książek niemieckich teoretyków i kry-

tyków, Rötchera i Gervinusa, chociaż niepodzielał niektórych mętnych i metafizycznych pomysłów drugiego zwłaszcza monografisty Szekspira, który obok poglądów głębokich i trafnych grzeszył panegiryzmem a nawet przykładaniem dzieł angielskiego poety do formuł heglowskich. Kreślił dla siebie studia, z których czytałem jedno o „Makbecie“ gruntownie opracowane. Królikowski wpłynął niesłychanie na młodzież, podniósł i uszlachetnił smak artystyczny naszego pokolenia, był tłumaczem wielkich poetów naszych i obcych, porywał, budził zapał dla piękna, cześć dla sztuki dostojnej i wysokiej. Skarżył się nieraz, że natura niezbyt hojnie go uposażyła, ale potrafił wrodzone zasoby talentu i warunki fizyczne tak znakomicie wyzyskać i spotęgować, że wznosił się na wyżyny natchnienia i artyzmu. Słusznie Wł. Bogusławski w cytowanej wyżej książce podkreśla jego dar przesubtelnej analizy, która polegała na doskonałym obmyśleniu nie tylko całości, ale i najdrobniejszych odcieni roli. Praca myśli kojarzyła się w nim z fanatyczną miłością sztuki. Rezultat studjów i namysłów ujmował Królikowski w całość artystycznego wizerunku człowieka, dawał postaci odczute, w każdą kładł głębię własnego zapału i plastykę wyobraźni, a pod względem psychiki i przeprowadzenia różnych faz charakterów uczuć i namiętności był zawsze konsekwentny—często porywający. Posiadał artysta wielką sztukę ujarzmiania sali, narzucania publiczności stworzonej przez siebie postaci. Należał do organizacji duchowych, w których łączyły się z dziwną harmonją dwa zasadnicze czynniki sztuki aktorskiej: emocjonalność gorąca i poparta kulturą samowiedza. Łączyło się z tem samoistne poczucie plasty-

ki zewnętrznej i dążność do jej urozmaicenia. Wyrobił sobie Królikowski i spotęgował głos z natury niezbyt silny, wygimnastykował go cudownie, przebiegał całą skalę tonów i półtonów, z wielkim bogactwem odcieni i kolorystyki. Wskutek umiejętnej ekonomiki i spotęgowania ekspresji, (także za pomocą artykułowania spółgłosek) zdobywał się chwilami nawet na niepospolitą energję i siłę dykcji. Mistrz stopniowania, doskonały cyzeler żywego słowa, zadziwiał swym *szeptem*, który dzięki dobrej emisji głosu dochodził do najdalszych zakątków sali koncertowej i Teatru Wielkiego. Był artysta mistrzem deklamacji estradowej, ozdobą wielkich koncertów, urządzanych na cel dobroczynny przez młodzież akademicką. Elektryzował polotem romantycznym „Farysa“ wzruszał do łez fragmentem „Ojca zadżumionych“ Słowackiego lub „Marszem pogrzebowym“ Ujejskiego, jako wielki współpoeta smutku i boleści. Były to w owym czasie utwory bardzo popularne—artysta tłómaczył cudownie uczucia poetów i poruszał strony dusz szlacheńskich, czujących niedolę swego czasu. Nastrój bardziej głębokich i czujących dusz w dobie „narodowej nocy“ sprawiał, że „Marsz pogrzebowy“ pomimo swej ponurej rozpacz, znajdował oddźwięk w tych kołach publiczności teatralnej, które łaknęły wrażeń podnioslejszych — gdy tymczasem ogół szukał przeważnie w teatrze pogodnej uciechy i zapomnienia o gnębiącej rzeczywistości.

Pomimo niewielkiego wzrostu Królikowski potrafił nieraz na scenie zaimponować, wydoskonalił plastykę i giętkość ruchów. Twarz artysty o dosadnie zarysowanym profilu i zdecydowanych konturach, zadziwiała bajeczną ruchliwością mimiki. Śledziliśmy

przez lornetkę jej ciekawe przemiany i drgnienia. Oko wyraziste, mocne, ciskało błyskawice w chwilach grozy tragicznej, w przerażeniu błyskało białkami. Artysta na scenie był mistrzem w wydobyciu i ukazaniu duszy na twarzy — podobnie jak Matejko w malarstwie. Pracą i studjami wyrobił sobie technikę jako narzędzie doskonałe zamierzeń i pomysłów, był w swoim zakresie panem kunsztu, czasami świetnym wirtuozem.

W młodości grywał role rzutkich młodzieńców (jak np. w „Chłopcu okrętowym“) — świetnie, z elektryczną werwą. Do takich należał Dżems sympatyczny prostak w miłym, starym wodewilu francuskim „Folwark Primerose“. I później w latach dojrzałych grał tę rolę w sposób porywający, w szybkim *tempie*, tańczył, śpiewał (*parlando*) i boksował się jak młodzieniec. Na inną grupę ról artysty składały się tak zwane czarne charaktery i role w melodramatach. Wcielał je Królikowski, jako typowy *romantyk* na schyłku tej epoki, łączył polot fantazji lub egzaltację uczuciową z zamiłowaniem do silnych kontrastów. Jako Rodin w „Tułacz“, dramacie przerobionym z romansu Eugenjusza Sué'go, uwydatniał w grze skoncentrowanej, w zarysach skupionych, w akcentach przyciszonych, gestach drapieżnych a spokojnych potęgę, obejmującą świat cały sieciami tajemnych wpływów. Grałem z Królikowskim w melodramacie „Mauprat“, przerobionym z romansu pani Sand — stworzył tam artysta posępne widmo bandyty i zbrodniarza, konającego z wściekłą klątwą na ustach.

Na wyżyny romantyki wzniósł się w roli tytułowej dramatu Brachvogl'a „Narcyz“. Bohater dramatu był to wykolejony marzyciel, poeta, filozof, cygan,

natura zbląkana lecz szlachetna, zwolennik zasad liberalno-humanitarnych. Przecudownie łączył w tej roli Królikowski głęboki liryzm, polot marzycielski z piekącą goryczą myśliciela, smętkiem elegijnym i siłą tragiczną w scenie, gdy z oburzeniem piętnował hańbę i podłość swej dawnej żony, późniejszej pani Pompadour, złego ducha Francji. Kochał tę rolę i kładł w nią całą duszę, cudownie rzeźbił monologi, nadał momentom refleksyjnym głęboki ton „bólu świata”. Zarzucał wprawdzie Kenig, że w tym dramacie Królikowski „nadio się zgrywał”, ale silną ekspresję nakazywał tu rozwichrzony, pełen kontrastów styl i charakter utworu. Według mnie, artysta podniósł i uszlachetnił uczuciowe i myślowe walory sztuki, dał znakomitą symfonię uczuć rozbijałych, opierając nawet zgrzyty i dysonanse na doskonale przemyślanej i odczutej psychice.

Rola Franciszka Moora w „Zbójcach” Szyllera, którą grał po raz pierwszy w całości w r. 1870 na swym benefisie, z powodu ćwierćwiekowej pracy na scenie—polegała na głębokiem przeprowadzeniu trzech faz charakteru: „obludy, zbrodni i skruchy”. Nie starał się o to nasz tragik, aby młodzieńczą fantasmagorię poety zbliżyć do realizmu, jak to czynił Levinsky we wiedeńskim Burgtheatrze. Franciszek naszego artysty nie był młodym, szpetnym hrabiczem, nielubianym przez ojca, zbrodniarzem wskutek złych instynktów i pogardy, jakiej w domu doznawał. Przeprowadził w tej roli Królikowski ciekawą metafizykę zbrodni, uwydatnił potęgę złego w człowieku, dochodzącą do demonizmu. Z niezmierną konsekwencją oddał stopniowanie złowrogich popędów obludnika i despoty, który dla usprawiedliwienia swych

zbrodni, ucieka się do wykrętów sceptycznego racjonalizmu i ateizmu. Zadziwiało świetne prowadzenie monologów, popartych plastyką pozy. Wydobywając suggestywnie treść wewnętrzną psychiki i refleksji bohatera, artysta ujarzmił uwagę sali za pomocą akcentów skupionych i pauz mistrzowskich. Zbrodnicość Franciszka stawała się potęgą, którą dopiero skruszyła obawa śmierci. We wstrząsającej scenie wyrzutów sumienia w akcie V, gdy przerażona imaginacja zbrodniarza wydobyła z głębszych pokładów duszy odruch wiary oraz dantejskie obrazy sądu Bożego — artysta oddał te momenty z szalonym napięciem gry i pozowania, z drgawkami przestrachu, graniczącego z obłędem. Epizod ten wywarł wrażenie piorunujące i utrzymał długie lata na repertuarze tragedję, przeważnie słabo wykonaną w innych rolach. Dzisiaj niemożnaby w takim abstrakcyjno-romantycznym stylu grać Franciszka, ale w swoim czasie Królikowski osiągnął *maximum* grozy tragicznej, dał wspaniałą teatralną wizję. Dodam, że nie kończył swej roli samobójstwem, ale według późniejszej przeróbki poety, stawał Franciszek wobec brata przed sądem rozbójników, aby w ten sposób dopełnić się wymiar sprawiedliwości poetyckiej.

Wiem z tradycji, że dawniej wywarł Królikowski mocne wrażenie jako stuletni Job w „Burgrafach“ Wiktora Hugo, granych w przekładzie Kazimierza Kaszewskiego. Cenzura po pierwszym przedstawieniu wykreśliła mocny ustęp roli, który się jej wydawał buntowniczym. Królikowski w tem miejscu milczał i wstrząsnął rękoma, okutemi w kajdany. Sala odpowiedziała burzą oklasków! W tych czasach gnębienia polskości, niedopowiedziane słowa wywoływały w teatrze i w pra-

sie silny odruch, gdyż obie strony, publiczność i scena lub gazeta porozumiewały się milcząco w poczuciu protestu wobec tyranji.

W abstrakcyjny sposób przeprowadził także Królikowski rolę Mefistofelesa we „Fauście” Göthe’go, którą grał w 1879 r. Jako młody, niedoświadczony aktor odtwarzałem wtedy tytułową postać tragedji. Musiałem się poddać twardej tresurze w scenach z moim mistrzem, który bardzo skrupulatnie opracował każdą sytuację, każdy ruch i pozę. Położył główny nacisk na stronę filozoficzną, wydobywał na wierzch głębsze intencje tekstu. Zachował opuszczaną w innych teatrach wielką scenę i rozmowę z Faustem po uwiedzeniu Małgosi, prowadząc rozmyślanie o znikomości ułudy życia i niesmaku po użyciu. Mefistofeles Królikowskiego był djabłem przemądrym, wyrafinowanym, delegatem otchłani dla propagandy złego, bez odcienia jednak szubienicznego humoru, którym poeta tę postać obdarzył. Bywał artysta na scenie czasami wesoły, akcentował dobrze sarkazm lub ironję, ale obcym był mu wszelki komizm. Na jednym przedstawieniu „Fausta” nie dopisywały bardzo pomoce techniczne w dawnej sali Wielkiego Teatru. Gdy Mefistofeles wychodził z za pieca w pracowni Fausta, zajęła się chwilowo ogniem od płomienia *lycopodium* peruka na głowie artysty. W obrazie u czarownicy, gdym jako Faust trzymał w ręku kielich z napojem czarownym, napróżno naciskałem sprężynę — ogień wbrew słowom tekstu nie wybuchnął! Właśnie wtedy prezes Wsiewołodzkij dość nieudolnie, chociaż z dobrymi zamiarami, reformował zarząd teatru i tworzył nowych dygnitarzy. Zirytowany do żywego Królikowski, po zapadnięciu kurtyny, zawołał na cały głos:

Śliczne porządki, pięciu dyrektorów, dziesięciu reżyserów — na łbie ogień, a w kubku g....!

Było to wbrew zwyczajowi, gdyż zwykle w potocznej rozmowie zachowywał powagę i schludność słowa.

Ślicznie grał artysta rolę starego Millera w Szyllerowskiej tragedji „Intryga i miłość”, kładąc silny nacisk na stronę uczuciową. Stary muzyk miał szczerość i ton serdeczny, był wzruszającym w chwilach cierpienia, porywał widzów świetnymi kontrastami, gdy w scenie z prezydentem przerzucał się nagle od słów uniżonych do wybuchów godności obrażonego człowieka i plebejusza, podnoszącego śmiało głowę wobec samowoli ministra. W akcie V przeprowadził ton elegijny, smutek — sprawiał głębokie wrażenie wyrazem ojcowskiego bólu, wyciskając łzy słuchaczom. Jako Filip w „Don Carlosie” Szyllera był skupionym w sobie despota, zamkniętym, nadto może powściągliwym w wybuchach. Tytułowa postać w dramacie Wiktora Hugo „Angelo Malipieri” utrzymana w energicznych konturach, miała obok romantycznego kolorytu wyraz grozy, zaciętości i okrucieństwa w tonie artystycznie umiarkowanym.

Od figur posępnych i demonicznych odbijała świetlana postać Idamora w tragedji Delavigne’a „Parja”, ślicznie przełożonej przez Wacława Szymanowskiego. Niemiał warunków artysta na bohaterskiego kochanka, ale grał tę rolę poetycznie, pięknie, z mocą rycerską, z powagą, szlachečnym patosem, po mistrzowsku cieniuąc wielkie tyrady deklamacyjne, które w jego ustach nabierały ciepła i tężyzny. Poezją ofiary i cierpienia opromienił artysta tytułową rolę w dramacie Rapackiego, „Wit Stwosz”, przetapiając

płynną retorykę utworu na wymowę duszy, bólu i cierpienia mistrza, ściganego przez zawiść i podłość wrogiego otoczenia. Zgodnie z autorem dramatu, Stwosz, jako Polak serdecznie i rzewnie wyrażał tęsknotę do murów Wawelu. Oddał artysta zewnętrzną podobiznę słynnego snycerza, wzruszał szczególnie w scenach, gdy Stwosz jako ofiara prześladowania, ukazał się z hańbiącym piętnem na czole. Białe wiersze dramatu brzmiały spiżowo i melodyjnie, mieniły się w jego ustach opalowymi barwami.

Oryginalne przeprowadził Królikowski studjum patologiczne jako „Hans Mathis” Erckmana-Chatriana. W tej roli popisywali się jaskrawymi efektami, niektórzy aktorowie zwłaszcza rosyjscy; wedle słów krytyki, jeden z nich zwłaszcza „wydawał ryki zwierzęce i przewracał oczyma jak potępieniec”. Nasz tragik w wielkiej scenie snu hypnotycznego i sądu, którą tak łatwo można było przejaskrawić, dał oryginalny obraz wyrzutów sumienia i somnambulizmu w ruchach powolnych dykcji przyciszonej, tajemniczej, spazmatycznej, malującej głęboko udrękę duszy. Dzięki świetnej technice, stopniowaniu i ujęciu treści psychicznej, zamienił rolę melodramatyczną na obraz podświadomych drgnień duszy zbrodniarza.

Wirtuozem techniki stał się artysta w jednoaktowym bardzo popularnym dawniej dramacie francuskim „Doktor Robin” — zmieniał się parokrotnie jak Proteusz, kolejno udając starego lekarza, pijaka i czułego kochanka. We francuskim wodewilu: „Było to pod Wagram” rolę starego inwalidy Champeina opromienił artysta cudnie urokiem legendy napoleońskiej tak odczutej, jak ją mógł odczuć Polak patriota. Obrazek rodzajowy zamienił się na poezję wielkiej tradycji,

zwłaszcza w ślicznie wykonanych parlando piosenkach, do których kolega Władysław Krogulski napisał bardzo ładną, melodyjną muzykę.

Arcydziełem artysty był „Karol Edward“ w 4-o aktowym dramacie Jakóba Falkowskiego „Koniec Stuartów“. Gdyby Królikowski był aktorem niemieckim, mógłby z tą wspaniałą rolą odbywać objazd tryumfalny po teatrach. Z nadzwyczajnym kunsztem scenicznym przeprowadził krok za krokiem powolną tragedję tradycji monarszej, dał świetne studjum dekadencji, w którym cechy patologiczne łączyły się z wykończeniem i stopniowaniem wszystkich momentów psychicznych: bólów, tęsknot, zawiedzionej ambicji, udręczeń i w końcu rozpaczliwej rezygnacji. W żadnej innej roli nie miał takiej dystynkcji i *grandezzy*, nie mówiąc już o konsekwentnym rozwoju procesu zaniku i rozkładu moralnej energii bohatera o doskonałem oddaniu jego chwil przedśmiertnych.

W rolach Szekspirowskich znakomity analityk nie zdobył się na dobitną syntezę. Jego Shylock w „Kupcu Weneckim“ pomimo ciekawego stopniowania gry i uczuć, nie miał zapalczywości żydowskiej, wzruszał zato głębokim bólem ojcowskiego serca, skargą na niedolę Izraela. Hamleta grał zapóźno. Według niemieckich komentatorów wdział na głowę blond perukę, monologował subtelnie i rozumnie, miał bardzo ciekawe szczegóły, ale całość trzymana w tonach elegijnych, jęklowych, nie wywarła wrażenia. Brak mu było również młodzieńczej fantazji w roli trefnisia Nicka z „Marji Stuart“ Słowackiego, chociaż wydobył z niej piękne akcenty tęsknoty i wystudjował moment konania.

Zaimponował natomiast artysta świetną rolą Wo-

jewody w „Mazepie“ Słowackiego, jako magnat, arystokrata w każdym spojrzeniu i stąpnięciu. Zmodyfikował nieco koloryt oryginału; zamiast krewkiego i miotającego się pasjonata ukazał starca, zakamieniałego w mściwości i pysze. Wojewoda nie wybuchął, ale „żuł w sobie zemstę“. W akcie ostatnim budziła współczucie rozpacz nad trumną syna, okupując nawet do pewnego stopnia zbrodnię katowania żony niewinnej. Po swojemu, logicznie przeprowadził Królikowski konstrukcję charakteru, złagodził pewne niekonsekwencje poety, dał postać wykutą z jednej bryły. W jego mistrzowskiej dykcji wiersz Słowackiego zabrzmiał z całym bogactwem barw i blasków, z mocą wyrazu i ukrytą w nim melodją języka. W talencie artysty przeważał pierwiastek ogólnoludzki nad rasowym, poczucie psychiki wewnętrznej ponad właściwościami temperamentu i cechami realno-charakterystycznymi. Jego Wojewoda nie miał może sarmackiego rozmachu, ale przerażał bólem starczej zadości, skojarzonej z pychą zaciętą i nieprzejednaną.

Koloryt czysto polski nadał jednak artysta sympatycznej postaci majora w „Pannie mężatce“ Korzeniowskiego. Znać było elegancję i rycerskość wojskowego z epoki napoleońskiej, czysto polską galanterję wobec kobiet, zacięcie marsowe, połączone z pogodą i prawością szlachetnego człowieka. A jak świetnie prowadził dialog, jak utrzymał wytworny ton komedji, okraszony sympatycznym humorem! Posępny tragic był przemiłym Erazmem Ciszynskim w dwuaktowej komedji wierszowanej Korzeniowskiego: „Konkurent i mąż“, którą jeden z krytyków porównał do pudełka z cukierkami. Pan Erazm poważny, elegancki o manierach światowca, pod łagodną miękkością

i spokojem w grze artysty miał rozum i skupioną energję — był jednym z tych zrównoważonych osobników, których Korzeniowski lubił idealizować w kontraście do polskiej niepraktyczności i marzycielstwa. Artysta prowadził tę wytworną rolę w pastelowych półtonach. W czteroaktowej komedji Kazimierza Kaszewskiego „Sztuka i handel“, będącej parafrazą jakiejś miernej sztuki francuskiej, ocalił Królikowski do pewnego stopnia nieokreśloność głównej figury kupca, który się sprzeniewierzył sztuce dla zysku i wygody poziomej. Łagodząc niekonsekwencje roli, podniósł grą głęboko uczuciową szlachetne momenty, przy końcu uwydatnił cichy dramat wewnętrznego rozłamu w duszy człowieka, który czuje, że zmarnował najpiękniejsze dary ducha, zaparł się szlachetnego celu w życiu.

Talent i temperament oratorski zabłysły w przeznaczonej roli Żuka z dramatu Sienkiewicza „Na jedną kartę“. Był to pełen brawury agitator, mówca wiecowy, prawy w głębi duszy, chociaż nieco zszargany w politycznych konszachtach. Postać ruchliwa, jak żywe srebro, typ nowy, oddany z akcentami wielkiej szczerości. Usprawiedliwił artysta nagłą przemianę, gdy Żuk wybucha resztką prawości i oburzenia wobec machinacji karjerowicza, któremu się zaprzedał. Szubrawca i najmitę uszlachetnił ideowością i zapalem demokracji, zgodnie z intencją autora.

Wydobył artysta wszystko, co było można wydobyć z chwiejnej postaci Karwackiego w dramacie Narzymskiego: „Epidemja“—oraz z ciepło acz konwencjonalnie kreślonej roli męża w „Barkoroli“ Gawalewicz, zatrzymując się z subtelnym smakiem na krawędzi efekciarstwa.

W polskiej komedji kontuszonej odtwarzał Królikowski figury intrygantów i obludników jak: Rejent w „Zemście“, Łatka w „Dożywociu“ Fredry (ojca) i Jacek Sołoducha w „Miodzie Kasztelańskim“ Kraszewskiego. Pomimo różnic, mieli oni wspólne cechy gatunkowe, chociaż artysta przemieniał się zewnątrz, a w charakterystyce twarzy i w kostjumie nigdy się nie powtarzał. Najciekawiej grał rezydenta Sołoduchę, wzmacniając rysy chytrłości i obludy zaściankowego karjerowicza i pasożyta. W ostatnich scenach komedji przechodził stopniowo od chytrej nieufności do upojenia pod wpływem paru lampeczek miodu. W epilogu komedji, gdy zdemaskowano jego chytrłość i obludę, Jacek miotał się i wił z bezsilną złością zdeptanego robaka. W tej scenie jednak i wogóle w tej grupie ról artysta wykraczał poza ramy komedjowe wskutek zbyt mocnej, silnie dramatycznej ekspresji, chociaż taki styl przed pół wiekiem budził zachwyt na sali.

W dramatach i komedjach francuskich Królikowski świetnie uprawiał dział rezonerów, reprezentujących w owej epoce sens moralny sztuki. Nikt nie mógł być lepszym rzecznikiem intencji autora, nikt świetniej nie wygłaszał błyskotliwych dowcipów, zdań ucinkowych i paradoksów. Dykcja konwersacyjna Królikowskiego mieniła się mnóstwem połysków, przechodząc od tonów głębokiej refleksji do ironicznych kontrastów, szeptów, napomknień i domyslników, ilustrowanych sarkastycznym uśmiechem. Takim był w dramacie Teodora Barriérè'a: „Kobiety z kamienia“ („*Les filles de marbre*“), w którym autor wbrew poetycznej rehabilitacji kobiet upadłych, potępiał chłód i bezduśność kamelij z półświatka. W prologu dramatu na-

szkicował mocno sylwetkę cynika Djogenesa, z twarzą pół-mędrca, pół-satyra, pełnego pogardy wobec lichoty ludzkiej — a potem przedzierzgnął się w ironistę dziennikarza Desgenais'go, lekkiego, pełnego ciętości i brawury moralizatora bez pozy i pedanterji z odcieniem jadowitego humoru. Odmianą tego typu był meloman i protektor artystów Carnioli w dramacie Feuillet'a „Dalila“ pełen sceptycznej, wielkopańskiej pogardy wobec salonowej syreny i zwodnicy. Jako Destournelles w komedji Sandeau „Helena de la Seiglière“ miał węzowe ruchy chytrego adwokata, piekielnie zręcznego i pełnego sprytu w obronie swego klienta. Sceny pomiędzy adwokatem a margrabią w grze Królikowskiego i Żółkowskiego zaciekawiały słuchaczy, jako jedyny w swoim rodzaju wyścig wirtuozów. Jako doktor Tholosan w „Naszych najserdeczniejszych“ Wiktoryna Sardou, ironizował lekko, wytwornie, maskował sarkazm udaną dobroduszością, akcentując w pewnych momentach głębszy rozum i prawość charakteru człowieka mądrego doświadczeniem. Giętki talent artysty przerzucał się łatwo w tak różnorodne role jak energiczny baron Montignac w komedji Wiktoryna Sardou „Serafina“, poważny mer w „Pocziwych wieśniakach“ tegoż autora i wytworny prokurator w komedji Scribe'a: „Walka kobiet“. Wszystkie te role były zaznaczone odrębnie, mocno, wykończone artystycznie z wielkim zasobem treści uczuciowej i wewnętrznego życia. W paru jednoaktówkach francuskich tworzył Królikowski minjaturowe arcydzieła, jak np.: w komedyjce „Pożar w klasztorze“ subtelnie wycieniowana rola birbanta, nawróconego pod wpływem uczuć ojcowskich, jak Mórin, skruszo-

ny przestępca w dramacie wierszowanym Manuela „Robotnicy“.

Największym jednak tryumfem artysty w dramacie współczesnym była tytułowa rola w pięcioaktowej sztuce Oktawjusza Feuillet'a „Montjoye“ w której aktor-artysta poprawił i uzupełnił braki autora. Widzieliśmy na scenie typ eleganckiego ale wytwornego egoisty. Każdy gest, każdy wyraz, każde spojrzenie tchnęły sobkostwem, opartem nie tylko na instynkcie, ale na świadomie wyrozumowanych zasadach. Zdecydowany, ostry chociaż elegancki w ruchach i dykcji, jeden z tych karjerowiczów, którzy bez skrupułów deptają po trupach i sercach ludzkich, aby dojść do milionów, albo dogodzić samolubnym zachciankom. Feuillet, jako zwolennik moralności konwencjonalnej, w końcu dramatu wprowadził skrucę materialisty. Montjoye nagradza krzywdy, rozdaje nieprawnie nabyty majątek, naprawia ślubem religijnym nieślubne pożycie z zaciętą matką swych dzieci. Przełom ten następuje pod wpływem rozpaczyny córki, dotkniętej bezwzględnością ojca, który dla względów materialnych, zerwał nagle małżeństwo z jej ukochanym. Tego zwrotu autor nie przygotował pod względem psychologicznym. Królikowski jednak rozwinął niezwykłą pomysłowość i rozum aktorski. Dodał od siebie i przez cztery akty konsekwentnie przeprowadził zaniedbany przez autora rys miłości rodzicielskiej w nader subtelnie obmyślanej mimice, zwłaszcza w głęboko wzruszającej scenie z bukietem fijołków, ofiarowanym przez córkę ojcu po rozłączeniu się z matką. Refleksja i świadomość artystyczna skojarzyła się z rzewnym liryzmem, aby stworzyć w rozwoju sztuki scenicznej rzecz niezwykłą, wyjątkową. W tej roli

twórczość aktora stała się współrzedną z twórczością dramaturga. Typ literacki nie tylko się uwypuklił, poparty doskonałą plastyką, ale ukazał się na scenie dokładniejszy i głębszy w rozwoju charakteru.

W pełni rozkwitu tego talentu oprócz wymienionych wyżej składników, to jest daru analizy oraz idealizmu romantycznego, pracowała w artyście wyobraźnia plastyczna, świadoma dążność do wyrazistości zewnętrznej, widoczna w ubiorach, kostjumach i w doskonałej charakteryzacji twarzy. Opracowanie roli było tak dokładne, nawet drobiazgowie, że nigdy Królikowski niezmieniał ani jednego akcentu, pauzy, niezboczył od raz wykreślonej linii gestu. Wskutek opanowania techniki zawsze był pewnym, że efekt zamierzony osiągnie, nawet gdy nieczuł się świetnie usposobionym. Pomimo silnego napięcia uczucia i zapału nie tworzył artysta roli od jednego rozmachu, pracował wytrwale, gromadził rysy i szczegóły, obmyślał całość dokładnie, w najdrobniejszych odcieniach. Tryumfy nieprzychodziły mu łatwo, ale, wdzierając się nieustannie na wyżyny, doszedł w końcu artysta do rezultatów wspaniałych i potrafił tysiącom narzucić ułudę swej wysokiej sztuki. Zbożna praca Królikowskiego, jego idealne zamiłowanie poezji, jego szlachetna ambicja, poparta kulturą umysłową, świadczą wymownie, że gdy chodzi o ważne zadania poetyckie lub arcydzieła światowe, niewystarcza sam talent, bez wzbogacenia go pracą i studjami. Prawda, że dzisiaj niemożnaby stosować metody, ani stylizacji, ani jego romantyki wczorajszej. A jednak kilka ról najcenniejszych nie straciłoby piętna artyzmu, gdyby jakim cudem można je wywołać na nowo z mroków przeszłości. Mógłby śmiało wskrzeszać na

scenie jego tragiczny starzec Wojewoda, jego Karol Edward Stuart a wątpię, czyby który z dzisiejszych aktorów potrafił równie żywo i prawdziwie odegrać demokratę Żuka, majora w „Pannie Mężatce“, zwłaszcza tryumfalną rolę Raula Montjoye w dramacie Feniłleta, rolę — którą zaliczam do największych arcydzieł sztuki aktorskiej.

Królikowski nosił wysoko na scenie i po za sceną godność polskiego artysty. Tacy ludzie, utrzymując swe życie i pracę na dostojnej wyżynie, bronią najskuteczniej sponiewieranej przez niektóre jednostki sprawy wartości i stanowiska społecznego aktorstwa. Artysta dowiódł czynem, że usilność, praca i zamiłowanie potęgują siły talentu twórczego. Dawał przykład rzadkiej harmonji przymiotów sługi piękna z nieskazitelnością i niezależnością charakteru. Miał silne poczucie swej wartości, wierzył tylko w pracę i we wielki swój talent, szedł naprzód z podniesioną głową i nie zginał się przed możnymi w epoce, gdy grasował serwilizm w stosunkach zakulisowych. Ani na chwilę nie myślał o tem, aby swe stanowisko i karierę popierać za pomocą polityki teatralnej, zabiegów i jednania sobie faworów w sferach wpływowych. Nie służąc kaprysom sobkowstwa, jego ambicja była dzielną ostrogą w dążeniu do wyżyn i doskonałości. W domu Królikowskiego panowała przeżyta atmosfera polskiej serdeczności i rodzinnego ciepła. Najbliżsi szanowali w jego *tusculum* ciszę i spokój, potrzebny do skupionej pracy. Zaskarbił sobie artysta miłość rodziny i wielki szacunek w opinji, która się rzadko myli w ocenie moralnej wartości ludzi wybitnych. Zmarł d. 11 października 1886 r. złamany przewlekłą chorobą nerek.

Żegnałem drogiego mistrza na cmentarzu powązkowskim mową pogrzebową, której ukryte intencje zrozumieli słuchacze. Gdy trumna ze szczątkami znakomitego tragika spoczęła w grobie, szeptały do siebie na cmentarzu kobiety z ludu, że zmarły „był dobrym Polakiem“.

Rzucona przezemnie nad mogiłą myśl wzniesienia pomnika mistrzowi szybko w ciało się oblekła. Zawiązał się specjalny komitet w którego skład weszli: z ramienia dyrekcji Teatrów vice-prezes Bogumił Folland, redaktor „Echa muzycznego i teatralnego“ Aleksander Rajchman, Zygmunt Noskowski jako dyrektor Towarzystwa Muzycznego oraz Wojciech Gerson, przodujący w dziedzinie plastyki. Noskowski w dniu 18 września 1887 r. zorganizował wielki koncert na ten cel w Salach Redutowych, z udziałem tenora Mierzwińskiego, stojącego wtedy u szczytu swej sławy. W parę lat stanął na cmentarzu powązkowskim pomnik z posągiem artysty w pozie szlachetnej, z płaszczem zwisającym od ramion. Nie siląc się na pomysły ekscentryczne, rzeźbiarz Syrewicz przekazał potomności w szlachetnym stylu akademickim dostojną postać oraz pełną wyrazu, uduchowioną twarz znakomitego aktora, który w sercu Polski krzepił i podnosił dwa pokolenia, karmiąc je „chlebem ideału“.

* * *

Trzecim w tej konstelacji gwiazd był **Józef Rychter**, aktor znakomity, pierwszorzędny w rolach charakterystycznych. Urodzony dnia 9 września 1820 roku w mieście Kraśniku, pobierał nauki średnie w szkołach w Opolu, Lublinie i Szczepieszynie. W Październiku 1838 r. rozpoczął zawód sceniczny w to-

warzystwie Chelchowskiego. Po pięciu latach koczowniczego życia na prowincji zaangażowany w r. 1843 do Krakowa przez Meciszewskiego na 7 miesięcy z pensją 400 złotych oprócz benefisu. W r. 1844 zawarł umowę z hr. Skarbkiem, dyrektorem Teatru we Lwowie, ale rozwiązał kontrakt dla Teatru Warszawskiego, otrzymawszy 600 rb. gaży na początek. Przez pewien czas, na wstępie swej działalności spełniał obowiązki reżysera, zdaje się bezpłatnie. W ciągu lat otrzymywał zwykle podwyżki pensji — w aktach stan jego służby opiewa, że w r. 1857 gaża artysty wynosiła 1224 rubli rocznie. W roku 1858 mianowany reżyserem dramatu pełnił te obowiązki przez dwa lata, uwolniony na własne żądanie. Po ćwierćwiekowej pracy na scenie komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych w r. 1863 przyznała mu 720 rubli rocznej emerytury. Według ówczesnego zwyczaju grywał i potem na scenie za wynagrodzeniem 20 rubli od występu, z obowiązkiem grania 96 razy na rok i nadpłatą, gdyby tę liczbę przekroczył. Mianowany ponownie reżyserem w czerwcu 1865 r. pełnił tę czynność jedenaście miesięcy i zażądał dymisji w roku następnym, skarżąc się w podaniu, że „stanowisko reżysera nie dość jest osłonięte, w zamian za ściśle sprawowanie obowiązków“ naraziło go na „napomnienie jednego z członków teatru“.

Józef Rychter był doskonałym aktorem starej szkoły, łączył wybitny talent twórczy z temperamentem mocno zapalnym, z gorączkowem zamięłowaniem swego fachu, z ambicją, pchającą ku wyżynom. Miał intuicję psychologiczną, skojarzoną z bardzo żywym poczuciem polskiej tradycji. Wzrost nie wielki, rysy wyraziste, wypukłe wielkie czoło, oczy żywe

i bystre, twarz chuda, ruchliwa, drgająca nerwowo. Głos o skali obszernej z gardłowym przydechem, nieco matowy, ale podatny do modulacji i bardzo giętki. Rychter pochwycił nieco z tradycji Fredrowskiej, która wśród zmiennych kolei naszego teatru nie mogła się ustalić, tymbardziej, że znakomity twórca „Ślubów“ i „Zemsty“ sam nie kierował wykonaniem swych komedyj na lwowskiej scenie, gdzie najpierwej się ukazywały. O ile wiem, Rychter szedł za Nowakowskim, głośnym aktorem lwowskim, jako Cześnik w „Zemście“. Nie miał może pańsko-szlacheckiej postawy, nie wyglądał na żwawego sangwinika, ale grał tę rolę po mistrzowsku, z pasją i porywczym, kipiącym temperamentem. W pierwszym akcie śmiał się pysznie od ucha do ucha, na całe gardło — w całej roli pełen buty i fantazji, zwłaszcza w porywająco wygłoszonej przemowie do karabeli, którą wywijał zamasyście, gotując się do pojedynku. Cenzura wprowadziła wykreśliła apostrofę do „pani barskiej, która pod Słonimem, Podhajcami, Berdyczowem, Łomazami tego się wysłużyła“ Cześnikowi, ale to, co pozostało z przemowy, artysta umiał wyzyskać ze staropolskiem zacięciem i animuszem. Znakomicie Rychter hamował swoją pasję w kapitalnej scenie dyktowania listu, gdy, fukał na Dyndalskiego i dodawał sobie konceptu pociągając wino z lampeczki. W akcentach dykcji, w ruchach, w wyrzucaniu wylotów od kontusza widać było, że zmartwychwstaje na scenie jeden z tych karmazynów, tęgich do korda, do wypitki i do wybitki, którzy potrafili gromić wroga, lecz osłabiali Polskę bujnością swawoli, warcholstwem i prywatą. W sławnej scenie spotkania się z Rejentem w akcie ostatnim, gdy Cześnik odrzucał karabelę i zwracał się do Boga,

artysta zawsze wstrząsał salę frenetycznym oklaskiem. Z pozoru nieprawidłowo akcentował tu parę wyrazów w tonach wysokich, ale to właśnie wywoływało efekt zamierzony. Grając tę rolę na innym bardziej sangwinicznym podkładzie, siedłem jednak zawsze śladami znakomitego artysty, który miał jako Cześnik prawdziwą intuicję przeszłości.

Przemile ciepłym, pełnym niefrasobliwej pogody był jego staruszek Jowjański, który rozłaczał koło siebie atmosferę humoru i starodawnej serdeczności. Pamiętam w tej roli uśmiech artysty, usta układające się okrągło, z podniesionymi do góry kątami warg. Pamiętam wesołą powagę starego facecjonisty, gdy sypał jak z rękawa bajeczki, sentencje i przysłowia, przejęty ich znaczeniem, jako płodów mądrości narodu. A jak zabawnie mrugały te rozbawione oczy, jak się trząsł ze śmiechu cały korpus, jak ochoczo krygował się i przytupywał staruszek białowłosy, uśmiechając się do swej Małgosi, jak oboje gruchali zabawnie, niby para gołąbków. Ślicznie deklamował Rychter bajeczki, nie po aktorsku, ale trochę naiwnie, pieszcząc się każdym szczegółem i kończył deklamację lekko tłumionym ironicznym uśmiechem. Oprócz kolorytu rodzajowego, oparł artysta swą rolę na trafnej podstawie psychologicznej. Uwydatnił manję staruszka do przysłów i facecyrj, szczupłość i ciasnotę jego myślowego horyzontu, inteligencji nie zdolnej do samodzielnych poruszeń, opierającej się na maksymach mądrości, przekazanej przez tradycję. Przekonanie o wartości własnego rozumu kojarzyło się tu z kwietyzmem ducha, staropolską uprzejmością, prawdziwie patryjarchalną. Artysta uwydatnił typowe rysy wiejskiego szlachcica, który po upadku politycznym

Polski zasklepił się w błogiej ciszy, w wygodach epoki pańszczyźnianej i śpiączki ducha narodowego.

W „Ślubach panieńskich“ jako Radost był szlachcicem nieco późniejszej daty, łączył serdeczność i mentorstwo z bezgraniczną słabością dla swego siostrzeńca szatawiły. Trzeba było widzieć, jak pełen gniewu siadał naprzeciwko Gucia, który zasnął w salonie przy damach, znużony po nocnej birbantce. A potem nagle twarz niby groźna rozjaśniała się słonecznie i stryjaszek trząsł się cały w tłumionym śmiechu. W przemowach do Gucia głos jego od perswazji i morału przechodził w tony płaczliwe, gdy Radost stawał się bezsilny wobec wybryków młokosa. Znać było, że sztucznie silił się na surowość, na gderanie i wymówki, gdyż pamiętał, że w młodości tak samo jak Gucio broił i miewał awanturki. Zgodnie z intencją poety oddał Rychter naturę starego Polaka, którego serce górowało nad rozumem, Polaka o naturze miękkiej, biorącego życie pogodnie, ale po wierzchu. Paradnem było przejście od gniewów i dąsów do naiwnego podziwu nad sprytem i dzielnością bratanka, a wreszcie osłupienie na widok, że w końcu wszystko dobrze wypadło, że ziściły się plany matrymonjalne, układane przez starych, gdyż młodzi je poparli miłością. Jak zwykle artysta przeprowadził trafnie wszystkie momenty charakteru, zabarwiając jednocześnie tę postać odcieniem beztroski i figlarności. Obok doskonałego wykończenia, rola rozwijała się na scenie logicznie, swobodnie i ciepło.

Za te trzy znakomicie oddane figury Fredrowskie należy się Rychterowi zaszczytne miejsce na kartach dziejów polskiej sceny i kultury teatralnej. Nawet wielcy następcy nieprzewyższyli artysty a raczej

niedorównali mu w tych rolach werwą lackiego zacięcia, tętnem rodzimego życia i dosadnością typowego kolorytu. Dobrze i skończenie grał także artysta Pana Beneta, z flamandzkim wykończeniem, ale nadał mu cechy mieszczańskie w przeciwieństwie do pysznej szlacheckości Żółkowskiego. Jego Astolf w komedji Fredry „Odludki i poeta“ był jadowitym mizantropem, z gwałtowną, może zbyt jaskrawo wybuchającą nienawiścią do świata, z romantycznym kontrastem łzy, pięknie tłumionej przy końcu wielkiej tyrady o zmienności kobiet.

W rolach wyraźnie dramatycznych, jak np. Zaresa w „Parji“, starego Moor’a w „Zbójcach“ i niewolnika Silvy w dramacie jednoaktowym Stanisława Rzętkowskiego „Livia Quintilla“ — pomimo zapału i dobrej charakterystyki, grzeszył chwilami Rychter tonem patetycznie przeciągniętym. Umiał jednak utrzymać się w karbach jako Teramen we „Fredrze“ Racine’a (w 1882 r.) prowadząc po mistrzowsku słynne opowiadanie z aktu V, w stylu szlachebnym i obrazowym. Oryginalnie i pięknie grał rolę starego Millera w „Intrydze i miłości“ w tonie bardziej realistycznym niż Królikowski, nadając grajkowi odcień małomieszczańskiej szorstkości, na tle impetycznego temperamentu. Z ról moljerowskich Rychtera Harpagon w „Skąpcu“ był doskonałym studjum nałogu i monomanji. W rozmowie ze mną artysta objaśnił, że chodziło mu o to głównie, aby uwydatnić, jak pod wpływem skąpstwa Harpagon zgłupiał, jak ono przyćmiło jego umysł, zacieśniając sferę widzenia i czucia świata zewnętrznego. Pod wpływem tej niskiej namiętności Harpagon zdziwaczał, zgarbił się, chodził po گیęty, dziwnie przebierał nogami, miał wzrok przyga-

sły, wyraz twarzy stępiaty i skrzywiony, ruchy nerwowe i niespokojne. We wielkiej scenie rozpacz po kradzieży szkatułki z pieniędzmi, Harpagon, tarzający się po ziemi, oszalały z bólu, budził nawet współczucie. Całą rolę utrzymał znakomicie artysta na krawędzi komiki i tragiczności, był konsekwentny i wyczerpujący w granicach takiego ujęcia arcy-typu, oddanego z pierwszorzędną siłą charakterystyczną.

Ciekawem jest — mówiąc nawiasem — porównanie w tej kreacji trzech znakomitych polskich artystów; dowodzi ono, że w ramach jednej roli, nawet w zgodzie z poetą, wykonawcy mogą rozwinąć duży stopień oryginalności, na swój sposób ujmując nie tylko psychiczną treść postaci, ale jego ruch i plastykę zewnętrzną. Rapacki jako Harpagon zbliżał się więcej do tonu komedjowego niż Rychter, traktował skąpstwo jako namiętność żywą, niespokojną, brał całą rolę nerwowo, w stylu charakterystyczno-rodzajowym. Generalizujące rysy poety zbliżał bardziej do realizmu, do stylu nowszego. Solski jeszcze bardziej sprowadził Harpagona na grunt komiczny. Jego Harpagon jest śmieszny w swej pretensjonalności, w ślepcie egoizmu i manjactwa, w swych lansadach zabawnych podstarzałego konkurenta. Namiętność naczelna w tej grze nie była tragiczną monomanią, ale nałogiem dziwacznym i zastarzałym uporem. Na tem tle artysta przeprowadził rolę konsekwentnie przez wszystkie odcienie z dużą pomysłowością w gestach i sytuacjach. Widniała w tem pewna pobłażliwość dla wady sknery, który był w gruncie nienajgorszym dziwakiem, a gdy w ostatnim akcie pieścił się ze swą szkatułką, budził nawet pewien odcień wesołego współczucia. W tej interpretacji rola nabiera-

ła tonów jaśniejszych i najbardziej podobała się słuchaczom, nie tracąc swej konsekwencji psychicznej.

Dwie inne wielkie role moljerowskie: tytułową w „Jerzym Dandinie“ (przezwanym później w przekładzie Boya-Żeleńskiego „Grzegorzem Dyndałą“) oraz Arnolfa w „Szkole żon“ (1882 r.) wcielił Rychter w stylu archaicznej groteski, z naciskiem na silniejszą ekspresję uczuć i namiętności i z konsekwentnem przemyśleniem. Typowym filistrem był w „Zięciu pana Poirier“ Emila Augier'a, grając główną rolę w tonie naturalnym, z gradacją psychiczną, z maską, wyrażającą próżność i sknerstwo dorobkiewicza, z jego despotyzmem i wydobyciem głębszych, cieplejszych akcentów miłości ojcowskiej. Do tej samej kategorii należał próżny i ruchliwy mieszczuch w „Rodzinie Benoiton'ów“ Wiktoryna Sardou — ale najmiłszą i najzabawniejszą z tych filisterskich figur był „Wujaszek całego świata“ w komedji Benedix'a, zlokalizowanej na polskie stosunki, według dawnego zwyczaju. Sympatyczną postać starego mentora ludzkości utrzymał artysta długo na repertuarze, chociaż komedje niemieckie nie miały u nas wielkiego wzięcia na scenie. Wujaszek dzięki grze Rychtera stał się nawet w Warszawie postacią popularną, występował jako typ lokalny w humorystycznym piśmie „Wolne żarty“, redagowanym przez Faustyna Świderskiego ze współpracownictwem koła wybitnych literatów, piśmie zamkniętem przed sześćdziesięciu kilku laty przez władze rosyjskie za jakąś niewinną satyrę, ponieważ obraziły się za nią bardzo wpływowe figury. Pamiętam tę zabawną figurkę z łysiną, w okularach, z włosami nastroszonymi po bokach czoła, z palcem wskazującym u prawej ręki, podniesionym do góry w geście prze-

strogi i napomnienia. Rysunek ten wzorowany był na charakteryzacji Rychtera.

W dwuaktowym obrazku „Trefniś“ artysta prześlicznie grał rolę Hugona Bambetta, wiejskiego nauczyciela, który zjawił się na dworze włoskiego udzielnego księcia, wzięty przez dworaków za błazna i wplątany w zabawne nieporozumienia. Sympatję widzów zjednała staremu rozbrajająca szczerość i prostota, którą artysta przeprowadził subtelnie, utrzymując całość w tonie charakterystycznym, naturalnym z drobniawym wykończeniem szczegółów. Z innych ról godne są wyróżnienia: serdeczny, pełen ciepła i prawości Michonnet w „Adrijannie Lecouvreur“ — Jan mularz w „Pamiętnikach szatana“ z oryginalną grą mimiczną w scenie, gdy stary biedak wbrew swym uczuciom musiał milczeć, związany przysięgą — nareszcie komornik Staroświecki w „Żydach“ Korzeniowskiego z trafnem ujęciem dumy i uporu w duszy zaściankowego patriarchy i despoty. Ostatnią rolą Rychtera podczas stałego pobytu na warszawskiej scenie był (w r. 1867) w komedji St. Bogusławskiego „Złoty młodzieniec“ Radost, szlachcic wiejski starego pokroju, sympatyczny konserwatysta, prosty, nienawidzący blichtru i blagi, oddany z właściwem artyście serdecznem ciepłem i typowem zacięciem weredyka przy doskonałej dykcji komedjowego wiersza. We wszystkich rolach polskich gra Rychtera miała w sobie jędrność, tężyznę i ton, który można porównać z aromatem miodu, będącego esencją kwiatów rodzinnych. Cechował zawsze artystę wielki zapal i przejęcie się rolą, dochodzące czasem do egzaltacji jak np. w świetnej figurze starego maniaka Desronceretes'a, w komedji Emila Augier'a: „Guerin“ — grał go

Rychter z gorączką nerwów, z zapamiętałością marzyciela pogrążonego w swych projektach, niedoścignionych, z niezmiennie typową charakterystyką oblicza i postaci. Jedna z tych ról, które raz widziane, na zawsze zostają w pamięci.

Chociaż był wirtuozem, panującym nad techniką, należał Rychter do duchów gorących i niespokojnych, które wedle słów Asnyka „trawia się w boskim ogniu sztuki“. Kolega Wł. Krogulski ciekawie opisał koleje żywota i naturę zapalną artysty w „Kurjerze Teatralnym“ z 1902 r. w № 9 i następnych. Przebywszy na scenie warszawskiej lat 21, wśród płodnej pracy i licznych triumfów, opuścił Rychter scenę stołeczną z powodu rozgoryczenia i rozdzwisku w stosunkach teatralnych, pędzony w świat gorączkową ambicją. Prowadził w r. 1881 dyрекcję w Krakowie, występował gościnnie na scenach prowincjonalnych, grał w Petersburgu, wiódł przez lat szesnaście żywot tułaczy, przedwcześnie targając siły. Wracał od czasu do czasu do Warszawy, urządzał wieczory i poranki muzyczno-deklamacyjne na swój dochód, występował gościnnie na scenie warszawskiej w r. 1880 i 1881 trzydzieści osiem razy, jak świadczą akta, z opłatą 50 rubli od wieczoru. W r. 1881 znękaný tułaczka chce na stałe wrócić do Warszawy do Teatrów Rządowych, ale dyрекcja nie kwapi się do kontraktu, gdyż na jego miejsce zyskała nową, znakomitą siłę w osobie Rapackiego. W r. 1884 oszczędny prezes Senator Gudowski ofiaruje mu 35 rubli od występu, ale bez żadnej gwarancji.

Na scenie warszawskiej jego talent samodzielny, impulsywny był jednym z ogniw, łączących teraźniejszość z przeszłością złotą nicią tradycji, która się rwała nieustannie wśród zmiennych kolei naszego

kulturalnego życia w epoce niewoli. Umarł po dłuższej chorobie w 1885 r. w Warszawie, prawie zapomniany. Nad mogiłą artysty, którą dzisiaj wskazuje kamień z napisem na cmentarzu Powązkowskim, wygłosiłem mowę pogrzebową wobec małej gromadki rodziny, przyjaciół i wielbicieli świętego odtwórcy typów staropolskich.

* * *

Obok tych wielkich i znakomitych zapisał się chlubnie w dziejach sceny warszawskiej **Ludwik Pańczykowski** jako artysta oryginalny, nawskroś rodzimy w rolach ludowych i epizodach charakterystycznych. Urodził się w Starym Sączu w r. 1804 i tam „ukończywszy *sintaxim* w gimnazjum w 1822 r. wszedł do biura C. Król. prefektury generalnej“, jak pisze w podaniu do Dyrekcji teatrów warszawskich. W roku 1827 zaliczony do grona artystów dramatycznych sceny stołecznej. Według kontraktu zawartego w roku 1833 z prezesem dyrekcji generałem Rautenstrauchem obowiązany był grywać „role drugich kochanków, lokajów, wieśniaków i charakterystyczne, według rozdania“, za co otrzymywał pensję rocznie 3888 złotych polskich, podwyższoną w r. 1836 w Lipcu do 4000 złp. Po 35 latach dosłużył się 975 rubli rocznej pensji, w roku 1862 otrzymał pełną emeryturę, którą pobierał do końca życia, niezależnie od dawnej płacy. Samotnik, cichy, bezzenny, pracowity, odznaczał się wielką skromnością i pokornie dopraszał się parę razy o podwyższenie małej pensji. W samym początku swego zawodu w podaniu do Dyrekcji Teatru Narodowego z dnia 1 grudnia 1827 r. pisze, że pensja jego ledwie starczy na komorne i życie, a ubrania niema za co sprawić. „Nie widzę więc innego sposobu zarobienia

sumy potrzebnej dla zaspokojenia wydatków jak jedynie moim talentem, jakkolwiek w małym stopniu go posiadam“. I otrzymuje urlop na 14 dni, aby mógł zarobić trochę grosza na prowincji. Kolega Władysław Krogulski w życiorysie Pańczykowskiego drukowanym p. t. „Odludek“ w № 23 Kurjera Teatralnego z roku 1901 podaje ciekawe szczegóły z życia prywatnego artysty, który czuł wielką sympatję do górali tatrzańskich, podejmował ich i gościł w swoim skromnym mieszkanku na Starem Mieście. Wśród rozgwaru życia teatralnego nie zapomniał o wrażeniach młodości i zachował serdeczne węzły z ludem swoich stron rodzinnych.

Na scenie był on na schyłku doby romantycznej pierwszym zwiastunem *realizmu*, opartego w swoim zakresie na bezpośredniej *obserwacji*. Wskrzeszał także postacie kopalne, znikające z powierzchni ziemi. Słusznego wzrostu o twarzy wyrazistej, poczciwej i dobrodusznej, miał w sobie powagę kmiecia z pod słomianej strzechy, miał odrębny właściwy sobie ton mowy jowjalny, zatracający akcentem ludowym. Nie rwał się do wielkich ról, ale w swoim zakresie, w epizodach ludowych był artystą skończonym, nieporównanym. Mówił mi Józef Kenig, że grając Dyndalskiego w „Zemście“, skopjował Pańczykowski własnego ojca—potem niejednokrotnie opierał swoje kreacje na żywych modelach. Taka metoda może wkraczać czasem w dziedzinę pamfletu, ale, jeśli model jest dobrze wybrany, daje grze aktorskiej w rolach komedjowych pociągające piętno prawdy, opartej na żywcem pochwyconych rysach specyficznych. Jako famulus Cześnika „mocium panie“ poważny, ciężkawy ze starości, suwał wolno nogami, pełen rewerencji

wobec jaśnie pana, zgięty chwilami pokornie, zapatrzony w jego rozum i splendor. Wobec Papkina jednak i Rejenta w akcie ostatnim, prostował się pełen powagi starego marszałka na pańskim dworze i traktował ich nawet z lekceważeniem, mówiąc przez ramię. Mówił wolno, z lekkim odcieniem nosowym z intonacjami służbisty, zdradzając jednak chwilami zdrowy rozum i trafną ocenę ludzi. Paradny był w scenie pisania listu za dyktandem Cześnika, gdy w sztywne, zgrubiałe palce chwytał gęsie pióro i mrużąc, stękając, wodził niem po papierze z wysiłkiem niezgrabjasza, ocierając pot z karku i szyi fularową chustką. Jako Protazy w „Łobzowianach“ Anczyca skopjował znaną w Warszawie figurę garbusa, pokątnego doradcy, matacza i szalbierza z łudzącą prawdą charakterystyki twarzy, gestu i akcentu. Było to w swoim rodzaju także małe arcydzieło, głośnie w całym mieście. Tradycja teatralna podawała, że na premierę „Łobzowian“ dał bilet Pańczykowski owemu kopjowanemu kauzyperdzie, który zobaczywszy swą podobiznę na scenie, wygrażał z miejsca pięściami artyście. Do figur ludowych, oddanych z prostotą i prawdą bez cienia szarży lub sztuczności należał jego Szczepanek z „Chłopów arystokratów“ Anczyca, wiejski samochwał podszyty tchórzem, chłop z krwi i kości w łupinie austriackiego żołdaka. Wymownym w swej prostocie był także rezolutny „Janek z pod Ojcowa“ w obrazku Gregorowicza, prawdziwy i skończony w każdym szczególe, grany z ciepłem i swobodą. Pamiętam, jak Pańczykowski w „Okrężnem“ Korzeniowskiego grał małą rolę chłopka, który tańczył i mówił z przyśpiewem przed żydowską kapelą: „A ty, panie wokomonie, piwa wódki daj —

a ty zydzie stój na stronie i mazura graj!“ Tańczył z taką powagą i zacięciem, nucił tak rezolutnie i typowo, że cały teatr trząsł się od oklasków. W tym drobnym epizodzie zaćmiewał artysta partnerów, grających role pierwszorzędne. Gdy miał wykonać dużą i ważną rolę Trzaski w sielance Syrokomli: „Chatka w lesie“, zawiązał znajomość ze starym strzelcem ordynata hr. Zamojskiego, chodził z nim do szynku i wyciągał na słówka. Urodziła się ztąd przepyszna postać serdecznego litwina-polaka, który mówił z przyśpiewem, spluwał po wypiciu kielicha mocnej gorzałki, ocierał o cholewę od buta kozik po ukrajaniu wędzonki. Pomimo tych realistycznych szczegółów, artysta ładnie i poprawnie mówił wiersze poety, zwłaszcza opowiadając malowniczo o polowaniu na cietrzewie w leśnej głuszy. Figura przesympatyczna w swej sielskiej powadze, serdeczny a niegłupi, skromny, ale wobec niemiłych osób zadzierzysty, jak przystało na pana z waszecia, zagrodowego szlachcica. Inną paradną w tym rodzaju postacią był w „Żydach“ Korzeniowskiego szlachetka Brzydkiewicz, szczwany, chytry, wygadany, ruchliwy krętacz, który nie dał się nikomu otumanić. Giestykulował żywo, łytał chytrze oczyma z ironicznym pół-uśmiechem, łączył chwilową uniżoność z efronterją i pewnością siebie. Powagę i ciepło serdeczne miał pan marszałek w jednakowym dramacie Korzeniowskiego: „Pani kasztelanowa“ — poważna i szlachetna postać zaufanego sługi i powiernika. Jako ex-woźny Łykałski w komedji Korzeniowskiego „Majster i czeladnik“ stanął śmiało pan Ludwik obok Żółkowskiego i nie dał mu się zaćmić. Było to znowu zdjęte z natury studjum, małe arcydzieło, doskonale uchwycony typ ku-

felkowego bibosza z przedmieścia z kameryzowanym, pałkowatym nosem, z pijacką czkawką i szynkownianym tupetem. W tej znakomicie granej roli Pańczykowski, typowy w każdym akcencie mowy, w każdym ruchu, posunął się do krańców realizmu, imponując wyrazistością gry i prawdą artystyczną. Jako kapelan w „Damach i huzarach“ (zamieniony przez cenzurę warszawską na lekarza) z powagą powtarzał swoje sakramentalne: „nie uchodzi!“ za każdym razem inaczej, w rozmaitych odcieniach, popartych odpowiednią miną i gestem. O ile wiem, zbierał dawniej huczne oklaski za groteskową rolę stróża Melchiora we farsie Nestroy'a „Chcę sobie pohulać“ — grał za mojej pamięci kilka ról służących i odźwiernych w komedjach francuskich i mimowoli te figury za barwiał polskością.

Artyzm Pańczykowskiego polegał głównie na trafnem, nawet na drobiazgowem uchwyceniu cech i rysów *zewnątrznych*, rodzajowych, maski, kostjumu, gestu intonacji i grymasu twarzy. Oddając wpływy sfery, otoczenia i warunków życiowych, artysta odczuwał doskonale dusze proste, nieskomplikowane, szczerść dziecka ludu, wychowanego na łonie przyrody. W epoce wirtuozostwa i ekspresji popisowej, odtwarzał prawdę swych typowych postaci wiernie z pietyzmem i dokładnością, którą można porównać z wykończeniem drobiazgowem portretów Denner'a — jednakże dawał zawsze całość żywą, doskonale sharmozowaną. Był w swoim rodzaju indywidualnością odrębną, nikogo nie przypominał — po nim żaden aktor na scenie warszawskiej nie zajął takiego stanowiska w danym zakresie ról. Zmarł w pełni sił 1871 roku.

W krużganku kościoła poreformackiego na ulicy Senatorskiej w Warszawie wmurowano tablicę pamiątkową z napisem, że ufundowali ten pomnik „zwierzchnicy, rodzina i towarzysze pracy“. Jest to ciekawy dokument serwilizmu, panującego wtedy wśród biurokracji teatralnej. Przypomina ten napis opowiedzianą w młodości mojej anegdotę o pewnym dziedzu, który na cmentarzu postawił pomnik z napisem: „Tu leży wierny i dobry parobek, któremu pan przez wdzięczność stawia ten nagrobek“ Jakiś przechodzień dopisał na kamieniu: „Gdyś mu stawiał ten nagrobek — już on nie był twój parobek, — ani tyś był jego panem, siedź więc cicho, trutniu — Amen!“

Nie wiem dlaczego na płaskorzeźbie tablicy pamiątkowej, Pańczykowski figuruje jako prowadzona przez grecką muzę postać klasyczna w rzymskiej todze, chociaż przez całe życie był uosobieniem naturalności i prostoty. Dziwna pośmiertna ironja!

* * *

Literacką kulturę w Teatrze warszawskim reprezentował **Jan Chęciński** aktor, poeta liryczny, dramaturg i reżyser na owe czasy ruchliwy, staranny i sumienny. Urodzony w Warszawie dnia 22 grudnia 1826 roku, nauki średnie pobierał w szkołach warszawskich. Od października 1846 r. chórzysta opery z pensją 72 rubli rocznie, w roku 1850 dnia 1 października „przeniesiony — jak mówi stan służby — na artystę dramatycznego“ miał zrazu pensji rocznie 216 rubli, potem 276 rubli, 480 rubli, w roku 1856 — 600 rubli. W roku 1860 w maju mianowany reżyserem z dodatkiem 15 rs. na miesiąc, dnia 15 stycznia 1865 r. nauczycielem szkoły dramatycznej przy teatrach warszaw-

skich rządowych. Pełnił te obowiązki (zdaje się bezpłatnie) do 1868 r., t. j. do zamknięcia tej szkoły z rozkazu władzy wyższej na początku epoki rusyfikacyjnej. W roku 1862 objął posadę nauczyciela języka włoskiego w Instytucie Muzycznym i pracował na tem polu do końca życia t. j. do 1874 roku. Na początku 1860 r. jako reżyser otrzymał dodatkowej pensji 750 rubli, co na owe czasy było znakiem postępu w stosunkach artystyczno-kulturalnych teatru.

Jako autor wierszowanej 3-aktowej komedji „Szlachectwo duszy“ (1859 r.), Chęciński był na scenie pierwszym i śmiałym na one czasy rzecznikiem demokratyzmu, kojarząc w tym szlachetnie tendencyjnym utworze małżeństwo panny baronówny z inteligentem, ale chłopskim synem, co raziło mocno arystokratyczne fummy. Napisał Chęciński gładko i pięknie wierszowane szerszego pokroju komedje „Porządni ludzie“, (1865 r.) „Poświęcenie“ (1866 r.) i „Krytycy“. Ta ostatnia grana już po śmierci autora w 1875 r., narobiła dużo wrzawy, wywołując głośnie protesty w gronie arystarchów teatralnych, między którymi znajdował się piszący te słowa. Ostro tnąc innych, recenzenci niechętnie poddawali się satyrycznej chłoście. Powtarzana później na scenach polskich w Warszawie ostatnio 1909 r. (gdy byłem kierownikiem literackim repertuaru dramatycznego) po uciszeniu się dawnych drażliwości, uważaną jest za najlepszy pod względem literackim utwór Chęcińskiego dla werwy satyrycznej, ciekawej galerji groteskowych figur ze świata literackiego i teatralnego, oraz dla pięknej formy wiersza poetycznej liryki scen niektórych. Zarówno we większych utworach jak i w celniejszych swoich jednoaktówkach Chęciński był u nas przedsta-

wicielem tego rodzaju komedji półklasycznej, stylizowanej, którą we Francji reprezentował Ponsard („Honor i pieniądze“), a po części również Emil Augier w swych sztukach wierszowanych („Gabrjela“, „Filiberta“, „Flecista“). W poezji lirycznej pokrewny był Syrokomli ciepłem swojskiego uczucia, potoczystością wiersza i tonem gawędziarskim. Oprócz tego pracował dla sceny jako autor tekstów operowych do „Ottona łucznika“ Müncheimera, „Strasznego dworu“ Moniuszki, jako tłumacz kilku libret, z pomiędzy których znakomite spolszczenie „Pięknej Heleny“ dorównywało oryginałowi, albowiem Chęciński wprowadził wyborne równoważniki dowcipów, epigramatów i szarad francuskich.

Obowiązki reżysera które Chęciński pełnił przez lat 14 z krótką przerwą w 1872 r.; były przy ówczesnej organizacji ciężkie, odpowiedzialne i niewdzięczne ale pochlebiające bardzo ambicji aktorów. Reżyser dramatu i komedji był nie tylko fachowym inscenizatorem ale kierownikiem literacko-artystycznym. Wybierał i kwalifikował do wystawiania sztuki oryginalne i tłómaczone, nadawał ton i kierunek repertuariowi, oraz jego wykonaniu na scenie. W stosunkach wewnętrznych musiał reżyser lawirować pomiędzy dyrekcją, zazdrosną o swą władzę i ograniczającą czasem atrybucje fachowych kierowników a egoizmem i ambicjami aktorów i aktorek, musiał się ciągle ucierać z pokątnemi, z nepotyzmem i osobistymi względami czynników i osób wpływowych, faworyzujących nieraz miernoty na scenie. Oprócz tego narażony był na ostre pociski krytyki, często bezwzględnej i nadto surowej.

Na tem stanowisku Chęciński, niezawsze spra-

wiedliwie oceniany, był reżyserem artystyczno-literackim, gorąco zamiłowanym w sztuce, wolnym od serwilizmu, którym grzeszyli nieraz jego następcy, reżyserowie—urzędnicy. Rozwinął ogromną pracowitość, był w swoim czasie siłą kulturalną, wprowadził na scenę dzieła Szekspira, Szyllera, Molière'a i Wiktora Hugo, popierał także repertuar swojski, wystawiał nowe sztuki pisarzy oryginalnych dawnych i współczesnych. Brakło mu jednak spokoju i równowagi tak bardzo potrzebnej na stanowisku kierownika w teatrze. Temperament nerwowy, gwałtowny niejedną mu sympatji za kulisami, wywoływał scysje i zatargi. Już w roku 1860 Chęciński prosi o zwolnienie z reżyserji, ale zdaje się, że to było zřeczne posunięcie, utrwalające go na stanowisku. Ponawia prośbę o dymisję w r. 1869, ponieważ prezes dyrekcji Sergjusz Muchanów, (dla którego wyraża słowa wdzięczności) okazał mu swoje niezadowolenie. W roku 1872 znowu prosi formalnie o zwolnienie z obowiązków reżyserkich, jednak pełni je nadal do dnia 7 sierpnia 1872 r., w którym otrzymuje dymisję z powodu awantury z Józefem Damse'm; wzajemne niechęci i sprzeczki skończyły się czynną zniewagą, wyrządzoną przez reżysera zadziornemu i niespokojnemu aktorowi. Obowiązki reżysera spełniał po nim zastępczo Adolf Ostrowski, niemający ku temu kwalifikacji. Od 13 września tegoż roku po załagodzeniu sprawy, Chęciński przywrócony został do czynności aktorskich, w dniu 30 września 1873 r. na nowo objął stanowisko reżysera z pensją 1050 rubli rocznie. Obarczony rodziną ciężko borykał się z losem, pomimo energii i wielkiej pracowitości, o czem świadczą w jego aktach osobistych areszty, parokrotnie nakładane na pensję.

Jako kierownik repertuaru, ogółem wzięwszy, nie miał linji wytycznej, co zresztą nie zupełnie było jego winą, albowiem dramat warszawski uprawiał wtedy wszystkie rodzaje, począwszy od tragedji rzadko grywanej aż do farsy i wodewilu. Chęciński wprowadził na repertuar cenniejsze nowości obce, komedje francuskie, na które zżymała się często nie słusznie krytyka, hołdująca akademizmowi oraz etyce konwencjonalnej. Ale także obok dzieł wartościowych wybierał dla popisu jednostek różne błahostki, sam tłómaczył nawet pieprzne farsy, za co sprawiedliwie urągali mu recenzenci.

Jako aktor posiadał Chęciński dobre warunki: twarz wyrazistą, szczupłą, rysy regularne, profil szlachetny, głos dosyć mocny i dźwięczny, ale niezbyt giętki, ruchy swobodne. Tłem jego zdolności aktorskich podobnie jak w dramatopisarstwie była *retoryka*, deklamacja. Dykcja żywa, wyrazista, nie bogata w odcinienie zatracąca czasem o ton zbyt patetyczny jak np. w roli twardego i posępnego pretora Proculusa w dramacie St. Rzętkowskiego: „Livia Quintilla“. Pochłonięty tłómaczeniem sztuk i pracą kierowniczą Chęciński grywał niewiele, przeważnie pocziwców, sympatycznych ojców i rezonerów. Obdarzony dobrą pamięcią, łatwo się uczył roli, więc wrazie choroby innych artystów, szybko ich zastępując, ratował nieraz sytuację. Najwięcej życia i typowości miała jego bardzo dobra rola Vergeot'a starego inwalidy we wspomnianym wyżej wodewilu: „Było to pod Wagram“, utrzymana trafnie w tonie zrzędliwej przekory, w końcu głęboko serdeczna. Dostroił się tu Chęciński do artystycznego duetu z Królikowskim, tworząc kontrast szczęśliwy z główną figurą wiarusa napoleoń-

skiego. Z ról Fredrowskich warto zaznaczyć łagodnego mizantropa Czesława w „Odludkach“ — poprawnym był także jako Rejent w „Zemście“ zastępując Królikowskiego z dobrze uchwyconym tonem nabożnisiowstwa i obłudy. W komedji hiszpańskiej „Donna Diana“ będącej przeróbką sztuki Moret'a „Klin Klinem“ (*Desden con el desden*) a tłómaczonej przez Kazimierza Kaszewskiego podług niemieckiej parafrazy Westa, grał z werwą wielką rolę wesołego dworaka giętkiego rezonera Perrina, prowadząc dykcję w tempie elektrycznem, jak przystało na wygadanego południowca. Z innych polskich ról za mej pamięci wyróżniały się tonem serdecznym: Mateusz pocziwy służący w „Chatce w lesie“ Syrokomli, podstarości w „Liście żelaznym“ Małeckiego, a zwłaszcza typowo uchwycony literat Heliodor w „Marcowym Kawalerze“, mól książkowy, sympatyczny, zasuszony dziwak. W poważnym dramacie dykcja poprawna i ton szlachetny cechowały takie rolę jak: Ojciec Laurenty w tragedji „Romeo i Julja“ Szekspira a szczególnie Melvil wruszający do łez i pełen namaszczenia w ostatnich scenach „Marji Stuart“ Szyllera. Bardzo dobrze grał także Saladin'a w dramacie „Montjoye“ — uwydatnił w tej roli egzaltację idealisty i doktrynera, pokłóconego z prozą życia. Brakło Chęcińskiemu silniejszego daru wizji i plastyki, dla tego nie zawsze umiał narzucić widzom swą kreację, ale miał na scenie pewną sumę form szlachetnych i poprawnych a w niektórych rolach życie i ruchliwość. Jako pedagog kierował pierwszymi krokami Romany Popielówny (Święckiej), Jana Tatarkiewicza i Lucjana Kwiecińskiego, którzy podtrzymywali tradycję dobrej i pięknej dykcji, przekazaną przez mistrzów tej epoki.

W kołach młodzieży przed kilkudziesięciu laty cieszył się sympatją **Alojzy Stolpe**, aktor niezbyt pomysłowy ale rutynowany, miły i elegancki. Urodzony d. 29 listopada 1818 r. uczęszczał za młodu jednocześnie do szkoły śpiewu solowego i do szkoły dramatycznej pod kierunkiem Kudlicza. Karjerę sceniczną rozpoczął w lipcu 1834 r. z pensją 1444 złp., potem awansował powoli, otrzymując co parę lat małe dodatki. W r. 1845 zobowiązał się kontraktem za dyrekcji twardego, zmoskwiczałego do szpiku kości generała Abramowicza przyjmować i wykonywać „role kochanków, wyższe komiczne charakterystyczne i basowe w operze“ za co otrzymał 600 rubli rocznej pensji. Kolega Wł. Krogulski w życiorysie Stolpego wydrukowanym w № 37 i 38 „Kurjera Teatralnego“ z 1901 r. podaje, że artysta załamał się jako śpiewak we forsownej roli Bertrama w „Robercie djable“ Meyerbeera, nadwreżył sobie głos, chorował, ale potem jeszcze śpiewał parę lżejszych partyj: Bartola w „Cyruliku Sewilskim“, w „Stradelli“ i „Córce pułku“. W r. 1866 dosłużył się Stolpe 1200 rb. pensji, mianowany także reżyserem, zdaje się bez osobnej dopłaty. Krótko spełniał te obowiązki. Po wysłużeniu 35 lat otrzymał 972 rubli emerytury, grywał potem, pobierając dodatkowo 10 rubli od występu. Parokrotnie w latach 1873 i 1875 pełnił zastępczo czynności reżysera, gdy koledzy byli chorzy, albo wyjeżdżali na urlop.

Obdarzony miłą powierzchownością, sympatyczny, pełen ciepła i werwy, w ruchach giętki i wytworny. Praca i zdolności aktorskie Stolpego rozwijały się w dwu kierunkach. Grał zarysowane dosadne role charakterystyczne — ale w młodości wyrobił so-

bie ładne formuły jako amant salonowy i rezoner. W rozwoju repertuaru ma swoją wartość taka estetyczna, dobrze wyszkolona formuła, zwłaszcza gdy aktor oddaje tak liczne w nowoczesnym dramacie figury konwencjonalne: młodzieńców zakochanych, sensatów albo letkiewiczów. Ważną jest rzeczą, aby w takich rolach nie grzeszyć nudą lub banalnością. Stolpe umiał czasem nadawać pozory życiowej i artystycznej prawdy teatralnym komunałom, miał werwę, dzielność męską i wdzięk jako Bernard Stamply w „Helenie de la Seiglière“, jako zręczny ironista i światowiec w komedji intrygowej „Pamiętniki szatana“ zwłaszcza w scenach maskarady w kostjumie djabelskim, oraz jako Chazeuil, salonowy „laluś“ i faworyt dam w „Adrianie Lecouvreur“. Grał w stylu nieco przesadnym księcia Rodosława w „Geldhabie“ według ówczesnej recepty, gdy arystokratyzm ujawniał się w cedzeniu wyrazów i częstem przykładaniu lornetki do oczu. Był bardzo sympatycznym amantem w „Okrężnem“ Korzeniowskiego, akcentując lekkość lowelasa wielkomiejskiego na wsi. Powtarzał zresztą Stolpe swoje schematy, poparte humorem i dobrą techniką w wielu rolach polskich i francuskich.

W drugim rodzaju mocno charakterystycznym, o ile wiem, na początku kariery grał świetnie rolę Kata w „Sędziwoju“, dramacie wierszowanym Wacława Szymanowskiego. Jako Spiegelberg w „Zbójcach“ zdobył się na bardzo wyrazistą postać bandyty, łotra, szubrawca i cynika. Dobrze zarysował pod koniec swego zawodu posępną sylwetę króla Klaudjusza w „Hamlecie“, był mocnym i zapalnym Duglasem w „Marji Stuart“ Słowackiego, szlachetnie i efektownie oddał rolę Laroque'a w dramacie Feuillet'a „Miłość

ubogiego młodzieńca“ zwłaszcza w chwilach starczego marazmu przed zgonem. Grał podobno z rozmachem po swojemu Cześnika w „Zemście“, ale go w tej roli nie widziałem. Artysta poważny, zamiłowany w swym fachu, pracował spokojnie, chwilami bardzo ciężko borykał się z życiem. W roku 1872 podczas benefisu w Teatrze Wielkim przypomniał we „Folwarku Primerose“ swą ulubioną rolę wytwornego Księcia Walji, który stale na afiszu figurował jako „Książę de Galles“. Umarł dnia 1 listopada 1876 r. po ciężkiej chorobie, zostawiając po sobie pamięć zacnego człowieka, zasłużonego artysty, przejętego „kapłaństwem“ swego zawodu. Gdy żona zmarłego prosiła o zasiłek na koszt pogrzebu, Prezes Dyrekcji Sergjusz Muchanow na podaniu napisał: „odmówić!“ (otkazał’).

Do najbardziej produkcyjnych ilościowo aktorów należał **Władysław Świeszewski**, którego pracę i działalność poznałem na schyłku jego kariery. Zyskawszy powodzenie w teatrach amatorskich, Świeszewski porzucił biurko urzędnika w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu i został w dniu 19 czerwca (1 lipca) 1852 r. zaliczony do grona artystów dramatu i komedji z pensją 270 rubli rocznie. W roku 1857 miał gaży 540 rubli, w następnym otrzymał 210 rubli jednorazowego dodatku. W podaniu złożonem dnia 8-go września 1864 r. skarży się artysta, że od 1858 roku przez lat siedem nie podwyższono mu pensji, że po 12 latach pracy zabrnął w długi, które mu trują życie. W prośbie tej pisanej drobnem, pięknem pismem skarży się obrazowo artysta: „Jak jedna iskra wznieca pożar, jedna kropla przepełnia naczynie, tak w życiu mojem sztucznem jak obecne, jeden dzień podobnego jak dotychczas istnienia mnie i rodzinie mojej

smutną może zapuścić kurtynę“. Prośba ta odniosła skutek. W roku 1867 pobierał Świeszewski 1100 rubli pensji, do której w roku następnym dodano 3 rs. od występu. Pod względem materialnym nie opływał w pomyślność, o czem świadczą areszty, nakładane parokrotnie na pensję. Kłopoty oraz życie bezładne sprowadziły rozstrój nerwowy widoczny nawet w prośbach do Dyrekcji, pisanych charakterem bardzo zmienionym i chwiejnym.

Przez pewien czas Świeszewski dźwigał na swych barkach cały niemal dział kochanków salonowych, przelotnie pełnił obowiązki reżysera; dymisja z tej godności w r. 1865 napęłniła artystę goryczą. Miał smukłą postawę, sympatyczną powierzchowność, twarz o profilu energicznie zarysowanym, ale mało ruchliwą w wyrazie zmiany uczuć, bujne blond włosy w tył zaczesane, głos o skali niewielkiej, ale miły i giętki, ruchy swobodne z charakterystycznym kołysaniem figury, dobrze nosił frak, prowadził dialog naturalnie i nadawał grze żywe *tempo*. Odtworzył w ciągu kilkunastoletniej pracy mnóstwo ról, ale niestety brakło mu pomysłowości, nie mógł wyjść po za siebie, posługiwał się swobodnie wyrobioną rutyną w dobrym smaku. Lekkość i elegancja czyniły go ponętym w rolach amantów salonowych w komedjach i ulubionych ongi wodewilach francuskich jak: „Sto za sto“, „Fortepian Berty“, „Deszcz i pogoda“ — wystarczała w nich zupełnie werwa artysty, ujęta w ładne lubo szablonowe formy. Najszcześniejszą w tym dziale była główna rola salonowego wietrznika w komedji 3-aktowej Wiktoryna Sardou „Motylina“ (*La papillonne*) prowadzona żywo, wytwornie z francuską nonszalancją. Prosper Blok w „Ćwiartce papieru“ Wiktoryna

Sardou pomimo żywości i elegancji wypadł blado w porównaniu z urozmaiconą dowcipną, pełną finezji grą Królikowskiego. Z ról polskich podobał się jego Gucio w „Ślubach Panieńskich” ruchliwy i dziarski, chociaż nadto salonowy — Leon Birbancki w „Dożywociu”, oddany z romantycznym sentymentem — Alfred Darski w „Drzemce pana Prospera” Fredry (syna), elegancki frazesowicz, dobrze ułożony donżuan salonowy — ex-kapitan w komedji Fredry (syna) „Mentor”, żywy i wesoły, a najbardziej w „Pannie mężatce” Korzeniowskiego, Władysław, konkurent i kunkta-tor salonowy, lawirujący między miłością i egoizmem, oddany w delikatnych półtonach. W tej roli artysta dostroił się z Modrzejewską i Królikowskim do harmonijnego tercetu.

Z ról poważniejszych we francuskim repertuarze zaznaczyć warto: hr. Almavivę w „Weselu Figara” Beaumarchais’go — Księcia Richelieu’go w „Pannie de Belle-Isle” komedji Al. Dumas’a (ojca) — oraz parę dystygowanych figur w komedjach Emila Augier’a: „Guerin” i „Zięć pana Poirier”, chociaż wszędzie operował artysta szczupłym zasobem środków ekspresji teatralnej. Kurczyły się w ramach konwenansu scenicznego jego wielkie dramatyczne role, takie jak: Karol w „Zbójcach”, Maurycy w „Adrijannie Lecouvreur”, Bernard w dramacie Sanda „Mauprat” i Botwell w „Marji Stuart” Słowackiego. Przeszkadzały w nich Świeszewskiemu mały wolumin głosu, brak gorącego porywu i siły dramatycznej. Powierzano mu jednak te role, gdyż po śmierci Bodurkiewicza, (którego nie znałem ze sceny) brakło na warszawskiej scenie kochanka serjo, bohatera. Szczęśliwiej od nich wypadła romantyczna postać Rafaela Didier

w „Kobietach z kamienia“ trochę niedociągnięta, lecz oddana ciepło, estetycznie z odcieniem artystycznej fantazji.

Przed pół wiekiem jako krytyk ówczesnej „młodej prasy“, wypowiadający walkę szablonom teatralnym, sądziłem artystę zbyt surowo, dlatego, że nawet w rolach amantów, według mnie, należało wprowadzać większą rozmaitość, oraz rysy charakterystyczne, realne. Starłem się w czynie potem urzeczywistnić tę zasadę — doświadczenie nauczyło mnie, że teoria jest teorią, a w praktyce trzeba nieraz konwenans literacki uzmysławiać za pomocą konwenansu teatralnego. Z papierowych bezkrwistych marionetek nawet wielki talent nie wydobędzie figur żywych i oryginalnych, chociaż może je przybrać w formy poprawne i estetyczne.

We właściwych rolach Świeszewski był aktorem mile widzianym, sumiennym, pracowitym—w rozwoju repertuaru, jak to mówią, pożyteczną siłą pociagową. Koniec jego zawodu zaćmiła choroba umysłowa, płynąca z wyczerpania nerwów, z którą się borykał kilka miesięcy. Umarł w 1872 r. w szpitalu Ś-go Jana Bożego.

Piękne nadzieje w rolach serjo dramatycznych rokował **Stanisław Wardzyński**, uczeń Królikowskiego, wykształcony, pełen entuzjazmu, obdarzony dźwięcznym silnym głosem, aspirant sceniczny o wyrazistej twarzy, bystrem oku i pokaźnych warunkach zewnętrznych. W roku 1869 wystąpił jako debiutant na scenie Teatru Wielkiego w roli Karola w „Zbójcach“ Szyllera—potem dzięki opiece i protekcji Modrzejewskiej, która się zajęła młodym obiecującym talentem, grał Romea w pierwszych przedstawieniach tej tragedji na warszawskiej scenie. Pomimo zapału,

temperamentu ognistego i energii gra jego w tych rolach była jeszcze surową i kanciastą. Szczęśliwiej natomiast wypadła pełna żywiołowego rozpędu wielka rola Bernarda, dzikusa ugłaskanego przez dłonie kochanej kobiety w dramacie Sand'a: „Mauprat“. Odegrał ją Wardzyński już dosyć składnie, w dosadnych zarysach, uwydatniając naturę szorstką, nieokiełznaną z brawurą i fantazją młodzieńczą. Chociaż uśmiechała mu się piękna przyszłość, musiał scenę warszawską opuścić, prześladowany przez potężnego wtedy w teatrze biurokratę, wice-prezesa Bojanowskiego, któremu się ostro postawił, gdy go chciał brutalnie a niesłusznie szykanować, ponieważ młody aktor zajął wolne miejsce w krzesłach podczas przedstawienia. Przeniósłszy się w r. 1871 na scenę krakowską, Wardzyński szybko zyskał powodzenie zwłaszcza jako pełen heroizmu i brawury bohater w komedji Ponsard'a: „Lew zakochany“, ale pięknie zaczęłą karierę po paru latach śmierć przerwała w kwiecie wieku.

Przelotnie także gościł na scenie warszawskiej **Jan Dłużewski** młody aktor, sympatyczny, obdarzony miłą powierzchownością, dźwięcznym lubo niezbyt silnym głosem, elegancki, estetyczny w ruchach i w układzie figury. Po krótkiej praktyce na scenach prowincjonalnych wystąpił na scenie warszawskiej w 1871 r. w roli Antoniego w „Żydach“ Korzeniowskiego, zaangażowany z pensją 180 rubli rocznie, w r. 1872 otrzymał podwyżkę do 300 rubli, grywał dwa lata role amantów komedjowych poprawnie, przyjemnie, ale dość blado. Zrażony brakiem poparcia opuścił w roku 1873 scenę warszawską, tułał się po prowincji, przeniósł się potem na scenę krakowską, ale także prędko zgaś, strawiony życiem zakulisowem. Nie

miął szczęścia do sceny warszawskiej także **Lucjan Kwieciński**, słynny potem na scenie lwowskiej jako jeden z najwytworniejszych, najbardziej subtelnych amantów, nieporównany odtwórca roli Gucia w „Ślubach panieńskich“. Urodzony 1848 r. d. 25 Stycznia, po ukończeniu szkoły dramatycznej w Warszawie 1869 r. zaangażowany do grona artystów Teatru Rozmaitości, grywał jako aktor początkujący role kochanków w komedjach polskich i francuskich, między innymi rotmistrza Lubomira w „Geldhabie“. Uwolniony w październiku r. 1871 na własne żądanie, przeniósł się na scenę lwowską. W r. 1880 jako aktor wyrobiony, mający dobrą firmę złożył podanie, prosząc, aby go przyjęto napowrót do Teatru Rozmaitości razem z żoną—ale Dyrekcja, zasiągnąwszy opinii reżysera—Jana Tarkiewicza odpowiedziała odmownie, ponieważ trupa dramatyczna Teatrów Rządowych w Warszawie „była już skompletowaną“, dodam od siebie, w dziale amantów wcale bogatą.

Cieężko borykał się z losem **Władysław Pia-secki**, syn znakomitego tragika Wojciecha, który przed stu laty pchnął u nas sztukę aktorską na nowe tory, według świadectwa współczesnych, wyłamawszy się ze sztucznych formuł tragiki francuskiej, pseudo-klasycznej. Urodzony d. 15 Stycznia 1822 r. Władysław rozpoczął bardzo młodo zawód sceniczny jako chórzysta z pensją 36 rubli rocznie(!) W r. 1859 przeniósł się na scenę wileńską, w r. 1862 powraca do Warszawy i dosługuje się w roku 1868 pensji rs. 650 rocznie. Z początku pełnił nawet obowiązki suflera, grywał następnie mnóstwo ról amantów w komedjach oryginalnych i tłómaczonych. W roku 1872 przerwać musiał pracę sceniczną z powodu choroby

nerwowej, w r. 1876 w Teatrzyku Towarzystwa Dobroczynności (dawnej salce Teatru Rozmaitości) amatorowie organizują trzy przedstawienia na dochód chorego artysty. W r. 1883 podleczony wraca na scenę z pensją zredukowaną do 450 rubli rocznie, ale znowu od czasu do czasu trapi go rozstrój nerwów.

Był to aktor zdolny o zapalnym temperamencie i duszy ognistej, która się kołatała w wątlęm i chorowitem ciele. Obdarzony twarzą sympatyczną, o rysach regularnych, miał wzrost średni, ruchy swobodne i żywe, głos ciepły i giętki, lubo pod koniec życia pokryty matowym przydechem. Grywał z powodzeniem lekkich amantów, ale umiał być szczerym i pełnym zapału w rolach dramatyczno-lirycznych. Jako Gucio w „Ślubach panieńskich“ grał najlepiej ze wszystkich znanych mi w tej roli aktorów, kipiał życiem i werwą, promieniował weselem, łączył serdeczność i ciepło uczucia polskiego młodziana z humorem sympatycznego urwisa. Grał Gucia w stylu fredrowskim, doskonale przeprowadzonym w szczegółach, owianym tchnieniem poezji. Świetną kreacją Piaseckiego był malarz Alfred Ducamp w efektownej komedji jednoaktowej Edmunda About'a „Morderca“, postać pełna życia i fantazji artystycznej oddana z polotem i humorem, zakończona fajerwerkami radości i wesela. Pamiętam jego szlachetną i dobrze odczuta grę w rolach młodzieńców zakochanych w „Szkłance wody“ Scribe'a, w dramacie Feuillet'a „Montjoy'e“, w „Zemście“ Fredry, w „Cichej wodzie“ Chęcińskiego—w tych dwu ostatnich zalecał się płynem i pięknem recytowaniem wierszy.

Poznałem Piaseckiego bliżej na schyłku życia. Nerwowy, podniecony, trapił się ubiegłą niepowro-

tnie młodością, marzył o sztucznem odmłodzeniu twarzy i zatarciu zmarszczek. Zawsze rzeźki duchem, zapałny, niepokodzony z losem, romantyk zabłąkany w epoce realizmu, całe życie walczył z niedostatkiem i niemocą fizyczną, dlatego jego praca była nierówna, miała swe wzloty i omdlenia. Wskutek choroby pamięć mu wkońcu szwankowała, zmarł wśród rozstroju władz umysłowych dnia 30 Maja 1883 r. Razem z kolegami niosłem na ramionach do grobu trumnę szlachetnego człowieka, któremu sztuka i scena dały w życiu daleko więcej cierni aniżeli kwiatów.

Artystą poważnym i sympatycznym był **Jan Nepomucen Chomanowski**, poprawny i pełen godności w rolach szlachetnych ojców. Urodził się w Kaliszu dnia 18 Maja 1818 r., rozpoczął zawód w teatrze kaliskim w r. 1834, grywał potem w Lublinie w towarzystwie Chelchowskiego; w d. 1 Września 1838 r. zaangażowany do teatrów Warszawskich z pensją 1296 złp., w r. 1849 pobierał 540 rubli gaży, w r. 1857 dosłużył się 816 rubli rocznie. Znam tylko jego działalność na schyłku życia. Wiem, że obdarzony piękną postawą i głosem, grał dawniej z powodzeniem wybitnem Cześnika w „Zemście“, Radość w „Ślubach panieńskich“ oraz liczne role wojskowych, bankierów i dygnitarzy. Pamiętam jak w „Liście żelaznym“ Małeckiego odtworzył rolę starosty z powagą z kontuszowem zacięciem i doskonale oddał scenę, gdy starzec pod wpływem wstrząsającej, okropnej wiadomości pada rażony apopleksją. Wyraz błędnego oka, głos zadławiony i ekspresja gestów w tej scenie sprawiały efekt przejmujący. Od roku 1862 pełnił obowiązki reżysera, które go popchnęły do grobu. Otrzymał w 1864 r. dymisję nie z wła-

snej winy lecz z powodu ważnego przekroczenia jednej z artystek, odczuł ten cios tak boleśnie, że popadł w obłąkanie i zmarł dnia 1 Września 1868 r. w Szpitalu Św. Jana Bożego.

Przedwcześnie porzucił scenę Warszawską **Anastazy Trapszo**, aktor bardzo lubiany w kołach młodości, pełen talentu, o pięknych warunkach i szlachetnej postawie, wyrazistej twarzy, giętkim basowym głosie. Urodzony 1832 r. kształcił się w kierunku matematycznym, wstąpił na scenę we Lwowie 1856 roku, do Warszawy zaangażowany w 1857 r. Grywał zrazu role amantów, przerzucił się potem w dziedzinę charakterystyczną. O ile wiem święcił dawniej tryumfy jako ognisty i efektowny Bernard w dramacie „Mauprat“. Za mojej pamięci grał szeroko, z rozmachem rolę Cześnika w „Zemście“, był doskonałym Konfederatem pełnym animuszu, dziarskości i bystrogo rozumu w „Miodzie kasztelańskim“ ale najlepszą rolę stworzył jako Rębajło w „Liście żelaznym“, zacięty warchoł, pełen prywaty i buty szlacheckiej; postać oddana wybornie, plastyczna, mocna w wyrazie i naturalnie zarysowana. Jego Bolingbrook w „Szklance wody“ komedji historycznej Scribe'a miał giętkość wężową i werwę układnego dworaka, wielką swobodę, zaprawioną odcieniem sarkazmu i pewnością siebie mistrza intrygi. Rola w całości znakomita, odegrana z wielkim kunsztem, fantom teatralny Scribe'a, mistrza „chińskich cieniów“ obleczony w ciało, żyjący życiem uludy w blasku kinkietów.

W r. 1869 opuścił Trapszo scenę warszawską, został dyrektorem teatrów prowincjonalnych i położył na tem polu wielkie zasługi, podnosząc poziom artystyczny scen wędrownych. Jako człowiek wy-

kształcony odróżniał się korzystnie od wielu innych przedsiębiorców na prowincji, pomiędzy którymi obok ludzi sumiennych i gorliwych, znajdowały się osobniki, graniczące niemal z analfabetyzmem, albo spekulanci i kabotyni bardzo lichej próby. Chociaż go pochłaniały czynności dyrektorskie, Trapszo występował czasem w większych rolach w Warszawie na scenach ogródkowych, podczas sezonu letniego, gdy władze rosyjskie pozwalały na parę miesięcy rozgościć się w stolicy Królestwa teatrom prowincjonalnym. Pamiętam, jak świetnie grał Trapszo w Teatrzyku „Alhambra“ przy ul. Miodowej, główną rolę w komedji rosyjskiej Suchowo - Kobylina „Małżeństwo Kreczyńskiego“. Stworzył wtedy doskonałą postać szulera salonowego, który krętymi sposobami chce się rehabilitować i poślubić pannę posażną. Wielkie wrażenie wywarł artysta w scenie, gdy bohater sztuki, złapany na oszustwie, załamuje się. Okrzyk Kreczyńskiego: „Zerwało się!“ wywołał wtedy burzę oklasków. Wyróżniał się Trapszo doskonałą, wyrazistą dykcją, był nauczycielem i protoplastą zasłużonej i zdolnej rodziny aktorskiej. Schyłek życia spędził w Teatrze Miejskim w Krakowie za dyrekcji Pawlikowskiego — umarł tam w r. 1895 ceniony i żałowany przez kolegów.

Wybitne zdolności charakterystyczne posiadał **Maksymiljan Sawicki**, urodzony dnia 2 Maja 1841 roku, wychowaniec warszawskiej szkoły dramatycznej. Za młodu sterał wątłe siły w teatrach prowincjonalnych, w r. 1862 został zangażowany do dramatu warszawskiego z pensją 120 rubli rocznie (!). Jak prawie wszyscy młodzi aktorowie w owym czasie, awansował powoli, dosłużył się na po-

czątku 1868 roku pensji 650 rubli. Szczupły, chudy, o twarzy wyrazistej, ostrym nieco głosie, umiał nadawać wyraźne kontury rolom młodych zdechłaków i starszych śledzienników w komedjach francuskich, jak np. Valcreuse zasuszony poeta zaściankowy w „Safandułach“, albo kwaśny i złośliwy Vigneux w „Naszych najserdeczniejszych“ Wiktoryna Sardou. Najlepszą jego rolą był grany po Królikowskim Sędzia Płodozmian w sielance dramatycznej Syrokomli: „Chatka w lesie“. Naturalnie i bardzo plastycznie wypadła ta figura chytrego jurysty matacza, sknery ze słodko-kwaśnym uśmiechem, obłudą, układością, lisiemi spojrzeniami i nerwowem niepokojem chytrego robigrosza. W ostatniej scenie był Sawicki poprostu paradnym, gdy u nóg pana marszałka szlachty litewskiej wygłaszał zapalczywie swe afekty jesienne do jego pięknej i młodej córki, polując na posag. Ostatnie jego role jak np. Feiner w „Żydzie“ dramacie Edwarda Lubowskiego były przejaśkrawione w charakterystyce, nosiły piętno choroby, która przedwcześnie dnia 18 Lipca 1870 r. wpędziła do grobu zdolnego i obiecującego artystę.

W dziedzinie niższej komiki pracował długie lata niezmordowanie **Michał Chomiński** aktor zasłużony, ilościowo bardzo produkcyjny. Urodził się dn. 1 Lipca 1821 r. w Zamościu, w ziemi lubelskiej. Po czteroletniej nauce w szkole dramatycznej warszawskiej, występował w towarzystwie Chelchowskiego z pensją 40 Złp. miesięcznie, którą w r. 1842 podniósł dyrektor do 120 złotych na miesiąc. W teatrze krakowskim był czynny w latach 1843 — 1846 z wynagrodzeniem 290 złp. na miesiąc. Zarówno Chelchowski jak Józef Mączyński, dyrektor krakowski wysta-

wili mu chlubne świadectwa, że pracował gorliwie z poszanowaniem i miłością sceny. W r. 1846 zaangażowany do dramatu warszawskiego z pensją 360 rubli rocznie, awansując powoli, dosłużył się w r. 1866 pensji 1050 rubli rocznie; po 35 latach w Lipcu 1874 r. otrzymał emerytury 900 rubli, grał potem pobierając rs. 7 kop. 50 od występu. Chomiński odtworzył w ciągu pracowitego życia przeszło 500 ról, z których 300 na scenie warszawskiej, jak pisze Wł. Krogulski w № 42 „Kurjera Teatralnego“ z 1901 r. Z Krakowa przeniósł się do Warszawy razem z Królikowskim, którego całe życie był wiernym druhem i wielbicielem. Aktor nawskroś subiektywny, stosował Chomiński każdą rolę do swoich warunków, wyrobił sobie także własną manierę groteskową, opartą na niezbyt obszernej skali środków i efektów. Miał twarz ruchliwą, wesołą z pełnemi policzkami, w swoim rodzaju wyrazistą, ruchy żywe i naturalne, wzrost średni, głos tenorowy, wysoki, w górnym rejestrze używał chętnie tonów falsetowych i zabawnych fermat. Cała jego postać pod koniec życia wcale pełna i zażywna, przysięgła, intonacje głosu i zmiany twarzy nadawały się najlepiej do wyrażenia uczuć ciepłych, serdecznych albo starczego gderania. Grał z wielkim rozmachem i werwą Papkina w „Zemście“, którego w premierze odtworzył Żółkowski, ale grał tylko w 1845 roku. Po nim Chomiński objął tę rolę na stałe, począwszy od przedstawienia „Zemsty“ w dn. 11 Maja 1846 r. Dla czego Żółkowski wielki komik chętnie pozbył się popisowej roli, budzącej wesołość i huczne oklaski na paradyzie i oddał ją koledze niższej artystycznej rangi? Zapewne dlatego, że jej nie lubiał, że jej nie „widział“. Dla aktora nowoczesnego Papkin nie jest

wizerunkiem człowieka, ale pełną humoru fantazją, bufonadą, jakby zapożyczoną z dawnej komedji *dell'arte*. Rola Papkina, to wspaniały sznur pereł humoru, fajerwerk konceptów komicznych i popisów naiwnej blagi. Ale kim jest właściwie ów „rycerz północy, rotmistrz sławny i kawaler“ ubrany z kiepska po francusku? Przypomina Papkin chwilami karykaturę samochwała z komedji Plauta „Miles gloriosus“; uważano go dawniej za jednego z tych rosyjskich darmozjadów, którzy na Litwie kręcili się po domach zamożnej szlachty w epoce Katarzyny II, za jakiegoś wypędka z wojska, czy też tuzinkowego włóczęgę. Nowsza krytyka kwestionuje rosyjskość Papkina, ale wyraźnie przemawia za nią początek komicznego testamentu, w którym ten fufant i blagier pisze: „Ja, Józef Papkin, syn mego ojca Jana“. Przecież ani w Polsce ani w Austrii (do której należała Galicja po rozbiórce) nie było w zwyczaju w dokumentach wymieniać imienia ojca, tylko w Rosji, gdzie tę tradycję odziedziczono, zapewne po Grekach z Konstantynopola.

W rozmowie ze Stanisławem Koźmianem proponowałem ongi, czyby nie należało grać Papkina z lekkim akcentem rosyjskim i giestami dawnej tresury wojskowej, którą widziałem u artystów rosyjskich w komedji Grybojedowa „Gore ot uma!“ (Biada rozumowi!) — ale Koźmian twierdził stanowczo, że niegodzi się w komedji klasycznej wprowadzać obcej wymowy, chociaż w „Przyjaciołach“ tolerowano z konieczności francuski koloryt dykcji panny Bobiné. Metoda, którą zaznaczyłem wyżej, byłaby może jedynym środkiem nadania Papkinowi jakiegoś cienia realnego prawdopodobieństwa, ale żaden z polskich

aktorów tego nie próbował. Rzecz godna uwagi, że na afiszu premierowym, noszącym pamiętną w dziejach warszawskiej sceny datę 26 Września 1845 r., cenzor, uważając go za Rosjanina, zmienił Papkina na Papkę — tak samo opiewa afisz wznowienia „Zemsty“ z dn. 6 Grudnia 1888 r., dopiero podczas wznowienia dn. 26 Grudnia 1913 r. Papkin odzyskał dawną końcówkę, gdy już złagodniała cenzura rosyjska na schyłku doby przedwojennej. (Dodam nawiasem, że na dawnym egzemplarzu komedji cenzor do tytułu „Zemsta“ — dopisał dodatek: „za mur graniczny“. Podejrzewali widocznie strażnicy prawomyślności rosyjskiej, że w tym tytule kryje się coś buntowniczego, chociaż Fredro miał na myśli tylko prywatne swary zjadłych adwersarzy. Z tym dodanym tytułem oraz wyrzutnią apostrofy do karabeli, przypominającej Barską Konfederację ukazywała się „Zemsta“ na scenie Teatru Rozmaitości przez długie lata; jeszcze w r. 1905 w egzemplarzu teatralnym cenzor zostawił dodatek w tytule, wymazując ową patriotyczną apostrofę — zostawiła ją jednak w r. 1916 cenzura niemiecka podczas okupacji. Podobno Żółkowski pomimo cenzury, dość wyraźnie akcentował rosyjskość Papkina. Chomiński przez długie lata grał tę rolę z zamiłowaniem i przejęciem, rozwijał swą indywidualną szarżę, puszczając ku uciechu galerji — falsetowe nutki. Miał dużo ruchliwości, impetu, komicznej szarmante-rji, pewności siebie, płakał jak bóbr, pisząc testament w ostatnim akcie, miał pomysły i koncepty zabawne, ale postaci plastycznej nie stworzył, chociaż go rzęsiście oklaskiwano.

Z ról groteskowych Chomińskiego najlepszym był Jakób, w jednej osobie furman i kucharz

w „Skąpcu“ Molière’a, pełen godności a nawet impozycji zabawnej i tupetu wobec chlebowawcy sknery. W „Śnie nocy letniej“ Szekspira ucieszenie oddał Pigwę, recytując dyszkantem rolę Tisby w sztuce, granej na weselu Tezeusza przez gburów ateńskich. Z komiczną powagą grał w „Zbójcach“ rolę pastora Mokra, którego dla cenzury musiano u nas zmienić na „sługę sądowego“. Był charakterystycznym biurokratą starego pokroju we „Wicie Stwoszu“ Rapackiego i posępnie komicznym grabarzem w „Hamlecie“. Z ról fredrowskich wyróżniał się jego bardzo dobry Lisiewicz w „Geldhabie“ frant, serwilista i pochlebca, oraz Grzegorz w „Damach i huzarach“ pełen żołnierskiej służbistości. Jako Krupkowski w „Przyjaciołach“ stworzył miłą postać starego sługi, poczciwca, zrządy, zżytego sercem i duszą z domem szlacheckim. Wesołemi konceptami wypełniał artysta rolę podżyłego kawalera w monodramie Aurelego Urbańskiego: „Chcesz się żenić przyjacielu, to siężeń“, utrzymując dłużej tę drobnostkę na repertuarze.

W francuskich farsach i bluetykach za młodu grał żywo, śpiewał kuplety i piosenki w jednoaktowej komedyjce „Przysięga Horacego“ zdobył się na wyrazistą figurę kapitana mulata, błyskającego oczyma i białymi zębami na tle ciemnej twarzy. Najlepszą jednak rolą pana Michała był w „Grubych rybach“ Bałuckiego, poczciwy dziadzio, szczerze polski białowłosy staruszek, trochę zdziecinniały mieszcuch krakowski, zabytek obyczajów patryarchalnych, oddany serdecznie ciepło, z cieniem naiwności. Typowym był także pan Michał jako Gwazdalski w „Pozytywnych“ Narzymskiego, oficjalista wiejski dawnego

pokroju, grał jako Grzechotka, zjadliwy dziennikarz w „Krytykach“ Chęcińskiego.

Oprócz tego grał Chomiński mnóstwo ról większych i mniejszych w farsach francuskich i niemieckich jak „Talizman“, „Chcę sobie pohulać“, „Robert i Bertrand“ i bardzo wiele innych. Zawsze pełen werwy, swobody, żywy, czasem elektrycznie ruchliwy, w potrzebie poważny lub sensat. Starał się Chomiński urozmaicać swe role, chociaż przeważnie powtarzał swe formułki i efekty farsowe, rzadko kiedy z powodu urodzonych warunków i rutyny mógł wyjść poza siebie i zobjektywizować postać sceniczną. Grał jednak zawsze z przekonaniem i zapalem. Na rolach swoich robił Chomiński obfite notatki pełne zrządzeń starego konserwatysty, który surowo sądził wszystkich dokoła, ceniąc wysoko powołanie aktorskie. Dla tego za kulisami i w życiu codziennem pan Michał wbrew swemu komizmowi był poważnym, a czasem nawet sensatem, chociaż wszyscy cenili jego prawość, uczynność koleżeńską i dobre serce. W notatkach Chomińskiego pisanych dorywczo, znajdują się jednak ciekawe szczegóły i materiały dla dziejopisarza sceny polskiej. W bibliotece Jagiellońskiej przeglądałem parę razy kolekcję drukowanych repertuarów Teatrów Rządowych w Warszawie, na których robił różne dopiski. Zakończył Chomiński pracowity żywot w 1886 r., zostawiając po sobie pamięć zacnego człowieka i aktora, który życia nie zmarnował, zrobił wszystko co tylko mógł, dla gorąco umiłowanej sztuki.

Innego rodzaju komizmem oryginalnym a dyskretnym odznaczył się **Józef Damse**, pochodzący ze znanej i głośnej rodziny teatralnej. Urodzony w ro-

ku 1845 kształcił się w szkole dramatycznej pod kierunkiem zasłużonego dyrektora, artysty i podagoga J. S. Jasińskiego, ale nieukończywszy studjów, wczesnie rozpoczął tułaczkę na prowincję. W teatrze Rozmaitości grywał z powodzeniem role epizodyczne lokajów, pociesznych głuptasów i pacholków. Niewielki, szczupły, z twarzą chudą, sardonicznie uśmiechniętą, z bystro latającymi oczyma, lekko garbatym nosem, miał właściwy sobie rodzaj komizmu i humoru, łączącego wesołość z przebiegłym sprytem. Z natury śmieszek, facecjonista, pełen conceptów, figlarz nieustanny, grał bardzo naturalnie bez szarży, był przeważnie samym sobą, ale nawet w rolach farsowych strzegł się karykatury. W swoim rodzaju wolny, traktował lekko swój zawód, puszczając się na wybryki i żarty, o których opowiadano historyjki za kulisami. Temperament popędliwy naraził go parę razy na kolizje z reżyserem, grał bez bufonady nawet, gdy sekundował Chomińskiemu jako współkompan, chytry a wesoły w dwójkach frantów i hultajów takich jak „Robert i Bertrand“, albo „Tricoche i Cacolet“ w płytkich farsach. Plastycznie i trafnie oddał starego podejrzliwego sknerę w arcygłupiej bluetce jednoaktowej: „37 sous pana Montaudoin“ złośliwego tetryka i Vigneu w „Naszych najserdeczniejszych“ po Sawickim.

Z większych ról Damsego udał mu się Trzcionka, księgarz wydawca w „Chatce w lesie“ Syrokomli, ucharakteryzowany potroszę według żywego wzoru, układny i sprytny wyzyskiwacz, spekulujący na słabości niedoświadczonego marzyciela-poety. Zuchowato i sprytnie grał pacholka Grzesia w „Miodzie Kasztełańskim“, był zabawnie zalęknionym Walusiem w „Con-

silium facultatis“, doskonałym sprytnym Filipem w „Dożywociu“, typowym ekonomem w „Marcowym Kawalerze“. Próbował także grać role Papkina i Łatki, ale im nie sprostał, gdyż manjera powściągliwa, ani jego warunki nie nadawały się do ról charakterystycznych szerszego pokroju. Z humorem i realizmem odtwarzał figury sprytnych żydków, faktorów, handełesów — pamiętam jak swoimi konceptami urozmaicał popularny monodram Ładnowskiego (ojca) „Icek zapieczętowany“, pokazując sztuki magiczne w guście znanego w onym czasie Cecla ulicznego prestigitatora i wplatając zgrabnie dowcipy okolicznościowe. Nierzadko z parowyrazowej, zupełnie błahej roli umiał wykrzesać iskry humoru, jako sufler Pitou w komedji Mülhac’a „Fru-fru“, jako kantorzysta Hersz w „Żydach“ albo głupkowaty Piotr w „Romeu i Julji“, jakby żywcem zdjęty z ryciny starych karykatur. Zaziębiwszy się umarł w roku 1877 na piersiową chorobę.

Po zamknięciu teatru polskiego w Wilnie w dobie rusyfikacji, schronił się w r. 1867 na stare lata do sceny Warszawskiej, zasłużony artysta weteran **Józef Surewicz**, który był jedną z sił pierwszorzędnych sceny prowincjonalnej. Grywał zrazu u nas małe role Mosera w „Zbójcach“, starego Capuleta w „Romeu i Julji“, ale przeszkadzał mu śpiewny akcent litewski. Po śmierci Chęcińskiego powołany na reżysera w 1867 roku z pensją rs. 450 rocznie, pełnił te obowiązki do maja 1868 r. Wkońcu, poznawszy aktorstwo, został mianowany inspektorem sceny, pilnował gorliwie porządku za kulisami, pisał liczne raporty do Dyrekcji wyrazistym starczym charakterem, trzęsącą się wido-

cznie ręką. Lubiano i szanowano za kulisami rzeźkiego staruszka w okularach, z białą do góry zaczesaną czupryną i małymi bokobrodami. Westchnął czasem za minioną przeszłością, za swem kochanem Wilnem, znosił jednak pogodnie i wesoło swą skromną dolę. W przeciwieństwie do nadętych sensatów i megalomanów miał własny pogląd i niefrasobliwą filozofję teatralną.

— Widzisz, panie Józefie — mówił raz do mnie, ja uczyłem się zawsze roli, ale wychodząc na scenę mówiłem sobie po cichu: „W Imię Ojca, Syna i Ducha, a potem: Szanowna publiczności mam cię... w pięcie“. Gdy umarł w r. 1892, ubyłą nam za kulisami postać żywa i charakterystyczna, sympatyczny kochający scenę gaduła, żywy szczątek pięknej tradycji.

Legendową postacią naszej sceny jest **Władysław Krogulski**, po śmierci Rapackiego, najstarszy weteran wśród rzeszy aktorskiej. Urodził się dnia 18 Sierpnia 1843 r., na scenę kształcił się pod kierunkiem Jasińskiego, Rychtera, Królikowskiego i Chęcińskiego. Pochodził z rodziny muzyków, w jego życiu zamiłowanie do aktorstwa krzyżowało się z działalnością kompozytora i pedagoga muzycznego. W roku 1859 wstąpił do orkiestry Teatru Wielkiego i pracował w niej aż do debiutu w 1867 r. w „Kobietach z kamienia” na scenie Teatru Rozmaitości. Grał w tym dramacie po Królikowskim podwójną rolę Djogenesa i Desgenais’go. Pamiętam dobrze ten występ. Młody wówczas aspirant wystudjował rolę sumiennie, mówił rozumnie i artystycznie, rozwinął nawet niezwykłą jak na początkującego swobodę ruchów i opanowanie całości, grając z werwą i przekonaniem. Był to pod wieloma względami występ szczę-

śliwy, chociaż natura nie obdarzyła debiutanta po-myślnymi warunkami. Po krótkiej wędrówce na pro-wincji, Krogulski wrócił do Warszawy 1869 i grywał z powodzeniem role charakterystyczne: Łatkę w „Do-żywociu” Michonnet’a, w „Adrijannie Lecouvreur”, ob-jawszы czasowo spuściznę po Rychterze. Z rozrze-wnieniem Krogulski wspomina te młodzieńcze prze-błycki powodzenia, gdy publiczność podbiła jego we-rwą i zapalem gorącym, nie szczędziła mu oklasków. Odziedziczył potem role epizodyczne po Pańczyko-wskim i Damse’m w „Oknie na pierwszym piętrze” (pasiecznik), „Sztuce przypodobania się” (Grévin), „Consilium facultatis” (Waluś), „Miłości ubogiego młodzieńca”, „Starej romantyczce” i wielu jedno-aktówkach.

W roku 1873 wyjechał za granicę dla studjów muzycznych, pracował przez pewien czas w orkiestrze Opery Komicznej w Paryżu, ale ustąpił z niej, posprze-czawszy się z Offenbachem, ponieważ twórca „Pięknej Heleny” nie chciał uznać Warszawy za polskie mia-sto i nie wierzył w istnienie Królestwa Polskiego. Na scenę Teatru Rozmaitości wrócił w r. 1876 i stale na niej pracuje jako aktor i kierownik muzyki zaku-lisowej. Oprócz licznych pieśni i dzieł fortepiano-nych publikowanych w Warszawie, Krogulski skompo-nował muzykę do wielu wodewilów i dramatów, jak „Folwark Primerose”, „Było to pod Wagram”, osta-tnimi czasy do dramatów: „Królewski jedynak”, „Ma-rja Leszczyńska“, „Sędzia z Zalamei“. Jego utwory muzyczne odznaczają się melodyjnością i poczuciem stylu dawnej epoki, do czego pomaga artyście facho-we wykształcenie. Zawód aktorski, jak sam pisze Krogulski — po młodzieńczych powodzeniach dał mu

sporo goryczy i rozczarowań. Zawsze cichy, skromny, usuwający się w cień grywał i grywa role mniejsze i najmniejsze — ale za to stał się chodzącą kroniką sceny warszawskiej. Publikacje i artykuły, które wspominam w mojej pracy, są tylko częścią wykończoną w rękopisie całości p. t.: „Notatki starego aktora“, które znajdują się w Bibliotece Związku Artystów Sceny Polskiej. Jest to zbiór życiorysów, szkiców i wspomnień, stanowiących cenny przyczynek i materiał do dziejów sceny, obyczajów i kultury teatralnej w Polsce. Prace i pisma Krogulskiego cechuje miłość sztuki, przywiązanie do instytucji, pogodny optymizm przy miłym i swobodnym toku opowiadania. Znać, że pisał je artysta duszą i sercem, zwolennik wielkiej tradycji, wolny od uprzedzeń i zawiści fachowych. Dla prawości charakteru i wytrwałej pracy, Krogulski cieszy się poważaniem wśród aktorskiej rzeszy, jako dobry kolega i sympatyczny towarzysz. Na zjeździe delegatów wszystkich teatrów zaszczycono go w r. 1920 tytułem honorowego członka Związku Artystów Sceny Polskiej.

Wśród sił pomocniczych wyróżniał się postawą i obliczem senatorskiem **Marceli Boczkowski**, który rozpoczął zawód aktorski od dramatycznych kochanków i wspominał z żalem, że jako uczeń znakomitego Komorowskiego grywał z początku wielkie role w „Narzeczonej z Lamermooru“ i „Kaplicy w Glen-torn“. Miał jednak głos tępy i matowy i nie mógł się potem wybić na stanowisko. Urodzony w 1820 r. jako artysta dramatyczny w r. 1842 pobierał 180 rubli rocznie, w r. 1852 awansował na 360 rubli. Obarczony liczną rodziną borykał się z biedą, w końcu zrezygnował z aspiracji artystycznych, został inspi-

cjentem i rekwizytorem, ponieważ ta czynność dawała poboczne dochody nawet w sposób uczciwy. Zrazu grywał trochę większe role (w „Młodości Muszkietierów“), później pokazywał się od czasu w jakiejś parowozowej rólce pokaźnego figuranta, obwieszonego orderami. Nie mógł się pogodzić z losem, narzekał i wzdychał boleśnie, zadowolony, że mógł przez „ty“ traktować jednego z pierwszorzędnych artystów, który z nim sympatyzował. Był to ciekawy typ rozgoryczonego aktora w rodzaju Delobelle’a z romansu Daudet’a „Fromont i Risler“ — jedna z postaci budzących pobłażliwe współczucie.

Dzięki protekcjom przewinął się na scenę Teatru Rozmaitości **Aleksander Łukowicz**, aktor o niezłych warunkach, ale z małemi zdolnościami. Zaangażowany w r. 1873 z pensją 400 rubli rocznie, grywał role młode charakterystyczne, zwolniony w r. 1875, potem przez krótki czas był przedsiębiorcą i dyrektorem lichego Teatru Polskiego w Petersburgu.

O paru innych zabłąkanych niepotrzebnie na scenę rzemieślnikach aktorstwa — zamilczę.

III.

A K T O R K I.

Wśród grona znakomitych i świetnych artystek tej epoki, wyjątkowym blaskiem zajaśniała fenomenalna **Helena Modrzejewska**, uposażona przez naturę klejnotami wielkiego talentu i piękna. Urodzona w 1842 roku w Galicji z domu Opidówna, występowała bardzo młodo na scenach prowincjonalnych i z tego czasu powstał jej teatralny pseudonim, słynny potem na obu półkulach. W Ameryce jej nazwisko brzmiało: Modjeska. Zaślubiona Karolowi Chłapowskiemu, ze znanej rodziny szlacheckiej, we Wielkopolsce, zabłysła najprzód w Krakowie, gdy tamtejszą sceną czasowo kierował zasłużony emeryt, były dyrektor Teatrów Warszawskich, Jan Seweryn Jasiński, który odrazu trafnie ocenił świetne przymioty młodej artystki i skierował ją na właściwą drogę.

Po triumfalnych występach na scenie Teatru Wielkiego w roku 1868 w Warszawie pozyskana została dla sceny stołecznej. Ówczesny Prezes Dyrekcji, Sergjusz Muchanow, dbały o dobór sił pierwszorzędnych odrazu ofiarował jej za występy cenę dotychczas niepraktykowaną w dramacie po

rs. 150 od przedstawienia i benefis. Na mocy kontraktu zawartego przed rejentem Jasińskim w dniu $\frac{11}{23}$ Listopada 1868 r. Modrzejewska otrzymała na rok następny pensji 2070 rubli płatnej w 8 ratach, oprócz tego 30 rubli od występu, benefis i urlop czteromiesięczny. Nigdy dotąd w Teatrach Warszawskich artystka dramatyczna nie pozyskała równie korzystnych warunków, ani tak wpływowego stanowiska. Dla czego? Ponieważ Modrzejewska zaczęła swoją karierę za Warszawą, odrazu rzuciła niezwykle czar na publiczność, wykazując także wielką umiejętność postępowania z władzami. Co więcej, żadna z artystek dramatycznych polskich przed nią i po niej nie potrafiła zająć takiego stanowiska po za teatrem w sferze towarzyskiego życia. W roku 1873 otrzymała pensji 2320 rubli, 800 rubli dodatku na garderobę, benefis i 30 rubli od występu z gwarancją 7 występów na miesiąc.

Od pierwszego ukazania się jej na scenie widzowie byli zachwyceni, krytyka zwykle cierpka i wymagająca paliła jej kadzidła, chociaż artystka jeszcze nie dosięgła zenitu swej sztuki. Miała postać szlachetną, królewską a gibką, twarz o rysach niepokalanie regularnych, wyrzeźbioną niby kamea grecka, głos miękki, jedwabny, melodyjny, trafiający do serca. Każde jej spojrzenie, gest i słowo nacechowane były wdziękiem i godnością polskiej kobiety, która skupiła w sobie najestetyczniejsze przymioty rasowe. Natura wytworna, fizycznie i duchowo arystokratyczna, jakby się w niej zjednoczyły wieki kultury obyczajowej, właściwej warstwie w Polsce panującej. Talent artystki był nawskroś idealistyczny lubo na poczuciu prawdy oparty, dążący świadomie do piękna, które

jest głębszym instynktem rasy polskiej, chociaż tego nie rozumieją doktrynerzy, którzy pragnęliby wygnać wdziek ze sztuki.

Urok i czar kobiety działający magnetycznie, wytegował wartość kreacji artystycznych, udoskonalonych pod wpływem subtelnej inteligencji i zamiłowania do wyższej kultury. Mówiła do mnie Halpertowa, którą poznałem, jako emerytkę, staruszkę z trzęsącą się głową, iż patrząc na grę Modrzejewskiej doznawała takiego wrażenia, jakby pogrążono ją w ciepłą kąpiel z aromatem listków róży. Wiadomo, iż Halpertowa była wielką artystką, łączącą poczucie prawdy wewnętrznej z niepospolitą siłą dramatyczną.

Istotnie najpiękniejsze role pani Heleny — tak ją nazywano w Teatrze — działały na słuchacza łagodnie, kojąco, czasem niby powiewne tony harfy eolskiej. Wdziek subtelny, głęboki liryzm i poetyczną uczuciowość Modrzejewskiej można porównać z tęczo-wo przejrzystymi barwami Słowackiego, którego była idealną interpretatorką. Pamiętam, jak za młodu kupowałem w dawnym Teatrze Wielkim bilet do bocznych krzeseł tuż przy barjerze orkiestry. Słuchałem i patrzałem na jej przecudną Amelję w „Mazepie“ tak, aby między mną a sceną nie było żadnego widza, aby nikt nie mącił rozkoszy napawania się poetyczną wizją. Pamiętam, jak strojnie płynął z jej ust cudny wiersz poety, jak wzruszona i drżąca z dziewiczem zawstydzeniem opowiadała królowi o napadzie zuchwałego pazika, gdy ją przemocą pocałował na kładce rzeczutki. Pamiętam, z jaką spokojną dumą opowiadała łagodnie ale stanowczo na zaloty królewskiego adonisa, z jakim dziwnie przejmującym akcentem wymawiała zwrócone do monarszego czoła:

„Zimne i bezwstyden!“ Podniosła wtedy do góry głowę, przeszywając zalotnika spokojnem spojrzeniem pogardy. I tak cała rola płynęła niby poetyczne marzenie, zakończone cichą, bolesną tragedją rezygnacji. Podczas gościnnych występów w Warszawie 1880 r. po przyjeździe z Ameryki grałem z Modrzejewską rolę Zbigniewa w „Mazepie“ i pamiętam jak w akcie IV w ciągu długiego opowiadania pazika, artystka odwrócona od publiczności, oddawała jednak całą scenę jakby ją śledził tłum widzów. Pograżyła się całą duszą w roli, była cierpiącą i nieszczęśliwą wojewodziną nie tylko dla widzów, ale dla poety i dla siebie.

Inaczej zupełnie Modrzejewska ujęła główną postać znakomicie granej „Marji Stuart“ Słowackiego, łącząc wdzięk i namiętność kobiety z majestatem królowej. Przeprowadziła w grze powolny rozwój instynktów i uczuć zbrodniczych pod wpływem demonizmu kochanka i występnej namiętności. Pomimo akcentów posępnych, strzegła się jednostajności, rozkładając umiejętnie w całej roli światła i cienie. Obok ponurej melancholji bajronowskiej oddawała głęboko momenty marzycielskie i uczuciowe. Podziwiałem w tej roli subtelność i miękkość tonu a zarazem wyrazistość konturów, pełnych plastycznego piękna. Ogromne wrażenie sprawiła w akcie V scena snu na jawie, strasznej wizji szafotu, ukazującej się w umyśle zbrodniarki jako przeczucie przyszłej kary. Głos przytłumiony, wydobyty z wysiłkiem, ciężki spazmatyczny oddech, dykcja senna, wytężona, składały się na obraz halucynacji, przeprowadzonej z doskonałem opanowaniem techniki i widocznem oparciem się na studjach z natury. Wcieliła po mistrzowsku artystka z wielką finezją i wyrazistością postać królowej szko-

ckiej, kreślona przez młodocianego poetę, który za-
jął opozycyjne stanowisko wobec idealizmu tragedji
Szyllera. Pomimo nierówności i drobnych odchyień,
Słowacki w zasadzie był bliższy prawdzie historycz-
nej, głębiej pojętej, aniżeli poeta niemiecki nagina-
jący rzeczywistość do swego apriorycznego pojęcia
tragedji.

Poetycznie, przewdzięcznie i przesubtelnie gra-
ła Modrzejewska rolę Anieli w „Ślubach panińskich“
jakby ją nie napisał Fredro, ale wymarzył Słowacki.
To określenie zamieściłem w szkicu o wielkiej artystce
pisanym dawniej — po mnie powtarzali je parokrot-
nie inni krytycy. Aniela była to dziewczyna z bardzo
dobrej rodziny szlacheckiej, wyrosła w ciszy patryar-
chalnej dworu wiejskiego, panna urocza z oczyma
sarenki i rozmarzeniem duszy, która rozchyłała się do
uroku wiośnianej młodości jak kwiat do słońca.
Z wnętrza duszy Anieli płynęła słodysz niewysłowio-
na, łagodność i dobroć szlachetnego serca. Modrze-
jewska rozszerzyła kontury roli, podniosła jej ton
i barwę, owiała całość poetycznym aromatem.
W miękkich przejściach i półtonach przeprowadziła
proces stopniowy rodzącej się miłości, która kiełkuje,
rośnie i ogarnia całą duszę drżeniem nieświadomych
pragnień i upojnego czaru. Były chwile, gdy Anie-
la skinieniem głowy, jednym ruchem, zdziwionym
wyrazem twarzy, pobudzała całą salę do okłasku.
W tej właśnie roli, mogłem sprawdzić, że w pewnych
razach sztuka aktorską wzbogaca i upiększa koncep-
cję literacką. Aniela w wykonaniu nawet dobrych
aktorek bywa szkicem akwarelowym. Aniela Modrze-
jewskiej przekształciła się w obraz poetyczny, w
zjawę idealną polskiej dziewczyci.

Tak samo podniosła i wypiękniała Modrzejewska w „Hamlecie“ szekspirowską Ofelję, którą poeta oddał szkicowo, jako naturę cichą, bierną, przechodząc bez pośredniej gradacji od bólu i smutku zawiedzionej dziewczicy do wielkiej sceny obłędu. Nigdy zapewne choroba duszy nie wyłaniała się na scenie z takim wdziękiem, nie budziła tyle współczucia. Był to rozstrój umysłu na tle melancholji spokojnej, przerzucanie się bezładne z jednej myśli do drugiej, z przeblyskami chwilowej przytomności. Zawiedziona miłość z mimowolnemi drgnieniami zmysłowości wydobywała się w liryce cudnej skargi. A jakie było bogactwo odcieni, jaka rozmaitość przeżyć i półtonów, jakie oryginalne kontrasty i przeskoki na ogólnem tle, utrzymanem pięknie i jednolicie, jaka malowniczość ubioru, gestu, pozy i mimiki! Dla rysownika lub malarza Ofelja dawała przebogaty materiał do ilustracji plastycznej w stylu grottgerowskim. Pod względem psychicznym był to odczuty głęboko wizerunek duszy wrażliwej i miękkiej, którą rozdzwięczył i rozstroił cios nagłego nieszczęścia.

Jako szekspirowska Julja, Modrzejewska była elegijną, rozmarzoną, w końcu tragiczną, ale bez żaru młodzieńczej zmysłowości, którą zaognia temperament i fantazja południowców. Jej Julja przepojona liryzmem nie miała żywości Włoszki, obudzonej nagle ze snów dziewczęcych przez wielkie pragnienie natury. Podobnie i Ludwika w szyllerowskiej „Intrydze i miłości“ miała może nadto wyglądu i ruchów damy, a nie mieszcanki, córki skromnego muzykanta, chociaż w akcie II wzruszała do głębi wyrazem głębokiego cierpienia, estetyczna i pociągająca nawet w przedśmiertnych kontorsjach po wypiciu trucizny.

Półklasyczne role Livii Quintilli w jednoaktowym dramacie Rzętkowskiego oraz hetery Lais w jednoaktowej komedji Augier'a „Flecista“, tłómaczonej pięknie przez Wacława Szymanowskiego, jednoczyły zarys antyczny, piękno pozy i giestów z prawdą uczucia, drgnieniami bólu i delikatnem tonowaniem subtelności natury niewieściej. Były to ożywione postacie z fresków starożytnych, przemawiające wiekuistą prawdą kobiecości.

Wytwornie z wielką finezją i wdziękiem oddawała Modrzejewska kobiety światowe, w których rozum przeważał nad sercem jak np. w „Pannie mężatce“ Korzeniowskiego. W tych rolach obok elegancznego obejścia podbijała naturalność artystki, jej świetny dar konserwacji, oraz mistrzowstwo dykcji komedjowej. Jako Cecylja w komedji Korzeniowskiego uchwyciła Modrzejewska ton dojrzałej panny z wytwornego towarzystwa, która chce się wydać za człowieka swojej sfery, kochając go bez zapamiętałości i czując rozsądną potrzebę ustalenia życia rodzinnego. Sprytnie prowadziła mistyfikację, udawała mężatkę, aby podrażnić adoratora, pełna nęcącej zalotności w spojrzeniach powłóczystych, lekkich uśmieszkach, delikatnie wyzywająca i rozkosznie powabna. A z jakim triumfem i uśmiechem pełnym zdziwienia patrzyła, gdy u jej kolan klęknął stary major, który prawiąc morały, nagle przeszedł do kornego zachwytu. Z jakim grymasem kobiety światowej, która umie nad sobą panować, traktowała swego wielbiciela, gdy ten odpłacając się mistyfikacją za mistyfikację udawał, że ma jakąś inną narzeczoną. Całość roli była arcydziełem finezji i dobrego tonu. Ożywiła także i podniosła Modrzejewska podobną postać w słabszej ko-

medji Korzeniowskiego „Młoda wdowa“, nadając głównej bohaterce wytworne zacięcie i tupet salonowej lwicy.

Wysoki poziom intelektualny artystki ujawnił się w wielkiej roli Ireny z dramatu Wł. Okońskiego (Al. Świętochowskiego) „Niewinni“, którą zagrała w sposób zadziwiający. Autor skreślił tu z dużym talentem postać kobiety niepospolitej, samodzielnej w zakresie filozoficznego myślenia przytem moralnej fanatyczki, pełnej ambicji, gdy ją dotknęła zdrada męża. Irena w sztuce była intelektualistką, istotą wymyśloną, wedle wyrażenia jednego z krytyków „subtelna jak bryły i linje matematyczne“. Artystka tchnęła w nią krew i życie, opierając trafnie całą rolę na skojarzeniu refleksji z nerwowością impulsywną i rysem popędliwości, właściwej naturom energicznym a niepospolitym. Mówiła naturalnie, rzeźbiąc po mistrzowsku wszystkie subtelności świetnego stylu autora, wydobywała najlżejsze odcienia myśli a jednocześnie snuła wątek psychiczny głęboko, rozumnie z misternem cyzelowaniem szczegółów, gdy na dnie duszy Ireny czuć było drgnienia bolesne pięknej, przebogatej, łamiącej się w sobie natury kobiecej. Dała Irenie serce głęboko czującej istoty rozumnej, szlachetnej, bogato uposażonej, prowadząc stopniowo, krok za krokiem proces uciszenia się dumy i niechęci pod wpływem przywiązania do męża, które w głębi serca tkwiło pod powłoką zwichrzonych uczuć. Rola ta była w swoim rodzaju arcydziełem psychicznej analizy i syntezy zarazem, stapiającej w jednolity odlew składniki bogatej duszy, dotkniętej nieszczęściem, a wyzwalającej się z uczuć egoistycznych. Była ciekawem studjum psychiki ujętem w formy arty-

styczne, ogrzanem przez ciepło uczuć i porywów naturalnych.

Miałem sposobność przeprowadzić porównanie ról Modrzejewskiej w komedjach i dramatach francuskich z grą Sary Bernardt podczas występów znakomitej tragiczki francuskiej w Warszawie. Porównanie to rozjaśniło mi niektóre tajniki sztuki aktorskiej. Rzecz naturalna, że aktor-artysta czuje się najmocniej na gruncie utworów swojskich pisarzy, pokrewnych mu rasą, językiem, zwłaszcza w dramacie realistycznym. Więc i Sara Bernardt była mistrzynią przedewszystkiem w wielkich rolach repertuaru francuskiego, które polska artystka stylizowała nadto idealnie. Nic dziwnego, że Sara żywiej czuła i plastyczniej oddawała figury kobiece w „Damie kameljowej“ „księżnie Jerzowej“ Dumas’a (syna), we „Frou-frou“ komedjo-dramacie Meilhac’a i „Sfinksie“ Feuillet’a. Chwyciła w nich dosadniej temperament, francuską nerwowość i erotyzm, gdy Modrzejewska Polka z krwi i kości uwydatniła estetycznie stronę przeważnie uczuciową, wdziek i liryzm miękki czasem elegijny chociaż w „Księżnie Jerzowej“ nasza artystka mniej dosadnie w wybuchach dramatycznych, miała więcej dystynkcji i arystokratyzmu.

Aktorzy polscy wogóle po Francuzach grają najlepiej komedję i dramat francuski współczesny, nie mogą jednak opierać się na bezpośredniej obserwacji, chociaż nadają czasem tem figurom właściwą werwę i lekkość. Że jednak nie wystarcza zwykła intuicja mogłem to zauważyć przy wykonaniu komedji Aleksandra Dumas’a (syna) „Przyjaciół kobiet“, która u nas wypadła blado i niezajmująco pomimo gry Modrzejewskiej, Żółkowskiego i Królikowskiego, tym-

czasem olśniła mnie jako niedościgłe arcydzieło prawdy i finezji, gdy widziałem podczas ostatniej wystawy paryskiej tę sztukę wykonaną przez aktorów, komedji francuskiej: panią Bartheł, Worms'a, Lebargy'ego i Truffier'a.

Ciekawem było porównanie Sary i Modrzejewskiej w koncertowej roli Adrijanny Lecouvreur w dramacie Scribe'a i Legouv'égo. Poezją kobiecego wdzięku przewyższała artystka francuską koleżankę, przeprowadziła tę popisową rolę z tak wspaniałym wdziękiem i królewską dystynkcją, takie ciepło nadała scenom miłosnym, taką moc i brawurę momentom dramatycznym, tak urozmaiciła i wyzyskała wszystkie sceny i epizody, że Adrijanna była wielkim tryumfem jej gry *wirtuozowskiej*, mieniającej się bogactwem barw i blasków. Sara grała tę rolę bardziej realistycznie, mniej olśniewająco, zrobiła jednak szalone wrażenie w epilogu dramatu ekspresją rozdzierającego fizycznego bólu.

Nawiasem mówiąc w ogólnem ujęciu twórczości obu wielkich aktorek można powiedzieć, że Modrzejewska miała w sobie i w swej sztuce więcej piękna i szlachetności — Sara więcej bezpośredniości i porywu. Modrzejewska, zwłaszcza w pierwszej fazie swego rozwoju górowała melodyjnością głosu i muzykalnością dykcji, Sara miała w głosie więcej siły i rozmaitości akcentów. Pod względem plastyki nasza artystka celowała urodą, była estetyczną mistrzynią, Sara posiadała swoistą, przeważnie realistyczną ekspresję. Obie artystki czuły głęboko naturę kobiety nowożytnej, jej cierpienia w społecznej niewoli, jej szamotanie się w karbach konwenansów. Obie w sztuce prowadziły zwycięsko szermierkę wyzwolenia płci

swojej z kajdan rutyny i form towarzyskich. Ten głęboki ton twórczy odziedziczyła po nich i spotęgowała Eleonora Duse wielka następczyni, poetka duszy kobiety, jako ofiary życia i świata. Obie artystki miały w najwyższym stopniu dar syntetyczny, ujmowały całość postaci odtwarzanej jasnowidzeniem duszy—obie, pomimo różnic rasy, metody gry i temperamentu, odznaczały się w najwyższym stopniu świadomością opanowaniem środków swej sztuki. Rozwijały ekspresję spotęgowaną, lubiły grę solową, wydobywały swe role na wierzch, imponując bogactwem i przepychem techniki. Ich wirtuozostwo jednak w najpiękniejszych zjawach niebyło tylko migotliwą grą efektów, albo brawurowym popisem — opierało się bowiem na odczuciu i zrozumieniu głębokim drgnień duszy, na intuicji i analizie psychiki odtwarzanych charakterów*).

Z innych ról repertuaru francuskiego wyróżniała się Cecylja w „Naszych najserdeczniejszych“ grana bardzo ciekawie, a nawet drażniąco we wielkiej scenie gonitwy z uwodzicielem. Jedyny raz w życiu Modrzejewska zatraciła w tej roli o jaskrawy realizm, zabarwiając grę i akcenta tłumione głosu zmysłowością kreolki, podczas walk namiętnych pożądań z obowiązkiem i uczciwością małżeńską, przyczem widoczny był blizki moment kapitulacji i załamania się cnoty kobiecej pod wpływem męskiej zdobywczości. Akcenty erotyczne w tej scenie, prawdziwe duchowo i fizycznie wywołały nawet dreszcze zgrozy w zwolennikach puryzmu. Artystka jednak podała kusząc-

*) Paraletę talentów i twórczości obu artystek przeprowadziłem bliżej w artykule „z epoki gwiazd“ pomieszczonym w tygodniku „Życie teatru“ № 4 z dnia 30 Września 1923 r.

zmysłową treść tej wielkiej sceny pojedynku żądy i miłości w formie estetycznej, bez cienia cynicznego efektu.

Była Modrzejewska przeziłą baronową w „Walce kobiet“ komedji Scribe'a, stylową damą z epoki restauracji, uroczą i swobodną rezonerką w „Powieściach królowej Nawarry“ Scribe'a, wreszcie bohaterką romantyczną w dramacie Al. Dumas'a (ojca), „Panna de Belle-Isle“, dziewicą szlachetnego rodu pełną uczucia i heroizmu. Wszystkie te role wielka artystka przepajała nietylko właściwym sobie wdziękiem, ale tchnieniem arystokratyzmu, jakąś rasową *grandezzą*, której w tym stopniu nie posiadała żadna ze znanych mi aktorek polskich, a nawet europejskich.

Dlaczego Modrzejewska w 1876 roku wyjechała z Warszawy z zamiarem przerzucenia się na scenę amerykańską? Gnała ją nietylko żądza tryumfów na drugiej półkuli. Męczyła także potrosze atmosfera życia warszawskiego, wyczerpywały stosunki towarzyskie. Modrzejewska stała się gwiazdą wyższej elity towarzyskiej, ozdobą i atrakcją salonów mieszczaństwa i finansjery warszawskiej. Dla kariery podtrzymywała te stosunki, była zresztą pierwszą w Polsce artystką, prowadzącą życie światowe w wielkim stylu. Banalność i snobizm sfery salonowej, czcza błyskotliwość i komedja pozorów zaciężyły nad jej wielkim talentem odbiły się nawet odcieniem przesytu i znużenia.

Zresztą była „Pani Helena“ jedną z tych natur bujnych, które lubią się pławić w blaskach tryumfu, czuła w sobie dość mocy i wytrwania, aby pokonać olbrzymie trudności występów na scenie w obcym języku, z wymową niezwykłą dla polskiego ucha i po-

czucia dźwiękowego. Do wyjazdu przyczyniły się także złośliwe i głupie plotki, krążące koło osoby jej męża, któremu zawdzięczała bardzo wiele pod względem kultury towarzyskiej i umysłowej. Pamiętać trzeba, że wielka artystka tułała się w młodości lat parę po scenach prowincjonalnych. Dzięki inteligentnej pomocy Karola Chłapowskiego, jego wiedzy literackiej, stanęła na wyżynach, przyjęta przez wyższe sfery towarzyskie, olśniona jej urokiem. Nic więc dziwnego, że zaczęły prywatne jej stosunki nicować złośliwe języki. Płytką opinia pewnych sfer mieszczańskich bywa często u nas niesprawiedliwa, daje się powodować lichym zawiściom i animozjom bardzo marnego gatunku. Szczególniej kobiety niepospolite budzą niechęć i skłonność do złośliwej przygany, która rozchodzi się łatwo po świecie, jak fale głosowe w górskich wąwozach.

Wyjątkowe stanowisko artystki budziło z konieczności zakulisowe niechęci i zawiści. Modrzejewska wywierała dokoła siebie wpływ magiczny, gasły przy niej inne aktorki, nawet niepospolite; pewną część repertuaru a nieraz obsadę ról w sztukach stosowano do jej życzeń i zamiarów. Różne koterje niemogły tego darować artystce, którą dyrekcja i reżyserja faworyzowały jak nikogo przedtem i potem, zresztą zgodnie z interesem teatru i kasy. Jednym z objawów tej niechęci był w r. 1874 niemały skandal na pierwszym przedstawieniu 4-o aktowej komedji Edwarda Lubowskiego „Nietoperze“, która zresztą miała ważne znaczenie w naszej ewolucji teatralnej. Grający rolę jednego z ludzkich nietoperzy, próżniaka Żmijskiego, Władysław Szymanowski sportretował łądząco na scenie w charakterystyce, gestach i wyrazie

twarży męża artystki. Rola ta była grana doskonale z prawdą typową i dosadnością wyrazu. Ze względu jednak na pasożytniczy charakter figury komedjowej, ta kopja sceniczna w oświeceniu plotek brukowych nabrała charakteru jadowitego pamfletu.

Patrzyła na to Modrzejewska obecna na premjerze w łoży Edwarda Leo, redaktora *Gazety Polskiej*, z którego domem i rodziną łączyły artystkę serdeczne stosunki. Jako krytyk teatralny byłem na tem pamiętnem przedstawieniu. Gdym w antrakcie spotkał artystkę na kurytarzu, rzekła do mnie spokojnie ze swym łagodnym uśmiechem:

— Pan Szymanowski robi Karolka!

Staralem się nierozdrażniać tej sprawy i skierowałem rozmowę na wartość komedji, ale w teatrze ta szykana zrobiła sensację. Redaktor Leo, lubiany i popularny w mieście dla swego humoru i przymiotów towarzyskich, manifestacyjnie podczas aktu wyszedł z łoży oburzony do żywego, Modrzejewska jednak o ile pamiętam, była obecną do końca widowiska. W następnych przedstawieniach Szymanowski na żądanie dyrekcyi zmienił charakteryzację i ton roli. Podobno ten wypadek, dodający rozgłosu sztuce, był jedną z kropel, które wypełniły czarę goryczy i niezadowolenia artystki z atmosfery ją otaczającej.

Wyjazd Modrzejewskiej do Ameryki wykazał, jak potężną była dźwignią, jakim twórczym motorem na scenie warszawskiej. Straciliśmy wielką artystkę, która mogła w Polsce jeszcze żyć i tworzyć przez lat trzydzieści, straciliśmy nie tylko najprzedniejszą siłę wykonawczą, ale i główną atrakcję przedstawień dramatu i komedji. Strata wpłynęła odrazu na obniżenie poziomu repertuaru ale co prawda, dała początek

nowej ewolucji teatralnej, w której zamiast wielkich solistów odegrał rolę zespół znakomitych aktorów łącznie z rozwojem nowego repertuaru.

Swoją drogą wyjazd ten uwieńczył karierę artystki sławą wszechświatową i ponętnym zawsze dla polskiego snobizmu rozgłosem na obcej ziemi. Już w 1877 r. wystąpiła Modrzejewska w San-Francisco w Kalifornii jako Adrijanna Lecouvreur, pokonawszy dla Ameryki trudności dykcji angielskiej. Wieść o tem szybko się rozeszła się po kraju dzięki korespondencjom Sienkiewicza drukowanym w „Gazecie Polskiej“. Autor głośnych już wtedy „Szkiców węglem“ jako świadek naoczny opisał prześlicznie ten pierwszy tryumf naszej artystki i wielkie wrażenie, jakie uczyniła na rodaków, zapędzonych losem na drugi koniec świata.

W roku 1880 Warszawa powitała swoją ulubienicę ze spotęgowanym entuzjazmem — pokazało się, że artystka trafnie oceniała psychikę publiczności teatralnej warszawskiej, która lubi nowe „sifeczko na kołku“ i ceni artystów jeszcze bardziej, gdy powracają na scenę poprzedzeni nową reklamą. Ale Modrzejewska była już dla nas gwiazdą z za morza, przelotnym na scenie polskiej, chociaż przewspaniałym meteorem.

Na razie artystka nie miała zamiaru zrywać ze sceną warszawską, wyjeżdżając za trzymiesięcznym urlopem, który przetrzymała, zrywając tym sposobem kontrakt z Dyрекcją. Na mocy nowego kontraktu zawartego w dniu 30 kwietnia
12 maja 1879 r. zgodziła się na potrącenie 250 rubli z wynagrodzenia 400 rubli za występ, aby tym sposobem zapłacić 5000 rubli kary umownej za niedotrzymanie kontraktu poprzedniego.

W roku 1882 występów było dwadzieścia kilka z płacą po 500 rubli (przy podwyższonych cenach miejsc w teatrze) oprócz benefisu. Wyzyskiwano pobyt artystki w celach filantropijnych. Modrzejewska chętnie deklamowała na koncertach dobroczynnych, urządzanych przez *elitę* towarzyską stolicy.

W dniu 15-go marca tegoż roku na pożegnanie grała na dochód zakładanej wówczas Kasy Pożyczkowo-wkładowej przy Teatrach Warszawskich i była przedmiotem gorącej owacji ze strony artystów, którzy z Królikowskim na czele ofiarowali jej wspaniały wieniec. Wśród serdeczności i ogólnego rozrzewnienia odezwała się w końcu artystka do kolegów i koleżanek: „Choć będę za morzami sercem zostanę z wami“. Ponieważ te słowa nie były cenzurowane, więc wynikła z tego powodu żywa korespondencja (perepiska) pomiędzy władzami. Z kancelarii generał-gubernatora wysłano „bumagę“ do dyrekcji, aby na przyszłość niedopuszczała do takich wycieczek („podobnych wychodok“). Dyrekcja ze swej strony wyprawiła „bumagi“ do generał-gubernatora i ober-policmajstra donosząc o tem, że wszystkim obecnym przy tem niepokojącym wydarzeniu udzielono surowego napomnienia („strożajszyj wygawor“). Tak niemilem i drażniącym dla władz rosyjskich było wtedy nawet niewinne słowo polskie, wypowiedziane na scenie bez kontroli celników prawomyślności!

W roku 1885 za szereg występów otrzymała Modrzejewska po 400 rubli za wieczór oprócz poranku benefisowego, grała także trzy razy w porankach w Teatrze Wielkim urządzonych przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Za szereg występów w 1891 r. zażądała po rs. 500, ale ówczesny Prezes Dyrekcji

pułkownik Daniel Palicyn, wytargował po 300 rubli, na co się zgodziła artystka ze względu na opłakany stan finansów teatralnych. W tym roku wyznaczono jej 200 rubli kary ponieważ w koncercie na dochód kolonji letnich w dniu $\frac{21 \text{ kwietnia}}{3 \text{ maja}}$ deklamowała śliczny wiersz Krasińskiego: „Pożegnanie“, zabroniony przez cenzurę niewiadomo dlaczego.

W tej fazie po przyjeździe z Ameryki wielki talent Modrzejewskiej przeobraził się i spotęgował. Głos jej stracił nieco aksamitnej miękkości powlókł się lekką gazą, przydechem, ale nabrał tężyzny i mocy zwłaszcza w dolnym rejestrze.

Zenitu swej twórczości dosięgła wielka artystka w najznakomitszej swej kreacji: „Marji Stuart“ w tragedji Szyllera, którą dawniej grała dość miękko i blade. Wspaniałą była postać i sylweta królowej-męczennicy, wysmukłej, w ciemnym hiszpańskim kostjumie z wielką kryzą u szyji, gibkiej w ruchach a jednak imponującej. W każdym słowie, w każdym akcencie, w każdym ruchu przebijał się majestat i godność monarsza, gorąca siła wiary i przekonania, gdy broniła swej sprawy wobec prześladowców. W wielkiej scenie kłótni między Marją a królową Elżbietą artystka po mistrzowsku stopniowała przejście od rezygnacji i pokory do wybuchów szalonego gniewu i oburzenia pod wpływem okrucieństwa i pychy swej rywalki. Każde jej słowo padało z druzgocącą siłą, którą wydobyla, skupiając akcenty na głównych wyrazach i mocno artykułując spółgłoski. Nie było w tem krzyku ani wielkiego napięcia głosu, ale ekspresja, oparta na mocy wewnętrznej, która wydobyła się w rwącym, płomiennym potoku uczuć. Grając wtedy rolę Leicestra, stałem na scenie obok Niewiarowskiej

odtwarzającej Elżbietę. Gdy Modrzejewska klękała przed swą rywalką, doznałem takiego wrażenia, jakby klękała — Katedra Kolońska! Jakiś ogrom majestatu ducha przed brutalną przemocą materji! Znać było, że Marja strasznie się pasuje, że gnębi, przyusza swe ciało, całą postać, wszystkie muskuły i nerwy, aby zgiąć kolano w poniżającym hołdzie. A później w końcowej obeldze rzuciła w twarz Elżbiecie słowo: „bękart“ z mocą pękającego pocisku, popierając je wspaniałym, druzgocącym gestem. W akcie ostatnim, gdy Marję prowadzono na szafot, przechodząc tuż przedemną, artystka cudnie szeptała po cichu słowa psalmu: „De profundis clamavi, clamavi ad te Domine, exaudi orationem meam“ (Z głębokości wołałem do Ciebie, Panie, usłysz modlitwę moją). Te, słowa brzmiały takim skupieniem modlitwy przedśmiertnej i chrześcijańskiej rezygnacji, biła z nich taka powaga i podniesienie duszy ku niebu, że chociaż stałem wtedy na scenie o dwa kroki — dreszcz mnie przechodził od stóp do głowy. Zbliżyła się tu intuicyjnie Modrzejewska do filozoficznej koncepcji Szyllera, który tworzył poezję ofiary, opierając tragizm na estetycznej antynomji ideału a rzeczywistości. Nie można było wspanialej wyrazić zwycięstwa ducha wiary i piękna nad przemocą — tryumfu sprawiedliwości wyższej nad wyrokami sądów ludzkich. Jaka szkoda, że nie było i niema sposobu przekazania tej niezrównanej poezji na scenie dla przyszłych pokoleń!

Obok tej wizji Królowej — męczennicy stawiam w mojej myśli tylko przepiękną „Safonę“ Karoliny Wolter w teatrze wiedeńskiego Burgu w tragiedji Grillparzera. Gdy na scenę wkraczały artystki w obu tych rolach miałem takie wrażenie, jakby koło nich i nad nimi unosił się słup światłości.

W dramatach Wiktora Hugo jako „Marja De-lorme i aktorka Tisbe w „Angelu Malipieri“ łagodzi-ła Modrzejewska z wielkim smakiem jaskrawości ro-mantyczne, nadawała tym figurom czar poezji — nie-mogła jednak utrzymać dłużej na repertuarze bez-krwistych lirycznych konstrukcyj, które na scenie francuskiej ratuje patos romantyczny, cudna melodia języka i wiersza w ustach artystów pierwszorzędnych.

Idealnie piękna jej Kleopatra w tragedji Szek-spira, rzeźbiona stylowo, pełna egzotycznej miękkoś-ci w leniwych kołyszących się ruchach, malownicza i ponętna na łożu, na tarasie pałacowym, pod gwia-ździstym niebios sklepieniem, miała właściwy sobie temperament, energję, wzruszając tragicznym bólem, wobec śmierci kochanka. Z powodu estetyzmu arty-stki, Lady Makbet niebyła może dość groźna i ponu-ra. Ubrała ją Modrzejewska w pyszny kostjum śred-niowieczny, jako żonę szkockiego magnata, rozpuściła długie przetykane wstęgą warkocze, zachowując cha-rakter północny i pierwotny. W oddanej znakomi-cie arcy-scenie somnambulizmu snuła się morderczyni jak widmo. Podświadoma męczarnia wyrzutów su-mienia brzmiała w tonach ciężkich, wysiłonych, prze-rywanych cichymi jękami, które się wydobywały z podziemia duszy. Obraz psychopatyczny poety, okazującego w tej dziedzinie intuicję niezwykłą w swym wieku, zamieniła na wizję, dziwnie sugge-stywną, estetyczną i malowniczą z pozami godnymi wielkiego rzeźbiarza. W drgnieniach chorej wyobra-źni, w przyciszonych, sennych tonach, czuć było re-akcję kobiecości, gwałconej przedtem przez ambicję i okrucieństwo. Jako Beatrix w szekspirowskiej ko-medji „Wiele hałasu o nic“ wpadła Modrzejewska

w ton arystokratyczny, była raczej księżniczką aniżeli ciętą i zamaszystą panną z epoki Odrodzenia, pełną przekory i kaprysu, grała jednak z wielką brawurą i humorem, potęgując niektóre sceny mistrzowską mimiką.

Zabarwieniem posępnem odznaczyły się pół-demoniczne role bohaterki w chybionym dramacie Wiktoryna Sardou: „Czarne djabły“ oraz Eleonory księżnej Falconnieri w „Dalili“ Feuillet'a oddanej z dumą i chłodem kokietki, która zapala w piersiach artysty płomień trawiącej i zabójczej namiętności. Obok wytwornych form towarzyskich, ta złowroga kobieta miała w sobie coś z chodzącego posągu o ciemnym spiżowym połysku. Podobnie w postaci Paoli z dramatu Wacława Szymanowskiego „Żywy posąg“, koloryt włoskiego renesansu, stapał się zwłaszcza przy końcu roli z antyczną harmoniją zarysów.

Z ról współczesnych, Magda, w dramacie Sudermana „Gniazdo rodzinne“, przemawiała bogactwem i bujnością natury artystycznej, a w końcu wspaniale oddanym buntem przeciwko moralności zaściankowej, zwłaszcza w chwili obudzenia się uczuć macierzyńskich, w wybuchu porywająco prawdziwym.

Każdy powrót artystki na sceny polskie był jednym szeregiem owacji i tryumfów. Kontraktu z Dyрекcją warszawską w d. ¹²/₂₄ Listopada 1894 r. zawartego na 7 przedstawień po 400 rubli z możliwością prolongowania i dodatkiem benefisowego poranku, nieza twierdził Generał-Gubernator, ponieważ zadenuncjowano władzom rosyjskim artystkę z powodu wygłoszonej w Nowym-Jorku na Kongresie Kobiet mowy, charakteryzującej wiernie ujemne stosunki społeczne pod moskiewskim uciskiem. Jako żona niemiec-

kiego poddanego musiała wtedy Modrzejewska w ciągu dwudziestu czterech godzin opuścić Warszawę i wyjechać pod czujną opieką. Opinia przypisywała to zajęcie intrydze zakulisowej.

Podczas bytności w kraju w r. 1904 występowała poraz ostatni na scenie krakowskiej za mojej dyrekcji. Chwilami znużenie powlekło już niektóre sceny jakby welonem, chociaż pomimo późnego wieku, artystka odzyskiwała często dawną werwę, budziła ten sam zachwyt co zawsze, oddając tragedję szkockiej męczennicy na tronie. Zdumiewała nawet żywością jako szekspirowska Beatrycze w komedji „Wiele hałasu o nic“, płasając w kończącej sztuce farandoli według amerykańskiego układu. Naumyślnie dla Krakowa wystudjowała wtedy główną rolę w dramacie Gabrijela d'Annunzio „Gioconda“ którą odtworzyła z głęboką rzewnością bólu złamanego serca z wielce oryginalną plastyką w ostatnim akcie, gdy bohaterka, utraciwszy ręce, zalewała się łzami, niemożąc uścisnąć kochanej córeczki. Ukrywszy ręce z tyłu pod luźnym kostjumem, wyrażała grę uczuć bolesnych nie tylko twarzą ale drgnieniami całego korpusu.

Chociaż na scenach polskich była gościem zawsze mile witanym, interesowała się żywo naszym ruchem teatralnym i artystycznym. Zajęła Modrzejewską fascynująca poezja Wyspiańskiego. Wznowiłem dla niej umyślnie w r. 1904 „Wyzwolenie“, którego słuchała gorączkowo i ciekawie. Nauczyła się umyślnie dla sceny krakowskiej głównej roli w tragedji Wyspiańskiego „Protesilas i Laodamia“, którą wprowadziłem na scenę pod kierunkiem autora. Pomimo wysoce artystycznej i malowniczej wystawy, pomimo scenerji pomysłowej i gry wielkiej artystki,

ta jednoaktowa tragedia zrobiła nużące wrażenie, oparta na jednym motywie żalobnej hysterji. Modrzejewska łączyła w tej roli nastrój wizyjny, senny z piękną heleńską plastyką—niezdołała jednak ocalić monotonji uczuć, które w czytaniu budzą zajęcie, ale na scenie nie robią wrażenia.

Ostatnim wreszcie błyskiem tego wielkiego talentu na scenach polskich, była cudna postać królowy tebańskiej w tragedji Sofoklesa „Antygona“ wystawionej w 1904 r. w Krakowie w pięknym przekładzie Kazimierza Morawskiego. Widziałem w tej roli świetną panią Bartheł w Paryżu w „Comedie française“ — nieustępowała jej Modrzejewska pod względem prawdy uczucia i klasycznego piękna, nadając, bohaterce więcej majestatu i tragicznego bólu. Była to wspaniała córka królewska, gdy ze skargą dziewczęcą, ze łzą w oku, ale z podniesionem dumnie czołem — żegnając blaski słoneczne, szła do grobu, w którym z wyroku króla miano ją żywcem pogrzebać.

Głównym urokiem wielkiego talentu artystki, było tchnienie poetyczne, promieniowanie duszy, jakaś niewysłowiona aureola, która okalała jej arcydzieła aktorskie.

W życiu codziennem ujmowała artystka *grandezzą* i spokojnem poczuciem swej wartości. Uprzejma, w koleżeńskim gronie chętnie rozigrana i wesoła, na większych zebraniach towarzyskich uroczą, miała ton wytwornie salonowy, naturalny bez przesady i afektacji. Dyrektor *Narodni'ego Divadla* w Pradze W. Szubert po gościnnych występach artystki skreślił piękny jej wizerunek znany mi w polskim przekładzie z № 44 „Kurjera Teatralnego“ z r. 1901. Fachowiec teatral-

ny, literat i dramaturg uznał w Modrzejewskiej „naj-pierwszą artystkę świata“, podnosząc jej ciepło i życie wewnętrzne, zachwycając się uśmiechem, wykrojem ust, miękkością i finezją dykcji oraz prześlicznym głosem, „który obejmował za szyję, całował w twarz i czoło. Sfera talentu artystki — jak twierdził Szubert, sięgała do kresu wielkich namiętności, przy których człowiek sam o sobie zapomina, była natomiast Modrzejewska niedoścignioną, gdy chodziło o delikatność, głęboką tkliwość szlachetności i majestatyczność“. Dopełniając te trafne uwagi, zaznaczę, że istotnie szła tragiczny, zapamiętałość i porywy namiętności nie leżały w sferze jej talentu.

Wydoskonalila natomiast kulturę żywego słowa, artyzm dykcji posunięty do niezwyklej doskonałości w dziedzinie uczuć szlachetnych i subtelnych. Pomimo poetycznego idealizmu dbała o szczerłość i naturalność. Zasada jej było dla uniknięcia fałszywego patosu i akcentów przesadnych opieranie nawet momentów dramatycznych i wybuchów na podłożu zwykłej mowy. Należy dany frazes, wyrażający uczucia silniejsze i podniosłe, wymówić najprzód w tonie potocznym, a dopiero potem stopniować i podnosić ekspresję tego tonu, aż do właściwego napięcia. Stosowałem tę zasadę przy studjowaniu ról i w praktyce pedagogicznej, gdy uczniowie i uczennice wpadały w fałszywe przeciągania lub intonacje sztuczne. Taką metodą wydaje dobre rezultaty — mogę ją polecić kolegom, uprawiającym pedagogję teatralną.

Wniosła także ze sobą artystka przymiot bardzo pożądany zwłaszcza w komedji oraz dramacie współczesnym: wyższą kulturę towarzyską. Wytworne było jej zachowanie się, czy to w rozmowie potocznej

czy też w salonie albo na balu. Umiała chodzić ze swobodą, usiąść z dystynkcją i wdziękiem, każdy jej ruch zakreślał linje estetyczne, okrągłe lub faliste. Pracując nad rolą, starała się wydobyć a nawet spotęgować wszystkie jej walory, obmyślała starannie efekty, ale mimo to gra jej miała charakter impulsywny, bezpośredni, czasami nawet robiąc niespodzianki współgrającym. Traktowała aktorstwo szlachetnie, ale z prostotą bez kabotyńskiej pretensjonalności. Pewnego razu z wielkim przejęciem odtworzyła w Krakowie rolę w „Giocondzie“, płacząc i szlochając w scenie z dzieckiem ostatniego aktu, jako matka pozbawiona rąk. Z płaczem wyszła za kulisy mając ręce w tyle skrępowane i wyrzekła żartobliwie do stojącej za kulisami mojej żony, przerywając łzawy ton uśmiechem:

— To byłaby dopiero tragedia, gdybym teraz musiała naprawdę nos obetrzeć!

A potem znowu wpadła w rolę, grała z wielkim przejęciem.

Sława Modrzejewskiej za oceanem była nietylko tryumfem artystki, ale zwycięskim pochodem polskiej kobiety za oceanem. Obok serdeczności i ciepła, obok liryzmu opartego na głębi uczucia bez czułościowości i sentymentalizmu, piękno artystki wewnętrzne i zewnętrzne, było wykwitem tych przymiotów rasowych, które nadobną Polkę czynią jednym z najpojętniejszych arcydzieł rodu ludzkiego. Wielkość jej sztuki wznosiła się ponad kierunki dawne i nowe, nie miała cech żadnej szkoły czy to romantycznej, czy realnej lub modernistycznej. Jako artystka solowa, *gwiazda* w wielkim stylu była Modrzejewska, wspaiałym kwiatem polskiego idealizmu, była na wskroś indywidualną, miała rodzimą odrębność i cechę zasa-

dniczą polskich talentów wogóle, cechę, która w nowszej ewolucji sztuki teatralnej musi być uznana jako siła żywotna, jako potężna dźwignia oryginalności.

W roku 1904 wróciły z zamorza śmiertelne szczątki tej prawdziwie *fenomenalnej* artystki do Krakowa, aby spocząć na cmentarzu w grobie rodziny Opidów. Trumnę wyniesioną z kościoła św. Krzyża na chwilę ustawiono na marach przed gmachem Teatru Miejskiego. Jako delegat artystów warszawskich obok innych mówców żegnałem do głębi wzruszony zgasałą wielkość sceny polskiej i światowej. W mowie na cmentarzu porównał ją Lucjan Rydel do Heleny greckiej, której piękność oglądali starcy świętego Ilionu w niemym podziwie!

* * *

Wiktoryna Bakałowiczowa była najznakomitszą artystką sceny Warszawskiej przed zjawieniem się Modrzejewskiej. Urodzona dnia 17 października 1845 roku, córka Wojciecha Szymanowskiego aktora i literata, zaślubiła w 1856 roku Władysława Józefa Bakałowicza, malarza portrecistę, który potem zamieszkał w Paryżu. Z tego małżeństwa urodził się w Grudniu 1857 r. także głośny malarz Stefan Bakałowicz osiadły w Rzymie.

Jako panna 18-o letnia rozpoczęła Szymanowska zawód dramatyczny w roku 1853, zaliczona do trupy Teatru Rozmaitości z pensją 180 rubli rocznie. W roku następnym otrzymała 360 rubli, w roku 1857 rubli 600 i po paru awansach doszła w 1867 roku do 1500 rubli. Stosunek z Dyрекcją polegał na częstych targach o podwyżkę pensji, nie zawsze uwieńczonych powodzeniem. Artystka w podaniach swoich wska-

zywała słusznie na wydatki toaletowe w komedjach i sztukach współczesnych, do których sama musiała sprawiać ubiory. W 1867 roku dnia 14 czerwca grano na jej benefis w Teatrze Wielkim melodramat „Młodość Muszkieterów” — artystka wykonała wtedy niewielką ale wdzięczną rolę pani Bonacieux. Kilkakrotnie otrzymywała dodatkowe wynagrodzenia. W roku 1870 do pensji dodano 2 ruble *feu* od występu, a w roku 1875 podwyższono to *feu* do rubli 5. W roku 1868 wyjeżdżała na występy do Lwowa i Krakowa, ale odmówiono żądaniu artystki podwyższenia pensji do rs. 2500 rocznie.

Poznałem talent Bakałowiczowej, gdy była podobną do róży, wydającej aromat przed opadnięciem listków. W swoim zakresie była także „fenomenalną” jak ją nazywa kolega Krogulski w cytowanej uprzednio książce „Gwiazdy”, ale same warunki oraz nastroj talentu zamykały artystkę w zakresie ról rodzajowych, naiwnych i lirycznych w komedjach współczesnych.

Zaletą Bakałowiczowej jak słusznie twierdził Wł. Bogusławski w swej książce: „Siły i środki naszej sceny” był poetyczny wdzięk, którym przeświecała i przepajała grę swoją w sposób czarujący i subtelny. Średniego wzrostu, pełna gracji, z twarzą miękko utoczoną, o wyraziście zarysowanym profilu, miała głos niewielki, ale pieściwy, giętki i rozkoszny. Każdą rolę odtwarzała we właściwym sobie stylu, w tonach subtelnych, pastelowych. Zewnętrznie miękka i złonowana, w odczuciu wewnętrznym szczerą i prawdziwą, nawet gdy grała role konwencjonalne. Według panującej mody na początku drugiej połowy zeszłego stulecia dramaturgowie francuscy i niemieccy na różne

tony parafrazowali ulubiony wtedy idealik dziewczęcia, które na progu kobiecości, nie zdaje sobie sprawy, jakie w niej drgają tajemne pragnienia i moce przyrody. Przeżył się już teraz ten typ kurczątko wypielegnowanego pod skrzydłem matki — ale wtedy w duchu konwenansu literackiego, delektowano się wdziękiem cnoty opartej na nieświadomości. Panny współczesne odbiegły od tych idealików gąsiątka o białych skrzydłach lilijki, mającej specjalny urok dla starszych i przeżytych mężczyzn.

Tajemnicą wielce oryginalnego talentu Bakalwiczowej było to, że figuryнки papierowe, teatralne idealiki, malowane kolorowo, umiała znakomicie przetwarzać na postacie żywe, pełne artystycznej ułudy. Pamiętam ją jako pensjonarkę w jednoaktowej komedyjce Barrière'a „Pożar w klasztorze“, jak pomimo fizyczności już niezupełnie harmonizującej z rolą podłotka, czarowała uśmiechem, szczebiotem dziecięcym, pensjonarskim, rozkoszną stanowczością panienki, która chce być dorosłą, zaczyna przewodzić nad ojcem birbantem i przerabia go w końcu na solidnego papę. Z zabawną przekorą oddała w inny sposób podobną rolę dziewczynki zakochanej i rezolutnej w komedji Pailleron'a „Nieśmiały“ (*Le mur mitoyen*) tłómaczonej wierszem przez Kazimierza Kaszewskiego. Szlachetną panną była Cecylja w dramacie Oktawjusza Feuillet'a: „Montjoye“, szczera, cicha, prosta, zniewalająca zarówno w scenach z kochankiem, miarkowanych względami przystojności, jak i w serdecznych wylewach miłości dla ojca. Cudnie brzmiały akcenty liryczne roli, w których artystka wypowiadała ból zawiedzionego serca i skargę opuszczonej córki.

Gdy liryzm miał się przeobrazić w akcenty sil-

niejsze, bardziej dramatyczne, wtedy ekspresja niebyła wystarczającą, jak np. w głównej roli dramatu Lubowskiego „Żyd“ granej szlachetnie i subtelnie lecz niedociągniętej w wyrazie. Jej Klara w „Ślubach Panieńskich“ nie miała dosyć ciętego języczka i zabawnej koguterji, ale przemiłą była w chwilach panieńskiej przekory i rozkosznego śmiechu, budząc wesołość wyrazem komicznej rozpaczy przy końcu komedji. Dzisiejsze artystki modernizują tę postać czupurnej pannenki z wiejskiego dworku, która obok rysów kobiecych nosi piętno swej epoki. Naiwność Klary polega na tem, że ona właściwie nie wie, dlaczego nienawidzi mężczyzn, bo wbiła sobie tę nienawiść z książek w młodą, niemądrą jeszcze główkę. Ten grunt psychiczny Klary, tę naiwność uwydatniała Bakałowiczowa za pomocą właściwych sobie środków, rozkosznych minek, pełnych zdziwienia, rezolutnej pewności siebie i dziecinnego uporu.

Pełnią artyzmu artystka jaśniała, grając role o zabarwieniu charakterystycznym, jako Jadwiga w komedji Korzeniowskiego: „Okreźne“, a nadewszystko jako urocza, przeznakomita Pawłowa w „Marcowym Kawalerze“ Blizińskiego. W pierwszej roli panna ze szlacheckiego dworku, z humorem i brawurą udawała chłopkę, aby zmistyfikować swego wielbiciela i nautmyślnie podkreślała jaskrawo niektóre akcenty, grając tą sielską komedję. W końcu prześlicznie oddała zawstydzenie dziewicze, gdy wydał się podstęp, a w mistyfikatorce zaczęło przemawiać serce i pociąg do ładnego chłopca. Umiała Bakałowiczowa ciepło i serdecznie oddać te chwile, gdy miłość zaczyna władać nad duszą i ciałem, gdy w cichych skupionych akcentach wyłaniają się drgnienia nieśmiałych

pragnień i pożądań a serce drży tajemną rozkoszą. Jako Pawłowa odczuła doskonale naturę chłopki—prawą, wierną, serdeczną trochę despotyczną, jak zwykle bywają nasze Magdy, Baśki i Marysie, gdy przewodzą nad Wojtkami i Antkami. Rola ta była mistrzowskiem skojarzeniem realizmu z poezją. Artystka brała wzór z natury, chwyciwszy doskonale ton gwary kujawskiej, ale po swojemu upiększyła tę postać, wykończoną z dotknięciem pastelowem, drgającą życiem, pełną uroku, naturalnej szczerości. Wśród znamion roli, które, idąc za twórcą komedji, ujęła z wielkim artyzmem w ramy rodzajowego obrazu, wyróżniał się rys upartego przywiązania chłopki do ukochanego dziedzica, serdecznej wierności, która się zlewa z pokorą, ale także z poczuciem praw, nabytych przez dłuższe współżycie. Ton ludowy roli ani na chwilę nie popadał w trywialność. Pomimo wybryków rezolutnej kobieciny, broniącej swego „kochania“ choćby kłamstwem i podstępem, Pawłowa czuła serdeczną tęsknicę, zwłaszcza w ślicznej piosence, której nutki gubiła, niby ziarenka rozsyanego sznurka pereł, ścierając kurze na meblach. W tem *arcydziele* gry komedjowej, charakterystycznej, artystka odczuła głęboko rzewność ludową, nadając roli koloryt barwny, soczysty, zniewalając prawdą w każdym akcencie, w każdej intonacji głosu.

Pamiętam Bakałowiczową, jako Wandę Łoniewską w „Mentorze“ Fredry (syna) — była salonową, elegancką wdówką, ale zarazem Polką z krwi i kości, podnosząc bladą rolę subtelnem wykończeniem i ciepłem w scenach budzącej się miłości.

W całym szeregu komedji jednoaktowych i *blue-tek* francuskich grała z wdziękiem, szykiem, elegancją,

nierzadko z figlarnym dowcipem role panien rezolutnych, mężatek i wdówek zalotnych, wesółych i smętnych, celując także i nucąc piosenki w takich eleganckich wodewilach jak „Fortepjan Berty“, „Sto za sto“ i wielu innych. Jedną z ulubionych w swoim czasie ról artystki był młody kokiet i pochlebniś vicehrabia de Letorrières (z repertuaru słynnej panny Déjazet w Paryżu) w trzechaktowej komedji ze śpiewkami „Sztuka przypodobania się“, która u nas dzięki grze koncertowej całe lata utrzymywała się na repertuarze. Gestem, brawurą, tupetem, powłóczytami spojrzzeniami i minami usprawiedliwiała Bakałowiczowa powodzenie i urok francuskiego *charmeur'a* z epoki Ludwików, panicza śmiałego i cynicznego, który wszystkim kobietom, a nawet i mężczyznom zawracał głowy. Cała rola była przepojona młodzieńczą brawurą, wdziękiem, elegancją i szelmostwem młodego birbanta. W karnawałowym wodewilu „Indjana i Charlemaque“ artystka grała rozkosznie paryską gryzetkę w kostjumie debardera. W tej drobnostce wykonała jako wkładkę śpiewkę „Ach ja ginę za huzarami“ (*Ah, motif aime le militaires*) z „Księżnej Gerolstein“ Offenbacha zakazanej w Warszawie z powodu aluzji do żołnierskich miłostek imperatorowej - nierządnicy Katarzyny II. Śpiewała z subtelnym pieprzykiem, tańcząc trochę swywołnie z gestami i miną rozkosznej bachantki pod wpływem szampana. Figlarna pustota, rozmarzenie zmysłowe i lekka fantazja pijacka miały w tej roli naprawdę smak... szampański!

Odrębny styl i zacięcie nadała Bakałowiczowa rolom subrotek. Justysia w „Mężu i żonie“ Fredry (ojca) czelna, chytra, cynicznie przebiegła, mądra i kokieteryjnie wyzywająca różniła się zasadniczo od Do-

ryny w „Świątoszku”, którą artystka ubrała w zalotny kostjum i biały czepeczek. Bakałowiczowa pojęła Dorynę jako młodą rezolutną służącą, miała ton wedyktwa, miarkowanego wdziękiem i prześlicznie wypełniała nieme sceny grą mimiczną. Reżyserja, nie znając widocznie tradycji moljerowskiej, nie wyjaśniła artystki, że właściwie Doryna powinna być służącą nieco starszą, wygadaną od ucha do ucha, ubraną skromnie w szarym fartuchu, domownicą, która długie lata zżyła się z rodziną mieszczańską, nabrała pewności siebie, ostro mówiąc wszystkim prawdę w oczy. Według swojego pojęcia stworzyła jednak Bakałowiczowa w tej roli arcydzieło sprytu, wesołości i ironji, opartej na zdrowym rozsądku, nadając dykcji żwawe tempo i ciętość francuską. Z poetyczną prostotą zagrała także miłą panienkę w przełożonej wdzięcznie wierszem przez Wacława Szymanowskiego komedyjce Gondinet’a „Biały Krawat”, usprawiedliwiając zwycięstwo ładnej ubogiej kuzynki nad bogatą ale szpetną narzeczoną.

Wreszcie przy końcu kariery świetny talent Bakałowiczowej przemienił się nagle do niepoznania; kobiecy rozum ostrzegł w porę artystkę, aby godząc się z działaniem czasu, nie przedłużała sztucznie swej młodości. W pełni sił przerzuciła się zatem do ról charakterystycznych starszych, weszła na nową drogę — a w tym rodzaju jej twórcza pomysłowość zaimponowała widzom i krytyce nawskroś oryginalnem ujęciem typów kobiecych. Przedzierzgnęła się doskonale i zmieniła jako hrabina Zenobia Skalińska w komedji Narzymskiego „Pozytywni“, podżyła, wyrafinowana pseudo-arystokratka, pokrętna, obłudna, nieprzebierająca w środkach dla zapewnienia sobie do-

chodów z krzywdą zięcia. Była to figura pretensjonalna, z uczernionymi włosami, wykrygowana i komiczna, pomimo swej robionej dystynkcji. Postać typowa, niezmiernie wyrazista, pochwycona żywcem z komedji światowej, z wielkiego targowiska fałszu i próżności. Inną zupełnie powierzchowność i charakter miała stara panna Rozalja Forbac z komedji Wiktoryna Sardou „Safandudy“ (*Les ganâches*) dewotka prowincjonalna, zła, zgryźliwa, cierpka pomimo pobożnego patosu, w każdym słowie sycząca, pełna świętobliwego oburzenia. Obie te role grała artystka według zupełnie nowego systemu — prowadząc je konsekwentnie i szeroko, z daleko większą ekspresją aniżeli dawniejsze role naiwne, liryczne i salonowe. Panna Forbac miała ruchy nerwowe, usposobienie popędliwe, ubrana czarno, charakterystycznie dla dewotek, wiodących życie próżniacze. Jak znakomita większość aktorek, Bakałowiczowa była dawniej subiektywną, sprowadzała rolę do swych indywidualnych warunków, bo zresztą, grając kobiety młode i wdzięczne, nie mogła się przenaturzyć ani zmienić fizycznie. W tych dwu kreacjach stała się aktorką nawskroś *objektywną* realistyczną, oparła się na obserwacji, wyzyskanej w kierunku typowym. Zatraciła wabność, zatraciła swoje *ja* pod charakterystyczną peruką, zmieniła twarz, malując na górnej wardze czarne wąsiki, zmieniła pozy, gesty, uczesanie. Wierna jednak swemu subtelnemu smakowi w tej przemianie, wyrazisty rysunek roli uwydatniła w technice dyskretnej, strzegąc się jak ognia szarży i karykatury. Żadna z aktorek polskich po niej nie osiągnęła w tej dziedzinie równej doskonałości a jednak Bakałowiczowa, bardzo wymagająca od siebie samej i bardzo sumienna, nie-

dowierzała własnym siłom. Studjowała te role pod kierunkiem Jana Seweryna Jasińskiego, który, jako emeryt, pełen jeszcze życia i zapału dla sztuki, nie skąpił rad swoich nie tylko doświadczonym artystom ale i nowicjusom, mustrował i mnie także, gdy się przygotowywałem w r. 1877 do pierwszych debiutów.

Role charakterystyczne w repertuarze Bakałowiczowej należały do najcelniejszych pod względem artystycznym i skończoności — można je było postawić na równi z niezapomnianą Pawłową — nawet porównać do pewnego stopnia z rolami Żółkowskiego lub Rychtera. Bakałowiczowa należała bezspornie do najbardziej pomysłowych i oryginalnych polskich aktorek — nie mogę jednak się zgodzić na paralelę, którą Władysław Bogusławski przeprowadził w cytowanej wyżej książce „Siły i środki naszej sceny” — pomiędzy nią a Modrzejewską, twierdząc, że pierwsza była „poetką” druga zaś „literatką” — pierwsza twórczynią intuicyjną, druga świadomie stylizującą różne pomysły w formach estetycznych. Prawda, że pisał to Bogusławski w 1879 r., nie znając jeszcze najcelniejszych ról Modrzejewskiej po powrocie z Ameryki, gdy osiągnęła zenit swej twórczości. Ale już wtedy, po stworzeniu takich przepięknych ról jak Amelja w „Mazepie”, „Marja Stuart” Słowackiego, Aniela w „Ślubach” i Ofelja w „Hamlecie”, nie mówiąc o innych, to porównanie nie było wcale uzasadnione. W swoim zakresie Bakałowiczowa była aktorką pierwszorzędną, znakomitą, ale rodzajowe jej mistrzostwo miało się do sztuki Modrzejewskiej, królującej w dziedzinie poetycznego dramatu, tak samo mniej więcej, jak poezja Lenartowicza i Syrokomli do wielkiej romantyki Słowackiego.

To prawda jednak, że artyzm Bakałowiczowej szlachetny i skupiony opierał się na sile i prawdzie wewnętrznej, na zespoleniu się duchem z naturą fikcyjnych postaci, że w jej przedziwne złotem i jedwabnem nie było szychowych nici, że w jej klejnotach, misternie rzezanych, nie było szkiełek lub kamieni fałszywych. Mogłaby dzisiaj ukazać się na scenie polskiej ta przedziwnie wytworna szczerą i subtelna aktorka, obracająca się w sferze piękna i prawdy, niezamąconej kabotynizmem ani taniem efekciarstwem. Była to jedna z organizacyj wybranych, niezwykle, które mają chwile natchnienia i umieją swe pomysły przepoić promieniami własnego światła.

Dwie jej ostatnie role dawały zapowiedź nowej twórczej fazy talentu, rozwinięte śmiało z pierwszorzędną ekspresją. Po nich scena polska mogła się spodziewać nowych arcydzieł aktorskich. Nagle jednak po trzydniowem pasowaniu się z chorobą, zgasa Bakałowiczowa w pełni sił dnia 30 października 1874 r. po 21 latach 9 miesiącach pracy scenicznej. Synowi jej Stefanowi przyznano do czasu pełnoletności emerytury rocznej 45 rubli 25 kopiejek! Zostawiła po sobie artystka wdzięczną pamięć — jej nagrobek na cmentarzu powązkowskim ozdobiły do niedawna w dniu zadusznym świeże kwiaty.

* * *

Salomea Palińska Kenigowa przez pewien czas dźwigała na swych barkach cały niemal repertuar ról serjodramatycznych. Urodzona w Warszawie 1831 r., uczennica Halpertowej i Jasińskiego. Na prośbie Palińskiej o przyjęcie do szkoły dramatycznej, w styczniu 1848 r. napisał Królikowski jako reżyser: „wiele zrozumienia, ale są jeszcze wady do usunięcia“.

Opornie szły artystce początki pracy scenicznej. Przyjęta w r. 1850 do grona artystów dramatycznych sceny warszawskiej, w tymże roku otrzymała dymisję, ponieważ „nie okazała żadnych postępów“. Od dnia 1 stycznia 1851 r. do 1 sierpnia 1855 r. grywała na scenie Teatru Polskiego w Wilnie. Ponownie zaangażowana na scenę warszawską dnia $\frac{19 \text{ września}}{1 \text{ października}}$ 1885 r. przez prezesa teatrów warszawskich generała Abrahamowicza z pensją 510 rubli rocznie. Na początku 1864 r. przyznano jej rs. 1350 rocznej gaży, w 1867 r. 1450 z dodatkiem 3 rubli *feu* od występu.

Artystka głęboko uczuciowa aż do egzaltacji, z wymowną twarzą, pięknym głosem, gorąco zamiętowana w swoim zawodzie, niezmiernie staranna w opracowaniu roli. Grzeszyła jednak niemiłą dla ucha polskiego śpiewnością dykcji, zapewne spotęgowaną podczas pobytu w Wilnie — śpiewnością, wpadającą nierzadko w jękliwą melopeję. Średniego wzrostu, ruchliwa i pełna życia, miała własny system gestykulacji odśrodkowej, płynącej po liniach lekko pochyłych w stosunku do pionu figury. Wiem z tradycji, że dawniej pięknie grała role bohaterek w głośnym dramacie „Rita Hiszpanka“ oraz w „Sędziwoju“ Wacława Szymanowskiego. Za mojej pamięci najlepszą jej rolą, poważnie dramatyczną była Marta w „Liście żelaznym“ Małeckiego — nieszczęśliwa szlachetna kobieta z ludu, podniosła w swym tragizmie pomimo wieśniaczej prostoty. Siła dramatyczna, szczerść i żar uczuciowy sprawiały głębokie wrażenie, zwłaszcza w wielkiej scenie więziennej, gdy Marta wieśniaczka padała do nóg swemu synowi, jaśnie panu Krajczemu Ciechanowskiemu, wyznając z pokorą i bólem tajemnicę jego urodzenia w chłopskiej chacie. Ujęła wte-

dy artystka w karby śpiewność dykcji, nadając głosowi akcenty głębokiego bólu, prawdziwe i przenikające. Palińska znakomicie przeprowadziła różnorodne odcienie roli w tej scenie, począwszy od cichej pokory, do wielkiego jęku zranionego serca, w końcu do cichej rezygnacji. Akademizm dramatu Małeckiego, wzorowany na tragikach greckich, zamienił się na poezję wymownej skargi i rozpaczy macierzyńskiego serca.

W rolach tragicznych i dramatycznych jako Neala w tragedji Délavigne'a „Parja“, jako „Livia Quintilla“ w dramacie Rzętkowskiego i „Adrijanna Lecouvreur“ (którą grała przed Modrzejewską) wreszcie jako Amalia w „Zbójcach“ zbobyła sobie artystka *succés d'estime*, grając poprawnie, inteligentnie, z dużem uczuciowem napięciem, opierając jednak całość roli na jednostajnie smętnych tonacjach.

W stylowej komedji dosadna mimika artystki i wyrazista dykcja wpływały czasem na przejawianie takiej np. księżny Malborough w „Szkłance wody“, komedji Scribe'a, w roli oddanej ze zbytnią pasją, przerysowanej w ogólnym konturze.

Szczęśliwszą była natomiast artystka w dramacie współczesnym. Doskonale grała Palińska rolę tytułową w sensacyjnej sztuce Adolfa Belot'a: „Miss Multon“, jako pokutnica, która ofiarnem cierpieniem i pokorą stara się okupić dawne błędy i odzyskać prawa macierzyństwa. Zarówno wyraz boleści skoncentrowanej, jak umiejętna analiza i stopniowanie uczuć oraz przeprowadzenie psychiki składały się na całość pierwszorzędą. Jeden z recenzentów, którzy ostro sądzili artystkę, wyraził się w rozmowie ze mną, że po tej roli krytyka powinna ją przebłagać na kolanach.

Postać ta przypadła doskonale do usposobienia artystki, do jej tonu elegijnego, przyczem inteligencja i opanowanie techniki pozwoliły jej pokonać trudności, wydobyć wewnętrzną walkę uczuć i przełomy zbolącej duszy na rozdrożu. Doskonale także wypadła tytułowa postać w komedji Wiktoryna Sardou „Serafina“, łącząca bigoterję z twardym egoizmem i wolą despotyczną. Trafnie ujęła artystka cechy charakteru wyraziście przez autora zarysowanej postaci, nadała jej ludzącą prawdę uporu, zacieśnienia uczuć pod wpływem fałszywie pojętej religijności, przygotowując w końcu przebłycki cieplejszych uczuć macierzyńskich.

Poziom inteligencji artystki oraz pojęcie zadania sztuki i teatru, wznosiły się ponad przeciętną miarę zwyczajów i przesądów zakulisowych. Dlatego w pełnym rozwoju talentu Palińska zwróciła się także do ról charakterystycznych — może to być przykładem dla artystek, które nierozumnie upierają się, aby nie przyjmować ról starszych, chociaż mogłyby zyskać wdzięczne pole w dziedzinie gry typowej i komicznej. Znakomicie odtworzyła Palińska rolę Szenionowej w „Żydach“ Korzeniowskiego, wskrzeszając z niepospolitą intuicją typ podstarzałej lafiryndy z początków zeszłego stulecia. Afektacja, krygowanie się i sztuczne miny przekwitłej kokietki, jej śmieszne rzucanie przytulnych spojrzeń, manewry z wachlarzem, kłamstwo i blaga łącznie z dykcją pieśczośliwą były wybornie podchwyczone z natury. Palińska ożywiła tę figurę jakby zdjętą ze starej ryciny. Z widoczną świadomością literacko-artystyczną ujęła szcątkowe rysy światowej elegantki pośledniego rodzaju z epoki Stanisławowskiej. Również w jej grze pani Kwocka w dramacie Narzyskiego „Epidemja“ stanowiła bardzo ty-

powy okaz obłudnej intrygantki w sferze salonowej. W „Mentorze“ Fredry przekwitła dziewczica Rozamunda Zamurło była trafnie szkicowaną karykaturą energicznej cioci z kresów, z akcentem śpiewnym—swatki, o przejętej ważnością funkcji klejenia małżeństw w rodzinie. W tych rolach charakterystycznych zacierały się wady indywidualnej manjery artystki, zwłaszcza pod względem fonetycznym, w dykcji prowadzonej inteligentnie, a nawet wytwornie, także w wielu innych salonowych rolach mężatek i wdówek dystyngowanych. Najlepiej z nich zaprezentowała się bogata dziedziczka w komedji Emila Augier'a „Guerin“, odegrana wytwornie z tonem subtelnej ironji, z dykcją koronkowo-dzierżganą.

Artystka odznaczała się zawsze trafnem ujęciem i pogłębieniem całości, logiką w przeprowadzeniu uczuć i różnych faz rozwoju psychiki, a w rolach charakterystycznych, śmiałym konturem wypełnionym barwą typową. Słusznie się skarży Wł. Krogulski w swych notatkach (Kurjer Teatralny № 36 z 1903 r.), że Pałińska pomimo talentu i pracy sumiennej „nie miała szczęścia na scenie“. Zmarła przedwcześnie po 22 latach pracy scenicznej w 1873 r., zostawiając po sobie pełną szacunku pamięć, jako artystka i kobieta, otoczona w rodzinie czcią i miłością małżonka Józefa Keniga, najznakomitszego w tej epoce publicysty w Polsce

* *

Kierunek szlachetnie akademicki reprezentowała **Aleksandra Rakiewiczowa**, pochodząca z teatralnej rodziny Ładnowskich, córka Aleksandra, artysty

sceny krakowskiej, autora paru grywanych na scenach polskich monodramów, siostra wybitnego artysty Bolesława i Bronisławy Wolskiej zasłużonej aktorki na scenie krakowskiej. Urodzona 1838 roku rozpoczęła zawód sceniczny w towarzystwie Juljusza Pfeifra w r. 1854—od 1 października 1856 r. do 15 września 1858 r. była artystką sceny krakowskiej z pensją 4000 złotych polskich rocznie. Dyrektor Antoni Gubarzewski wystawił jej dla Warszawy pochlebne świadectwo talentu, wzorowej pilności i powodzenia na scenie, gdyż „publiczność każdy jej występ przyjmowała oklaskami“.

Pozyskana dla sceny warszawskiej na mocy kontraktu zawartego dnia $\frac{4}{16}$ Września 1858 r. otrzymała 600 rubli rocznej pensji. Zaślubiła bardzo młodo Wincentego Rakiewicza znanego i szanowanego w kołach artystycznych i towarzyskich architekta.

Wrogiem talentu Rakiewiczowej było macierzyństwo i wychowanie liczного potomstwa, które odrywało artystkę często od pracy scenicznej. Dlatego jej stosunek z Teatrem i Dyрекcją podlegał licznym fluktuacjom. Uwolniona od obowiązków w Grudniu 1863 r., przywrócona w listopadzie roku następnego z poprzednią pensją, znowu w 1869 r. uwolniona, wkrótce potem powrócona do czynności. Na mocy kontraktu z dnia $\frac{1}{12}$ października 1874 roku otrzymała 10 rubli od występu bez gwarancji — później widocznie praca szła bardziej normalnie, stosunki z Dyрекcją się wyrównały, gdyż w październiku 1878 r. przyznano artysce 1250 rubli rocznej pensji oraz 3 rs. do występu z gwarancją 10 występów na miesiąc. W r. 1896 podniesiono *feu* do rs. 4 — w r. 1896 do rs. 5 — w r. 1897 otrzymała Rakiewiczowa pensji

1300 rubli oraz poprzednie wynagrodzenie od występu.

Na scenie artystka wywierała sympatyczny urok. Wiem z tradycji, że od pierwszego występu w komedji Bayard'a „Lektorka“, grając obok znakomitego Rychtera, zdobyła sobie poklask widzów przede wszystkim dzięki bardzo pociągającym warunkom. Hojnie obdarzona od natury miała twarz szlachetną i piękną o rysach klasycznie regularnych, postać okazałą, nadającą się do bohaterek tragicznych, ruchy okrągłe, harmonijne, głos prześliczny o metalicznym brzmieniu srebrzysty, pełny i bogaty. W „Lektorce“, którą często grywała za mojej pamięci, przemówiła do słuchaczy cicha, skupiona pokora i głęboka rzewność, uczucie i rezygnacja kobiety, pragnącej pozyskać serce dumnego teścia oraz jego aprobatę na zawarte tajemnie małżeństwo. Była to zresztą rola wdzięczna, jasna, prostolinijna, w której wystarczała piękna modulacja głosu i oddanie szlachetne momentów uczuciowych.

Szczęśliwym jednak warunkom nie odpowiadała bujność talentu. Jak słusznie pisze Bogusławski w cytowanej wyżej książce, Rakiewiczowa zamknęła się w pewnym tonie szlachetnym, umiarkowanie patetycznym, ale nie rozpłomieniła swych kreacji porywami natchnienia. Grała „Marję Stuart“ Szyllera i lady Makbet w tonie półklasycznym *à la* Ristori z harmonją i powagą gestów, rzeźbiąc pięknie frazesy w muzykalnej dykcji wiersza. Występując w r. 1870 gościnnie w Krakowie i Lwowie i potem parę razy w obu teatrach galicyjskich, odegrała z wybitnem powodzeniem oprócz ról znanych w Warszawie, Barbarę Radziwiłłównę w klasycznej tragedji Felińskiego, a z wielką podobno siłą bohaterkę w tragedji niemieckiej Weilena „Drahomira“ osnutej na tle bajecz-

nych dziejów czeskich, przełożonej przez Władysława Ludwika Anczyca z mocą spiżową pięknego wiersza.

Aktorka, przeznaczona głównie do tragedji, na scenie Warszawskiej mało znajdowała pola do rozwinięcia na tem polu talentu. W dramacie Mosenthala „Deborah“ wystawionym w r. 1873 na scenie Teatru Wielkiego, a zaczerpniętym z repertuaru Ristori, tytułowa bohaterka była ujmującą w scenach uczuciowych — ale słabszą w chwilach namiętnego uniesienia, oddanych poprawnie bez gorącego temperamentu Żydówki, zakochanej do szaleństwa w Chrześcijaninie. Wogóle gra Rakiewiczowej w epoce młodości talentu, była szlachetną i estetyczną, ale potencjonalne siły, których słusznie należało się domyślać, nie błysnęły całkowicie, nie miały potęgi ujarzmiającej słuchaczy. Taką też była jej Fedra w tragedji Racine'a, szlachetna w formach klasycznej plastyki, pełna królewskiego majestatu, ale nie dość płomienna, powściągliwa w wybuchach erotycznego szaleństwa. Pięknie natomiast wychodziły w jej grze role bardziej spokojne jak np. szczerze oddana matka i żona nieszczęśliwa w jednoaktowym dramacie Manuela „Robotnicy“ przełożonym potoczyście wierszem przez Sewerynę Duchińską—albo siostra Erdmuta w „Wicie Stwoszu“ pełna religijnego namaszczenia.

Sympatycznie odtworzyła artystka wiele ról młodych żon, potem nieco starszych matek w sztukach społecznych i tłumaczonych jak np. w „Lenie Jasieńczyka“, w „Montjoye“ Feuillet'a, albo „Dwu damach“ Ferrari'ego i wielu innych. Wystarczał w tym rodzaju liryzm uczuciowy, piękna dykcja, szlachetna rutyna, dystynkcja i powaga, wystarczał osobisty urok artystki i formuły estetyczne, jednające jej uznanie

sali. Niektóre, co prawda, role jak np. bohaterka w sztuce Dumas'a (ojca) „Pani de Chamblay“ należały do komunałów teatralnych z góry skazanych na żywot bezbarwny.

Miłe wrażenie sprawiała artystka w pierwszym okresie swej twórczości, grając wiele ról konwersacyjnych mężatek i wdówek w komedjach polskich i francuskich jak np. łatwowierna i czuła na gruchanie salonowego zjadacza serc Marja, wiejska szlachcianka w „Drzemce pana Prospera“ Fredry (syna), jak wytworna baronowa w komedji Wiktoryna Sardou „Motylina“ (*La papillonne*) grana żywo i zręcznie w tonie lekkim, okraszonym elegancką ironją, a na dewszystko królowa Anna w 5-o aktowej historycznej komedji Scribe'a „Szlanka wody“, w której zdobyła się artystka na ton monarszy, obok finezji w momentach mimowolnie zdradzonej słabości dojrzałej kobiety dla przystojnego oficera. W pierwszych latach czynna na scenie w rolach przeważnie salonowych grywała rzadko, z dłuższymi przerwami.

Wzmocnił się talent artystki i nabrał tężyzny w fazie późniejszej, gdy objęła wydział starszych heroin i matek dramatycznych, w którym zyskała stanowisko siły pierwszorzędnej, niezastąpionej. Jako partner Rakiewiczowej zachowałem wspomnienie bardzo sympatyczne koleżeńskiej życzliwości artystki, z którą współpraca rozwijała się harmonijnie i spokojnie. W dramacie historycznym Laube'go „Hrabia Essex“, w którym grałem rolę tytułową w r. 1884, jej królowa Elżbieta była daleko bardziej plastycznie i dosadnie odtworzoną, aniżeli wiele ról dawniejszych. Obok wyrazistej charakterystyki twarzy i głowy w rudej peruce z ostrym orlim nosem, Rakiewiczowa wydobyła

z tej postaci mądrej egoistki na tronie rysy despotyzmu, pychy i zawiedzionej ambicji. Do dawnego akademizmu dołączyła więcej niż kiedykolwiek wymowy i tętna żywych uczuć, trafnie uwydatniając wyraz zaciętości skupionej i okrucieństwa, gdy Elżbieta kładła swój podpis na wyroku śmierci dla dawnego faworyta.

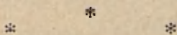
Energję i powagę miała także jej matrona w tragedji Wilbrandt'a „Arria i Messalina“, jak przystało na dumną Rzymiankę, wyznającą zasady filozofji stoickiej oraz jej dostojną a surową moralność. Grając rolę syna Arrji Markusa, pamiętam dobrze, jak pięknie przeprowadziła Rakiewiczowa walkę pomiędzy miłością matki a heroizmem moralnym w wielkiej scenie, gdy młodzieńcowi, splamionemu przez związek miłosny z cesarzową-nierządnicą, kazała Arria zażyć truciznę. Pamiętam z jakim przejęciem i bólem wypowiadała ostatnie słowa tej sceny: „Nie mam już syna!“ Rytmiłą tragicznego gestu, powagą cierpienia i wspaniałą dykcją wyjaśniała i usprawiedliwiała artystka dla widzów postępowanie Arrji dziwne i trudne do wytłómaczenia ze stanowiska uczuć nowożytnych i chrześcijańskich.

Z powodu tej roli przypominam sobie także zabawny epizod. Na prośbę grających ze mną artystek Rakiewiczowej i Marcellówny (znakomitej Messaliny) w akcie IV tragedji położyłem się na marach, udając umarłego Markusa, aby scena wywarła odpowiednie wrażenie. Zwyczaj w takich razach dawniej zastępowano aktora jakimś dobranym odpowiednio statystą. Gdy Rakiewiczowa grała przy trupie Markusa wielką scenę z Messaliną, jej rękawy długie zaczęły dotykać mej twarzy i nosa. Szepnąłem wtedy po cichu: „Mamo,

bo kichnę!“—Arria ostrożniej manipulowała rękawami, nie wypadając z tragicznego tonu. Dodam nawiasem, że, jeśli sztuka zyskała powodzenie, aktorzy w następnych przedstawieniach miewają zwykle dobry humor i nawet przy wielkim dramacie po cichu czasem szepczą wesołe słówka.

Wzruszała także Rakiewiczowa jako Estera, nie-szczęśliwa matka w dramacie Gutzkowa „Uriel Akosta“, w scenie aktu III, błagając syna, aby się ukorzył przed rabinami i odwołał swoje swobodne poglądy w kwestjach wiary. Grając Uriela, czułem jak mi wilgotniały oczy, gdy matka tuliła synowską głowę do piersi. Głos jej srebrny, przepojony łzami drżał głębokim smutkiem, mimika i gesty wyrażały skamieniałość bólu niewidomej starej kobiety. Jednem słowem schyłek wieczorny talentu tej niepospolitej i szlachetnej artystki zabłysnął piękniej, pełniej, aniżeli jego świtanie i południe.

Po czterdziestoletniej pracy na scenie warszawskiej, grając wielką tragiczną rolę hrabiny Renaty w dramacie Stanisława Kozłowskiego „Taboryci“ — Rakiewiczowa d. 12 listopada 1898 r. rażona atakiem apoplektycznym padła na stanowisku.



Dystynkcją i urodą niepospolitą zalecała się na scenie **Walerja Łapińska Niewiarowska** urodz. w Warszawie w grudniu 1838 r. uczennica Królikowskiego, po szczęśliwych występach zaliczona na początku 1854 r. do grona artystów dramatycznych sceny warszawskiej z pensją 180 rubli rocznie. W następnym roku otrzymała rs. 360, w 1858 roku 600 rubli potem awansując stopniowo, w roku 1870 dostała

rs. 1150 rocznie; w tymże roku poślubiła znanego w Warszawie lekarza.

Pod względem ilościowym Niewiarowska była jedną z najbardziej produkcyjnych artystek, odznaczała się poważnem traktowaniem obowiązków scenicznych. W roku 1880 pensja jej wynosiła 1300 rubli rocznie z dodatkiem 3 rubli *feu* od występu — w roku 1888 otrzymała poranek benefisowy w Teatrze Wielkim, awansując poprzednio na 1500 rubli pensji oraz 6 rb. od występu, w r. 1892 rs. 1600 oraz 7 rubli *feu*. Na przedstawienie Generał - gubernatora sam Cesarz pozwolił artystce dopełnić opłatę zaległych składek emerytalnych, chociaż dla artystów warszawskich emerytura była wtedy zniesioną, a raczej zawieszoną na zawsze. Przyznano więc Niewiarowskiej w czerwcu 1894 r. emeryturę w wysokości 1400 rub. rocznie, oprócz tego pobierała 2220 rubli pensji oraz 3 ruble od występu. Zaprowadzając oszczędności, senator Gudowski jako Prezes Dyrekcji Teatrów w r. 1902 zmniejszył pensję artystki do 1500 rubli z dodatkiem 200 rubli na garderobę i 2 ruble *feu* od występu. W lipcu 1907 r. oprócz emerytury otrzymała rocznego dodatku rs. 500—ale od lipca 1908 roku zamiast pensji wyznaczono jej od wieczora 15 rubli *feu* z gwarancją 5 występów na miesiąc.

Hucznie oklaskiwała Walerję Łapińską młodzież w 1867 roku, jako Lady Winter w melodramacie Aleksandra Dumas'a (ojca) i Augusta Macquet'a „Młodość muszkietierów“. Zaimponowała nam wtedy młoda aktorka siłą i ekspresją w tej roli intrygantki i zbrodniarki, oddanej z zapalem niekiedy nawet z tragiczną furją. Artystka w akcentach silnych zdobywała się tu na demoniczną prawie grozę, grała

w stylu romantycznym, dosadnie, rolę kobiety złej i podstępnej, wybuchającej groźbami zemsty, gdy odkryto jej zbrodnicze machinacje. Rola ta miała ton odpowiedni i urok złowrogiej piękności.

Po tym triumfie w melodramacie, Łapińska późniejsza Niewiarowska, uprawiała przeważnie dramat salonowy i komedję, wyrobiwszy sobie zasób cennej na scenie rutyny. Pomagały jej wzrost piękny, postać okazała, twarz nadobna lubo mało ruchliwa, oko wyraziste, głos mocny, obszerny, nieco matowy. Wniosła ze sobą na scenę obycie i kulturę towarzyską, poczucie dobrego tonu, dystynkcję, czasem trochę napuszoną i skłoną do pozowania, oraz dobrą, wyrazistą dykcję starej szkoły. Grała mnóstwo ról konwencjonalnych, salonowych, młodych mężatek, potem starszych matek, hrabin, margrabin, arystokratek rodowych, bogatych dam z finansjery. Była dobrą księżną de Bouillon, dumną i zaciętą w „Adrjannie Lecouvreur“, surową moralizatorką w „Pojęciach pani Aubray“ Al. Dumas’a (syna), rezonerką pełną żarliwości w „Rodzinie Benoinów“ komedji Wiktoryna Sardou. Jako matka, broniąca córki, przypomniała Niewiarowska dawną siłę w epilogu sztuki Ohneta „Cudzoziemiec“, gdy łotra zięcia kładła na scenie trupem, strzelając z rewolweru. Na żądanie cenzury bohatera sztuki, noszącej w oryginale tytuł „Serge Panin“ przerobiono na Rumuna, aby w złym świetle nie przedstawiać Rosjanina. Niewiarowska zagrała tu wielką rolę matki mścicielki mocno i dosadnie, nadając jej właściwą dystynkcję w scenach spokojniejszych. Większe jej role w tragedjach: jak Elżbiety w „Marji Stuart“ Szyllera oraz Gertrudy w „Hamlecie“ grane były poprawnie, chwilami nadto pompatycznie, gdyż artystka wogóle

traktowała na scenie powagę z naciskiem i aplombem, nieco przesadnym.

W sztukach oryginalnych była dystygowaną i rozumną pułkownikową w „Pannie mężatce“ Korzeniowskiego i bardzo ładnie grała w „Ślubach Panieńskich“ Dobrojską, mamę łagodną z pełną pobłażliwej miłości dla pańien. Doskonale przypadła do jej manjery aktorskiej Szambelanowa w „Panu Jowialskim“ oddana z właściwemi tej niewieście fumami, pretensjonalna, uderzająca ciągle w ton wyższości wobec otoczenia domowego. W rolę cioci Belci w dramacie St. Jasieńczyka (Karczewskiego) „Lena“ tchnęła artystka tak szczerą serdeczną dobroć, że tę pocziwą babinę warto było do rany przyłożyć. Perłą jednak polskich ról i wogóle najlepszą kreacją Niewiarowskiej była Kasztelanowa w komedji Fredry (ojca) „Dwie blizny“, paradny typ „samca - baby“ z głową zadartą, dykcją rąbaną i energją zaściankowej despotki. Postać ta na tle wybornej jednoaktówki mistrza komedji naszej wyrastała niby portret archaiczny na fałdach starego gobelinu z herbami szlachty polskiej.

Prawda, że powierzano Niewiarowskiej wiele ról niewdzięcznych, przesiąknięch banalnością, ale rzadko starała się ona wyjść poza siebie. Oprócz figur bardziej oryginalnie pojętych, które wyżej wymieniłem, grała, zwykle posługując się sumą rutynicznie urobionych formuł, zamiłowana w swym tonie zasadniczym, pełnym prestancji. Dzięki pracowitości i sumienności była cenną siłą, zwłaszcza w rozwoju współczesnego repertuaru. Dnia 19 kwietnia 1903 r. z powodu ukończenia 50 lat pracy scenicznej odbył się w Teatrze Wielkim benefis jubileuszowy artystki, podczas

którego oprócz swej szczęśliwej roli Dobrojskiej w „Ślubach Panieńskich“ odtworzyła z siłą i godnością dumną matronę w dramacie jednoaktowym Korzeniowskiego „Pani Kasztelanowa“.

Pomimo późnego wieku, pracując wytrwale, doczekała się 55 cio letniego jubileuszu. Na pożegnalnym benefisie w dniu 1 lutego 1909 r. odegrała te same role co w roku 1903 — potem, opuściwszy scenę, przeniosła się ze synem do Petersburga i tam zgasła w pierwszych latach wojny, gdy Warszawa była odcięta od Rosji podczas okupacji niemieckiej.

* * *

Wspaniałą postacią i urodą odznaczała się siostra poprzedniej **Marja Łapińska-Nowakowska**, która rozpoczęła karierę pomyślnym debiutem w roku 1868 w roli Marco w dramacie Teodora Barrière'a „Kobiety z kamienia“. Warunki zewnętrzne artystki nadawały się wybornie do tej posagowo pięknej, ale bezdusznej kurtyzany. Jak na debutantkę zaprezentowała się wtedy Marja Łapińska szczęśliwie, grała równo i szlachetnie ze znacznym już stopniem swobody. W roku 1873 otrzymała 450 rubli rocznej pensji, potem awansowała powoli, dosłużywszy się w r. 1890 pensji 650 rubli z dodatkiem rs. 3 *feu* od występu. Grała poprawnie i szlachetnie rolę Królowej Anny w „Szkłance wody“ Scribe'a z monarszą godnością, odczuciem i zrozumieniem. Piękne niebieskie oko artystki, twarz regularna i szlachetna, profil wyrazisty z rzymskim nosem, głos silny z matowym przydechem, te świetne warunki przyrodzone nie szły jednak w parze z wybitnym talentem. Gra jej poprawna, nie zawsze była przekonywająca, niedość prawdziwa, w akcentach

dykcji. Odtwarzała z początku Nowakowska większe role jak np. Amelji w „Zbójcach“, Królowej w „Hamlecie“, Księżniczki Zofji w „Żydach“ Korzeniowskiego — w tej ostatniej była najlepsza z właściwym tonem dumy i godności dziewiczej. Później jednak dawano jej role podrzędne. W trudnych warunkach życia domowego, obarczona dziećmi, nie mogła spotęgować swych zdolności ani wydoskonalic techniki, była jednak aktorką poprawną i użyteczną. Podczas występów Modrzejewskiej w 1831 roku w Teatrze Wielkim, biorąc udział w wykonaniu „Marji Stuart“ Szyllera jako Leicester, byłem świadkiem jak podczas wielkiej sceny pożegnania Królowej Szkockiej z niewiastami jej orszaku, Nowakowska, grając rolę Anny Kennedy, nagle krzyknęła boleśnie i upadła na ziemię. Nie było to jednak udanie — przeniesiona do ubieralni artystka skoła.

Do rzędu sił rutynowanych i użytecznych należała także **Sabina Figarska** aktorka charakterystyczna. Urodzona dn. 17 lutego 1833 roku; w maju 1854 r. zaliczona do personelu dramatycznego Teatrów Warszawskich z pensją 120 rs. rocznie, dosłużyła się w r. 1875 pensji 650, którą przy reformach oszczędnościowych w r. 1855 zmniejszono do rub. 500. W r. 1892 uzyskała 180 rub. emerytury, zwolniona od obowiązków opuściła scenę. Figarska grała swobodnie role starych panien, ciotek komicznych, guwernantek, powiernic, jednakowa zawsze w dykcji, wyrazie twarzy i gestykulacji. Najlepszą była jako Aniela w „Damach i huzarach“, Fredry (ojca) oraz w podobnej roli w „Opiece wojskowej“, komedji Stanisława Bogusławskiego — utrafiła w obu rolach w ton pretensjonalnej afektacji i sentymentalizmu przekwitłych starych panien, z akompanjamen-

tem min przesadnych, krygowania się i odpowiednich grymasów. Grywała także poprawnie role starszych kobiet z ludu i pocziwych kumoszek.

Jedyną, wyjątkową w swoim rodzaju nawskroś komiczną, rodzimą aktorką była **Józefa Mazurowska**, jakby stworzona na to, aby w żywe kształty wcielać dawne karykatury z parawanu. Z domu **Pogorzelska** urodzona w 1824 r. w Warszawie, uczęszczała do szkoły dramatycznej, uczennica Halpertowej i Jasińskiego, debiutowała z powodzeniem w 1845 r. na scenie Teatru Rozmaitości w „Doktorze medecyny“ jednoaktowej komedji Korzeniowskiego, zaangażowana w listopadzie tegoż roku przez generała Abrahamowicza na „role komiczne, charakterystyczne matek i powiernic“ z pensją 180 rubli na lat 3 „co bynajmniej nie przeszkadzało, wedle brzmienia umowy—do podwyższenia płacy w czasie kontraktu jeśli dyrekcja uzna tego potrzebę“. W r. 1849 pensja jej wynosiła 360 rs. rocznie, w roku 1868 prosiła o nadzwyczajny dodatek „ponieważ miała troje dzieci, a jej mąż spadł z etatu“. W roku 1871 dano jej gaży rubli 750 oraz od występu *feu* rs. 7 kop. 50, w roku 1879 dosłużyła się rs. 850 z dodatkiem dawnego wynagrodzenia od występu.

Z powodu ukończenia 35 lat pracy na scenie warszawskiej dyrekcja przyznała artystce benefis jubileuszowy w Teatrze Wielkim. W dniu 30 września 1880 roku odegrano na poranku w Teatrze Wielkim premierę komedji Bałuckiego „Krewni“, w której jubilatka odtworzyła rolę zabawnej ciotki. W gronie koleżeńskim święciliśmy ten dzień na scenie, napisałem wtedy na cześć Mazurowskiej wiersz wesoły, który ją bardzo ucieszył. W roku 1881 otrzy-

mała emerytury 600 rubli, oprócz tego *feu* rs. 7 kop. 50 z gwarancją 7 występów miesięcznie. Z powodu ukończenia 45 lat pracy scenicznej w r. 1890 w niedzielę dn. 18 lutego odbył się w Teatrze poranek benefisowy Mazurowskiej, na którym sędziwa aktorka odegrała brawurową scenę pani Birbanckiej z komedji jednoaktowej Kotzebuego: „Nieszczęśliwi“. Resztę wieczoru, bez udziału benefisantki, wypełniła mierna komedja czteroaktowa Schöntana i Kadelburg'a „Na cel dobroczynny“, która prędko znikła z afisza. Wkrótce potem Mazurowska umarła — daty jej zgonu w aktach niezanotowano.

Sam wygląd, głos i ruchy Mazurowskiej miały w sobie zniewalającą siłę komizmu. Oryginalna, trochę rubaszna w postaciach popularnych, rezolutnych mieszczek, ciotek, służących, hałaśliwych magnifik, trzymających mężów pod pantofiem. Powierzano jej czasem role niewłaściwe jak np. Podstoliny w „Zemście“, Szambelanowej w „Panu Jowjalskim“, które zabarwiała swoistym humorem, obniżając jednak ich sferę towarzyską.

Paradnie natomiast grała takie figury jak szewcowa pani Szarucka w „Majstrze i czeladniku“ Korzeniowskiego, jejmość energiczna, krzykliwa lecz dobrego serca, przechodząca od łajañ i wyrzekañ na męża pijaka do tonów cieplejszych dla córki i pocciwego jej chłopca. Rola ta grana była z doskonałym zacięciem i prawdą niesłychanie typową. W „Chłopach arystokratów“ Anczyca oddała „jak się patrzy“ panią Kogucinę wiejską kumoszkę w malowniczym kostjumie krakowskim, zawsze pewną siebie i przewodzącą nad „chłopami“. W obu tych figurach znać było właściwe odczucie charakteru i szczerości kobiet ze sfer

małomieszczańskich i ludowych, natur prostych niekulturalnych, ale nawskroś rodzimych. W głównej roli komedji Blizińskiego „Przezorna mama“ blady ton sztuki zabarwiła pomysłowo artystka swoistym kolorytem groteski. W roli Orgonowej z „Dam i huzarów“, guwernantki z „Marcowego kawalera“ oraz w różnych jednoaktówkach komizm jej i wesoła szarża rozśmieszały oryginalnem zacięciem, werwą niewyczerpaną.

W sztukach tłómaczonych warto wspomnieć o pysznej figurze Zuzanny Villedieu w komedji francuskiej „Przebudzenie się Iwa“, w której paradnie z Żółkowskim tańczyła gawota, z pretensją do elegancji i stylowości, unosząc do góry fałbanki sukni. Najzabawniejszą jednak była jako teściowa w „Nie spodziankach rozwodowych“ Aleksandra Bissona eksbaletnica, przypominająca sobie dawne triumfy teatralne. Komizm polegał tu na kontraście wieku ze wspomnieniami podżyłej mamusi, która po niewczasie chciała udawać dawną lekkość, pozy sztuczne i sylfideiczne płasy. Gdy Mazurowska ukazała się w stroju baletnicy z powiewnemi spódnicami, spiętrzonemi koło bioder według dawnej mody, cały teatr zanosił się od śmiechu. Grała tę rolę z brawurą w szybkim tempie pełna oryginalnych conceptów.

W komedji salonowej odskakiwała czasem od tła sztuki i od gry kolegów. W jej tonie pociesznym tkwił pierwiastek rodzimy, werwa żywiołowa, czerpana z niższych pokładów obyczajowości naszej. Komizm jej miał w sobie coś z typowości szkiców satyrycznych Kostrzewskiego, chociaż gra artystki tryskała humorem bezcelowym, swobodnym. Uprawiała Mazurowska szarżę, zabawną dla samej szarży, karykaturę dla ka-

rykatury, czasami tylko mimowiednie satyra wyłaniała się z jej oryginalnego rozmachu. Była to w każdym razie indywidualność odrębna, realistka w swoim rodzaju żywiołowa, do nikogo niepodobna. W ciągu długoletniej pracy dała słuchaczom niejedną chwilę uciechy i wesołości.

Magdalena Micińska zaczęła w r. 1858 pracę sceniczną w chórach opery z pensją 60 rubli rocznie. Jako aktorka otrzymała w r. 1865 w styczniu 180 rb., potem, awansując bardzo powoli, dostała w r. 1878 gaży 450 rubli, w roku 1885 gaży 700 rubli oraz 2 ruble *feu* od występu. Pierwszy jej benefis jubileuszowy odbył się na przedstawieniu porannem w Teatrze Rozmaitości w Niedzielę dnia 31 grudnia 1905 r. Micińska grała główną rolę charakterystyczną w 4-o aktowej komedji Józefa Korzeniowskiego: „Stary mąż“, wznowionej ze świetną obsadą z Przybyłkówną, Rackim, Frenklem i Śliwickim; w drugiej części koncertowej jubilatka popisała się z deklamacją: „Niby bajka“. W roku 1907 przyznano jej pensji 750 rubli, dodatku rocznego za usługę lat rubli 150 oraz dawne *feu*.

Za polskich czasów Magistrat Warszawski, udzielił artystce emeryturę w rozmiarze 500 marek miesięcznie z dodatkiem 30 marek od występu — wynagrodzenie to podnoszono potem według ogólnych zasad przy spadku waluty.

Z początku powierzano Micińskiej rolę subrettek, dziewcząt, potem starszych panien, ciotek, matek charakterystycznych, służących, przekupek i kobiet z ludu. Grała mnóstwo ról komicznych żywo, dosadnie, czasem zbyt jaskrawo. Ujmowała jed-

nak ciepłem i serdecznością jako przemiła pani Jowialska, białowłosa Małgosia, ze swym cichym tłumionym śmieszkiem, z minką pocieszną, gdy dłubiąc robotę na drutach, słuchała dykteryjek ukochanego Józieczka. Odczuła Micińska doskonale tę postać zesłowieczną, kochanej babuli, staruszki o ptasim mózgu, nie wybiegającej myślami po za ściany wiejskiego dworku, w którym pędziła cichy, wygodny żywot obok swego ubóstwianego jegomościa. Ten typ sympatycznej starowinki był specjalnością artystki, więc go powtarzała w różnych odmianach. Doskonałą była także jako Tykalska w „Panu Damazym“ poczciwa rezydentka, pokorna i cicha, niby dobroduszna, a jednak przezorna i niepozabawiona sprytu. Sympatyczna, gdy czule i ciepło wspominała z rozmarzoną twarzą o Tobuniu zmarłym mężu, bardzo zabawna i pocieszna, gdy wstydziła się wyjmując skrypt testamentowy ukryty pod gorsetem. Brała także za serce Micińska jako babunia w „Grubych rybach“ Bałuckiego, pogodna, uśmiechnięta, rozmiłowana w swych dziewczynkach, żywo krzająca się po domu, gorliwa gospoia pomimo siedmiu krzyżyków na karku. W tych trzech rolach grała Micińska ciepło, po polsku, w dobrym tonie, z odczuciem charakteru i uroku figur kopalnych, ze starannem wykończeniem szczegółów. Pod koniec zawodu, w innych sztukach była zbyt dosadną, akcentując każde słowo, popierając je gestem — według starej manjery — nie umiała się zastosować do gry nowej, dyskretnie realistycznej.

Na jubileuszowym benefisie w r. 1918 po sześćdziesięciu latach skromnej pracy, grała jednak dobrze rolę kobiety z ludu i starej służącej w duńskiej komedji Christiansena „Biuraliści“, trafnie oddając osłu-

pienie biedaczki, prześladowanej przez urzędników bez serca.

Wkrótce potem złamana wiekiem usunęła się ze sceny. W swej skromnej doli miała Micińska chwile zasłużonego powodzenia, była zabytkiem starej tradycji, jasnym promykiem wspomnień patriarchalnych. Zmarła w r. 1923 w przytułku dla starców na Pradze— kilka osób zaledwie odprowadziło trumnę artystki do grobu na cmentarz powązkowski.

Role młodych podlotków, służących, subrettek żywo i fertycznie grała **Aleksandra Gilska**, zgrabna, naturalna i swobodna, ale zawsze jednakowa. W późnym wieku grywała małe role starych kobiet. Po sześćdziesięciu latach pracy zmarła w r. 1920.

Sympatyczną i poprawną aktorką w rolach matek i poważnych charakterystycznych była **Emilja Borawska**, zaangażowana do Teatrów Warszawskich w r. 1858, otrzymała 450 rubli rocznej pensji, którą w r. 1860 powiększono do rub. 500. Z ról jej większych zasługuje na wyróżnienie w „Ślubach panieńskich“ Dobrońska, odtworzona w właściwym tonie serdecznej pobłażliwej mamy z wiejskiego dworku. Do wybitnej ekspresji wzniosła się Borawska jako hohaterka jednoaktowego dramatu Korzeniowskiego „Pani kasztelanowa“, grając rolę starej arystokratki z godnością, skupioną siłą i trafnem przejściem od akcentów dumy rodowej do macierzyńskiej serdeczności. Aktorka dobra i poprawna w tej sztuce wywarła głębsze wrażenie, przejęła się rolą do głębi, w sposób artystyczny wydobyła jej treść psychiczną, bez cienia przesady. Zmarła po kilkunastoletniej pracy d. 27 stycznia 1872 roku. W marcu tegoż roku zorganizowano koncert na dochód pozostałych po niej sierot.

Wdzięczne *emploi* ról naiwnych uprawiała przez lat parę **Wanda Urbanowiczówna** urodzona 20 Października 1846 r. we wsi Łazy powiecie łowickim — w r. 1866 w Styczniu — wedle aktu stanu służby „umieszczona jako artystka dramatu z gażą 300 rub.“ którą w roku 1870 podwyższono do rubli 500. Cieszyła się sympatją młodzieży, zwłaszcza wyższych klas gimnazjalnych ta aktorka żywa, nadobna blondynka o bystrem ciemnem oku, zwinnych ruchach koteczki, z głosem giętkim lubo bez srebrzystego brzmienia. Umiała się przypodobać publiczności za pomocą lubianych wówczas bardzo minek rozkosznych, uśmieszków, lekkich podrygów, połączonych z dziewczęcym szczebiotem. Wystarczała jej gra wesoła, często zalotna, w rolach subretek, pensjonarek, figlarnych dziewcząt jak np. Zosia, podlotek w komedji Bałuckiego „Radcy pana Radcy“—w takich drobiazgach i jednoaktówkach jak „Dobranoc sąsiedzie!“, Indjana i Charlemagne jak krnąbrna pensjonarka w wodewilu niemieckim „O chlebie i wodzie“ albo leśne dziewczątko w sielance dramatycznej Königswintera „Zbudziło się w niej serce“—wreszcie w innych komedijkach i obrazkach bardzo wówczas lubianych dla wiosennego nastroju. Bez wybitnego artyzmu Urbanowiczówna, słabsza w scenach uczuciowych, rozwijała w tym rodzaju bardzo miłą swobodę, humor i naturalność — ale widząc, że ją może zaćmić nowa wschodząca gwiazda sceny warszawskiej w Grudniu 1870 r. prosiła o uwolnienie i przeniosła się na scenę lwowską.

Mistrzynią i znakomitością w tym rodzaju była **Romana Popielówna**, o której mówiono tak samo jak o słynnej Déjazet w Paryżu, że jest „wielką w swoim rodzaju, chociaż ten rodzaj jest mały“. Dziecko tea-

tralne, córka głośnego tancerza, występowała jako mała dziewczynka w r. 1865 w melodramacie Sue'go „Tułacz“, rozpoczęła karierę teatralną we Lwowie pozyskana dla sceny warszawskiej w 1870 roku. Ponieważ nie mogłem odszukać aktów osobistych artystki w Archiwum Teatrów Miejskich, przeto nie podaję szczegółów o jej wynagrodzeniu i awansach w ciągu pracy dziesięcioletniej, na scenie warszawskiej.

Zabłysła ta świetna aktorka przy schyłku epoki gwiazd, chociaż w pojęciu swej sztuki przechylała się widocznie ku późniejszej dobie stylizowanego realizmu. O figurce niewielkiej ale wdzięcznej, twarzy rozkosznej, wiosennie uśmiechniętej, oczach ciemnych błyszczących jak ciarki, w ruchach zwinna, estetyczna i naturalna miała głos niewielki ale giętki, ciepły, srebrzysty, wygimnastykowany. Talent tej niezrównanej w swym zakresie artystki opierał się na wielkiej szczerości, przepojonej młodzieńczym urokiem, poezją fijołków i stokroci. Popielówna docierała swobodnie do akcentów porywająco prawdziwych. Sięgając w głąb duszy, nigdy się prawie niemyłac pod względem trafnego ujęcia odtwarzanej postaci — niedociągnęła tylko do tonu właściwego w paru rolach poważniejszych, jak np. księżnej de Septmonts, szlachetnie uczuciowej nieszczęśliwej kobiety w „Cudzoziemce“ Dumas'a (syna) albo ślepo rozkochanej w cudzym mężu Jadwigi, w dramacie Al. Świętochowskiego: „Niewinni“. Role te o wyższym dramatycznym napięciu leżały, właściwie mówiąc, poza sferą jej talentu, chociaż i w nich artystka zniewalała skupieniem uczucia, wdziękiem i miękkością półtonów.

Idealiki teatralne niewiniątek i podlotków, takie jak w obrazku „Zbudziło się w niej serce“ i innych

podniosła świetnie Popielówna wdziękiem, poezją i artyzmem w swoim rodzaju niedoścignionym. Arcydziełem była uroczą postać Genowefy w wytwornej komedyjce Edwarda Paillerona „Iskierka“ (L’etincelle) panienka wiejska ze szlacheckiej rodziny, żywa, bujna, rozchichotana, pod pozorami trzpiotki i pustotki kryjąca rozum i dobre zdolne do poświęceń serce. Śmiech Popielówny rozlegał się tu perlistą kaskadą w doskonale wyrobionej gamie chromatycznej o intonacji czystej jak u dobrej koloraturowej śpiewaczki. Żaden z tych srebrzystych tonów nie zachwiał się, nie chybił — w tych dźwiękach drgała prawda rozbujanej duszy dziewczęcej. Z dystyngowanym, lekko tłumionym liryzmem Modrzejewskiej jako margrabiny de Cérans tworzyły obie artystki świetny duet, oparty na subtelnie zharmonizowanych kontrastach.

W interpretacji Popielówny Klara w „Ślubach Pannieńskich“ nabrała właściwej ciętości, ducha przekory, była, jak chciał autor, czupurnym skaczącym kogucikiem. Podkreśliła przytem doskonale artystka czysto polską naiwność, opartą na wielkiej, dzisiaj już legendowej prostocie serca nieświadomość nędzy i lichoty życia, pomimo wyssanego powierzchownie z romansów francuskich pesymizmu odnośnie do mężczyzn. Akcenta naiwnej szczerości brzmiały zniewalająco; w chwilach rezolutnego zapału, w tupaniu nóżką, gestach rzutkich i śmiałych uwydatniła „panna Romana“ odruchowe nalogi pewnego gatunku kobiet zwłaszcza Polek, które opierają poczucie samodzielności na przekorze i przeczeniu.

Inaczej pojęła i przeprowadziła artystka pokrewną figurę Matyldy w „Wielkim człowieku do małych interesów“ komedji Fredry (ojca), panny energicznej pełnej inicjatywy. Była to z krwi i kości młoda

szlachcianka, jeżdżąca konno, w amazonce ze spicrutą w rękę, amatorka psów i koni, przywykła do rozkazywania, rozkapryszona na wesoło, bujna i samowolna. Kobieta prawie dzisiejsza, chociaż nie wybiegająca myślą i zamiarami po za sferę spraw domowych i konkurów małżeńskich. Matylda w przeciwieństwie do Klary miała stanowczość kobiety dojrzałej, pragnącej się ustalić we własnem gnieździe, miała akcenty i ruchy brawurowe, poczucie wyższości i lekceważenia wobec napuszonego opiekuna — miała także śmiech ochoczy i perlisty z domieszką zuchowatej ironji. Obie te role fredrowskie, odczute żywo, utrzymane w tonie szlachetnym, urozmaicone pysznymi pomysłami należały do arcydzieł najprzedniejszych sztuki rodzajowej na scenie. Artyzm aktorki wpływał także z instynktu rasowego, z intuicyjnego odczucia polskości w dziełach poety.

Mniej doskonale grała Helenkę w „Panu Damazym“ Blizińskiego, gdyż niepotrzebnie w pewnych chwilach nadała jej ton niemądrego gąsiątka. Ale w scenach z ojcem, gdy Helenka zdradzała się z miłością, pięknie wyblysło to uczucie, tłumione przez wstydlivość.

Piętno mistrzowskie nosiły kreacje Popielówny w komedjach Wiktoryna Sardou, który królował wtedy na scenach europejskich. W perspektywie teatralnej, ten „wielki bawiciel Francji“, mistrz kunsztu scenicznego umiał nadać barwę i pozory łudzące życia kilku odmianom panny francuskiej z połowy zeszłego stulecia, młodej dziewczyny, którą obyczaj i konwenanse rodzinne trzymają w karbach rygoru domowego i błogiej nieświadomości. Popielówna zgodnie z autorem nadała każdej roli tego gatunku ton od-

rębny, co więcej pogłębiła psychikę, dodając do niej trochę polskiego tchnienia kwiatów wiosennych. Jej Genowefa w „Pocziwych wieśniakach“ kochała pogodnie, wesoło z naiwną ufnością w prawość uczucia, miała zniewalające akcenty wiary, że miłość jej nie może zostać zawiedziona, chyliła się jej dusza do ukochanego jak kwiat dyszący wonią. Małgorzata w „Safandulach“ (*Les ganâches*) przemawiała cichym liryzmem w tonach smętnych miłości głębokiej, obejmującej całą istotność kobiety w cichej ekstazie, wyrażonej z urokiem wiary i zniewalającej gołębiej prostoty serca. W „Starych kawalerach“ (*Les vieux garçons*) panna światowa, rwąca się do życia, czarowała w chwilach upojenia i zapалу dla sztuki, zwłaszcza śpiewając przy fortepianie, energiczną arję Hrabiego di Luna z „Trubadura“, którą artystka zabawnie a uroczo transponowała z barytonu na sopran dziewczęcy. Wdzięk roli polegał na niepojętym wpływie dziewiczości, działającej na męzki cynizm i zepsucie, nieprzepartą wymową. Jako Iwonka w „Serafinie“ prześlicznie oddała Popielówna prawość i spokój duszy czystej, przebudzonej z dzieciństwa, za pomocą akcentów cichych, tłumionych, nieśmiałych gestów i ruchów całej postaci, wyrażających skromność zalęknioną. Pomimo wspólności rysów każda z tych postaci dziewczyczych była odczuta i przemyślaną właściwie uwydatnioną w gamie barw i tonów arcydelikatnych, a jednak żywo koloryzowaną w chwilach uniesień i wybuchów uczucia, które figurę teatralną, idealik kinkietowy zamieniały na postać artystycznie żywą i ludzko naturalną. W wytwornej komedyjce francuskiej „Kwiat z Tlemcenu“ oddała Popielówna doskonale chwilę nagłego wybuchu uczucia, podziwu i miłości

dla wojaka bohatera w mimicznej scenie, w nagłym błyskawicznym ruchu rzucania kwiatów pod nogi ukochanego pułkownika, sprawiając wrażenie efektowne i prawdziwe. Artystka poprzedziła tę decydującą scenę grą doskonale obmyślaną. Od salonowych ról Popielówny odbijała koncertowo grana postać Fanchony Vivieux w pięcioaktowym dramacie Birch-Pfeifferowej: „Poczwarka“, przerobionej ze ślicznej nowelki pani Sand: „*La petite Fadette*“. Było to zwinne pół-djabło, dziewczyna z ludu, ruchliwa jak wiewióрка, rzutka, ostra w rzutach i akcentach głosu, pełnych drażniącej przekory, szczerą, popędliwą i gwałtowną, w końcu mięknącą pod wpływem uczuć bardziej łagodnych. Artystka zdobyła się na oryginalną wizję dziewczyny pół-dzikiej, nadając roli odcień charakterystyczny pomimo wdzięku młodości, prowadząc bardzo artystycznie grę uczuć różnorodnych tej niezmiernie ruchliwej i popisowej roli.

Po swojemu grała także artystka Katarzynę w „Poskromieniu złoŃnicy“ Szekspira łagodząc jej ostrą brutalność. Była to raczej źle wychowana panna współczesna niż zamaszysta młoda Włoszka z epoki renesansowej. Niedociągnięta w tonie zasadniczym rola ta jednak kipiała werwą i ciętością — potem jej Kasia stopniowo miękła jakby otumaniona i w końcu bujny temperament po przełamaniu uporu i energii wybuchnął zachwytem dla poskromiciela. Proces ten artystka przeprowadziła konsekwentnie, wypełniając dobrze pomyślaną mimiką chwile przełomowe w rozwoju charakteru.

Zupełnie inaczej odtworzyła Popielówna postać Kasztelanki w 5-cio aktowym dramacie Rapackiego: „Pro honore domui“ (Dla honoru domu) uosabiając

patryjarchalną godność dawnej kobiety polskiej, jako ofiary rodzinnego despotyzmu. Nadała tej roli wyraz cichej, religijnej rezygnacji zakonnicy, w tonie spokojnym, w gestach, łączących powagę z kornem poddaniem się losowi. Całość odznaczała się łagodnymi zarysami, skupieniem i artystycznym zestawieniem.

Czarodziejstwo sztuki Popielówny polegało na tem, że kreacje zewnętrznie urocze, pociągające, pełne wdzięku, przepojone były życiem wewnętrznym i kornkowo wykończone. Oprócz uczucia i wielkiej intuicji okazywała w pracy twórczej *świadomość* artystyczną i *rozum*, nadając swej grze minjaturową precyzję. Panując nad techniką nad każdym drgnięciem gestu, każdą intonacją głosu, zacierала robotę tak, że każda jej rola płynęła swobodnie, potoczyście, że stworzone przez nią postacie miały łudzący urok, rumieniec życia, skojarzonego z pięknnością i spotęgowanego artystycznie. Sztuka jej bardzo szczerą i wytworną nie była nigdy skażoną przez manierę, ani ujętą w martwe formuły szablonu. Gwiazda i mistrzyni w pełnym rozkwicie talentu w roku 1881 porzuciła scenę dla małżeństwa, poślubiając p. Święckiego, wiernego od początku kariery przyjaciela. Spełniwszy obowiązki matki i żony, pani Romana Popiel Święcka chętnie powraca myślą do tych dziesięciu lat, gdy na scenie warszawskiej talent jej cudnie promieniował poezją kobiecości rozkwitłej w wiosnie życia.

W tych czasach pracę sceniczną rozpoczął także cały szereg aktorów wybitnych, pierwszorzędnych,

znakomitych lub zasłużonych jak: Wincenty Rapacki, Bolesław Leszczyński, Jan Tatarkiewicz, Adolf Ostrowski, Edward Wolski, Marjan Prażmowski i Józef Grzywiński oraz artystki: Marcela Borkowska i Zuzanna Ostrowska. Ponieważ ich rozkwit i dojrzałość przypada na epokę następną, w której rozwinęła się nowa formacja sztuki scenicznej, złączona z ewolucją literacką dramatu w ostatniej ćwierci zeszłego stulecia—przeto poświęcę charakterystyce ich pracy oraz indywidualności osobną księgę, dołączając także obraz innych późniejszych talentów, które łącznie z nimi prowadziły twórcze dzieło czasu.

Epokę gwiazd zamyka u nas wyjazd na drugą półkulę wielkiej artystki Heleny Modrzejewkiej, która najsilniej błyszczała w tej świetnej konstelacji twórców i mistrzów, gdy zmierzchy romantyczne mieszały się ze świtaniem doby realizmu, poprzedzając czasy nowe i ferment ścierających się dążności współczesnych. W sztuce naszej tak samo jak w życiu odbywa się ciągle falowanie, panuje prawo przemiany, narodzin form nowych i znikania „Kształtów przeżytych”.

IV.

UWAGI OGÓLNE.

W epoce, na którą patrzyłem młodzieńczemi oczyma, panował prawie niepodzielnie na scenie aktor-wirtuoz. Koło niego krążył jak koło słońca cały systemat teatralny. Świeciła swe tryumfy gra *solowa*, wymagania całości schodziły na plan drugi czasem nawet na ostatni. Artyści znakomici i pierwszorzędni podnieśli wyrazistość i treść wewnętrzną swych kreacji do wyżyny niepospolitej, czasami zdumiewającej. Wytwarzała się znaczna odległość, a nawet czasami brak łączności pomiędzy arcydziełami sztuki wykonawczej a grą sił drugorzędnych i pomocniczych. Gdy Coquelin (starszy) występował na początku roku 1883 w swem pierwszym *tourneé* na scenie Teatru Wielkiego, sztuka jego znakomita, lubo nieco chłodna, zbladła pod względem siły duchowej i ekspresji w porównaniu z artyzmem Żółkowskiego i Królikowskiego. Pewnego razu wyznał mi Królikowski, że dla tego lubi grać Franciszka Moora w „Zbójcach”, ponieważ w głównych scenach i monologach nikt mu nie przeszkadza.

Artyści drugorzędni posługiwali się zbyt często rutyną albo zdawkowym szablonem. Zaznaczam nawiasowo, że rutyna w lepszym gatunku, połączona z pewną dozą estetyzmu i dobrego smaku, bywa po-

trzebną i pożyteczną w rolach konwencjonalnych, pomaga do przyzwoitego oddania marjonetek, które się roją w dramacie i komedji mieszczańskiej, z drugiej połowy zeszłego wieku. Żaden teatr nie może opierać swego repertuaru na samych arcydziełach, ani na grze aktorów znakomitych. Dla nasycenia apetytu tłumów trzeba także wystawiać dzieła pisarzy pomniejszego kalibru, którzy opanowawszy technikę sceniczną, umieją dogodzić gustom przeciętnym, albo stworzyć dla wykonawców role wdzięczne i popisowe. W rolach kochanków albo rezonerów, (którzy zwłaszcza we wczorajszych komedjach francuskich wyrażali sens moralny sztuki albo byli głosem przeciętnej opinii), wystarczającą i pożądaną jest dobra i zręczna formuła, zwłaszcza gdy artysta musi odtwarzać jakąś bezkrwistą lub papierową figurę. Wielkie usługi na scenie oddaje wtedy wprawa, swoboda, elegancja, dobra rutyna, albo zgrabna i wesoła szarża, byle nie wpadała w jałowy szablon w powtarzanie form jednostajnych, albo w manjerę fałszywą i pretensjonalną.

Niestety obok wielkich mistrzów tej epoki artyści drugorzędni lub mierni aktorzy zbyt często szli drogą najmniejszego oporu, dreptali utartymi ścieżkami. Pamiętam, jak elegancki książę lub hrabia, łowca posagowy z zasady na scenie cedził wolno słowo po słowie, przykładał co chwila *face à main* do oczu — miało to oznaczać arystokratyzm i wyższą dystynkcję. Lekki kochanek zaś muskał często wąsy batystową chusteczką, powtarzając ten gest do znudzenia kilkanaście razy podczas wieczoru. Naiwna rzucała z pod oczka wstydlive spojrzenia, manipulując paluszkami przy buzi, a kokietka rzucała z poza wachlarza zabójcze lub nęcące spojrzenia.



Jan Królikowski



Alojzy Żółkowski



Helena Modrzejewska-Chłapowska



Romana Popiel-Święcka



Józef Rychter



Aleksandra Rakiewiczowa



Wiktoryna Bakalowiczowa



Ludwik Panczykowski

Przeglądając afisze z tego czasu, można łatwo zauważyć, że w dramatach i sztukach, wymagających większej obsady, gromadziły się od szarego końca rozpaczliwe miernoty albo nawet rzemieślnicy teatralni bez kultury, którzy nie powinni byli stąpić nogą na pierwszorzędną scenie. W sztukach o mniejszej obsadzie wybitni aktorowie i aktorki składali się na koncertowe *trio*, *kwartety* i *kwintety* — w sztukach większych trafiały się rażące dysonanse.

Prawdę powiedziawszy, publiczność a nawet krytyka były tak zahypnotyzowane świetną grą protagonistów, że nie odczuwano jeszcze w całej pełni potrzeby dobrego zespołu. Dopiero pod koniec tej epoki widać było postęp i dążenie do pewnej harmonji, gdy podniósł się poziom repertuaru i wyszła chętnia atmosfera wewnętrznego życia sceny.

Z początku zdarzały się nawet rażące anomalje pod względem kostjumów i stylu. Były garnitury mebli uniwersalne do różnych epok i czasów. Na łacach figurowały jednakowe wiecznie, brzydkie, pękate puhary mosiężne bez żadnego charakteru. Pamiętam jak pewnego razu w ładnej dwuaktowej komedji francuskiej „Trefniś“ podczas gościnnych występów Rychtera, na radę ministrów ubranych właściwie we fraki i białe peruki *rococo*, wkroczył jako książę Modeny artysta wybitny w czarnym fraku z bródką i wąsami à la Napoleon III, chociaż akcja sztuki odbywała się w połowie 18-go wieku. A jacy to byli ministrowie. Jeden z nich chórzysta, używany czasem do ról mniejszych dla niezłego wyglądu, szeplecił trochę, mówiąc prawie dyszkantem i często się mylił. Sławnemi się stały za kulisami jego zabawne potknięcia się i przekręcania tekstu. W „Trefnisiu“ naprzykład

na radzie ministrów miał do powiedzenia frazes następujący, gdy chodziło o decyzję księcia odnośnie do zawarcia małżeństwa:

— Jabym radził związek z księżniczką Parmy, albowiem w razie wojny będziemy mogli liczyć na sąsiedzkie poparcie.

Ów minister, wstając z miejsca, wygłosił:

— Jabym radził *związniczek z książeczką* Parmy albowiem w razie wojny będziemy mieli... *parcie...*

Innym razem nie mógł biedaczysko wybrnąć w jakimś melodramacie z frazesu moralizatorskiego:

— Oto jest świeży dowód, jakie smutne skutki sprowadzić może lekkomyślność młodzieńcza!

Wystąpiwszy na środek sceny mówił:

— Oto są świeże smutne... to jest... chciałem powiedzieć smutne świeże... Zmieszany, nie mogąc wybrnąć, wyjąkał tylko: „żegnam i przepraszami“ i ukloniwszy się, drapnął za kulisy.

W komedji Korzeniowskiego „Żydzi“, grając kasjera miał na zapytanie prezesa odpowiedzieć:

— Mamy w kasie tylko sześć tysięcy złotych i to z osobistej szkatuły jaśnie wielmożnego pana Prezesa...

— Mamy w kasie tylko sześć tysięcy — wygłosił — i to z osobistej *śka... sku... skutu... skata-tuły* jaśnie wielmożnego Prezesa...

Sam powiadał o sobie następującą historję: „Dobrski zwichnął mi karierę. Śpiewałem z nim duecik w „Wieszcie róż“ i miałem zaśpiewać małe „solko“. On wtedy do mnie mówi po cichu: „Prawy wąs ci odpadł“ — ja lewy oderwałem i z prawym śpiewałem do końca aktu. Ten figiel znakomitego

tenora był możliwy, gdy zarost i wąsy przylepiane gumą arabską słabo się trzymały na twarzy.

Coprawda kronika zakulisowa podaje z tego czasu niektóre także potknięcia się i omyłki wybitnych aktorów, nienadające się do druku.

Ponieważ sztuki długo się trzymały na scenie dzięki atrakcyjnemu wykonaniu, reżyserowie mieli dość czasu aby wypróbować nowości, obmyśleć sytuacje i nadać właściwe tempo w komedjach i farsach. Dzięki artystom pierwszorzędnym panował zwłaszcza w komedjach dobry ton sceny stołecznej, atmosfera dawnej kultury, do której dostrajali się aktorzy podrzędni. I potem w epokach następnych rozwoju dramatu w Warszawie, nawet wybitni aktorowie angażowani z Krakowa lub z prowincji potrzebowali paromiesięcznej albo nawet dłuższej praktyki, aby się dostroić do poziomu sceny stołecznej.

Wysoko stała wtedy sztuka żywego słowa. Mój mistrz i nauczyciel Królikowski wywodził swą umiejętność od Halpertowej, jako reformatorki dykcji, opartej na prawdzie i naturalności w przeciwieństwie do patosu dawnej szkoły pseudo-klasycznej. Wspominałem wyżej o metodzie Modrzejewskiej, która wysoko podniosła kunszt dykcji, wydobywając w prozie i wierszu wszystkie przebłyki, tęczę i opalowe migotania mowy naszej. Celowali dykcją kryształowoczystą tacy artyści jak: Żółkowski, Rychter, Rakiewiczowa, Palińska, Popielówna, także Chomanowski, Stolpe i Chęciński, a nawet pomniejsi aktorowie i aktorki nie grzeszyły chropowatością albo błędami wymowy. Treść *myślowa* dykcji przeważała nad stroną *fonetyczną* — druga wpływała bezpośrednio z pierwszej. Było prawidłem, że nie trzeba poezji

sprowadzać do poziomu prozy, ale uchwyciwszy ton właściwy, należy iść za myślą, zachować przestanki, robić właściwe oddechy, a melodia i rytmika wiersza wtedy spontanicznie same się wyłonią. W komedji zaś, zachowując naturalność tonu, najznakomitsi aktorowie dążyli do możliwego urozmaicenia odcieni, gdy rutyniści trzymali się czasem szarej jednostajności. Starano się o wydobywanie wszystkich możliwych tonów niewielkiej skali ludzkiego głosu o urozmaicenie kolorytu mowy za pomocą wrodzonego bogactwa, *timbru* i barwy głosowej. Dykcja dramatyczna i poetyczna polska dlatego jest trudną, ponieważ unika śpiewności, sztucznego uwydatniania rytmiki, naciskania rymów. Podczas pierwszej bytności w teatrach paryskich ucho polskie nie może się zrazu oswoić z deklamacją francuską w tragedji i dramacie, chociaż opiera się ona na wrodzonej melodji języka, na rasowo francuskim patosie i posiada swoje muzyczne przedziwności. Dykcja komedjowa zwłaszcza w Teatrze komedji francuskiej, a potroszę w innych teatrach dramatycznych paryskich jest tak przejrzystą, płynną, estetycznie wyrobioną, bogatą i naturalnie wdzięczną, że sprawia rozkosz słuchaczowi wrażliwemu na powaby żywego słowa. Mistrzostwo konwersacji francuskiej osłania i podnosi czasem bardzo nawet nikłą treść sztuki o słabej dramatycznej akcji.

Dykcja polska w dramacie wierszowanym podobnie jak dykcja angielska i rosyjska nie znosi rozciągania wyrazów ani skandówki, ani sztucznego pauzowania w średniówkach, ani wogóle żadnej *melopei*, do której z natury skłonny jest język włoski, najbardziej melodyjny na kuli ziemskiej.

W deklamacji estradowej polskiej ustaliła się

zasada operowania tylko głosem i uczuciem, bez gestykulacji z wyjątkiem jakichś nieznaczących drgnień twarzy i figury, nieuniknionych przy żywszem przejęciu się artysty treścią poezji. Ponieważ jednak w sztuce aktorskiej od każdej prawie reguły istnieją wyjątki więc Królikowski deklamując „Farysa“ Balińskiego, podnosił rękę do góry z gestem szerokim, wyrażającym lot w przestrzeń. Modrzejewska przy końcu wiersza Ujejskiego: „Hagar na puszczy“ uderzała mocno prawą nogą w estradę, aby wywołać wrażenie rozpaczliwej niecierpliwości przy modlitwie do Boga. Dodam nawiasem, że monologi humorystyczne na estradzie uzupełniano grą gestów i twarzy a w czasach najnowszych niektórzy artyści na estradzie szczęśliwie łączą ekspresję aktorską z treścią wierszy albo bajek satyrycznych. W deklamacji jednak poważnej do dziś dnia miotanie się na estradzie, albo gesta teatralne psują efekt i rażą kabotynizmem.

To pewna, że w tej epoce dykcja sceniczna wznosiła się na wyżyny mistrzostwa i największej doskonałości.

Pod względem gestykulacji i mimiki, artyści dążyli wtedy do form wyrazistych, dosadnych, jednakże miarkowanych estetycznie. W dramacie i tragedji plastyka Królikowskiego przybierała czasem charakter bujny, romantyczny, zwłaszcza w słynnej scenie z aktu V „Zbójców“, w której artysta rozwijał rzuty i ruchy gorączkowe. Opierał zawsze Królikowski zewnętrzny wyraz uczuć na podstawie głęboko obmyślanej psychiki. Wybitne momenta ilustrował grą twarzy, wyrobioną bardzo subtelnie. Pomimo bajecznej ruchliwości nerwów i muskułów oblicza nie był zwolennikiem studjowania mimiki

na zimno, żądał, aby zmiany fizjognomji wynikały z przejęcia się rolą.

— Kazałem wprowadzić za młodu Rychterowi siadać przed lustrem i wykrzywiać twarz — rzekł pewnego razu do mnie — ale wtedy, jakto mówią, uczył Piotr Marcina...

Wspomniałem już o malarskiej stronie sztuki Modrzejewskiej, która zmianę uczuć i namiętności wyrażała nie tylko grą twarzy, ale ogólnym ruchem postaci, estetycznymi linjami gestów. Wybitniejsze jej role jak Marja Stuart, Adrijanna Lecouvreur, Ofe-lija i Dalila były także arcydziełami plastycznego piękna. Niesłychanie bogata i wyrazista mimika twarzy, oraz gestykulacja Żółkowskiego, pełna zmian i przejść różnych, chociaż zawsze trzymany w karbach całości wizji scenicznej, polegały na impulsywnem przejęciu się rolą, na doskonałem skojarzeniu ruchów ciała i zmian oblicza z drgnieniami od-twarzanej duszy. Gdy ten wielki aktor śmiał się, wybuchał radością albo bólem, czuć to było w mu-skułach i fibrach ciała, w każdym drgnięciu nerwów.

W tej dziedzinie znakomici i wybitni aktorzy polscy mieli własną ekspresję, podobną nieco do francuskiej, chociaż mniej nerwową a szerszą w linjach gestów, zwłaszcza, gdy grali role rasowo polskie. Nie byli i nie są skłonni aktorzy polscy do bogactwa pantominy i obfitości gestów jak Włosi, nie gonią za wysiloną mimiką twarzy jak dawniej gorsi aktorzy niemieccy. Nie są tak powściągliwi i ubodzy w ge-stach jak aktorowie angielscy w rolach poważnych i salonowych, chociaż ci ostatni, w melodramacie i grotesce komicznej bywają bardzo jaskrawi, nawet

skłonni do cyrkowej szarży. Jeżeli chodzi o stopień przejścia się, o pograżenie całkowite w roli aż do zapamiętania, to wielcy i znakomici aktorowie tej epoki a nawet niektórzy drugorzędni posiadali w stopniu najwyższym dar twórczej ekstazy i zapału. Gra na zimno, jak to już wyżej nadmieniałem, była sprzeczną z naturą talentów, wykołysanych w atmosferze dogasającego romantyzmu i narodowej uczuciowości. Nawet w rolach popisowych wirtuozowstwo nie polegało na obrachowanym efekcie, ale na opanowaniu techniki, rozgrzanej ciepłem i porywami natchnienia. Ambicja kazała artystom wyęźać wszystkie siły, aby mogli przykuć i opanować widzów, wydobyć z sali huragan oklasków. Chcąc wzruszyć widza lub zśrodkować na siebie uwagę, aktorowie skupiali się, potęgując świadomie stan emocjonalny, dla osiągnięcia pełnej artystycznej uludy.

Sztuka aktorska tego czasu, czasem zbyt dosadna w ekspresji i technice u znakomitszych artystów, płynęła jednak z odczucia głębi duszy, miała w rdzeniu swoim charakter *wewnętrzny* i nie była w niczem podobną do pewnych najnowszych metod reżyserskich, które mniej uwzględniają pierwiastek psychiczny, kładąc nacisk na stronę zewnętrzną, na efekty sytuacyjne, na przerysowanie groteskowe figur. Uwaga ta nie odnosi się do gry dyskretnej skupionej, stanowiącej ważną zdobycz najnowszej ewolucji aktorstwa, ani do harmonizowania w wspólnem przeżyciu uczuć i czynów osób działających na scenie.

Najpoważniejsi artyści uważali swoje powołanie za rodzaj kapłaństwa, pełni byli namaszczenia, nawet w życiu codziennem. Niektórzy komicy chodzili jak sensaci z napuszonemi minami, chociaż z drugiej

strony trafiali się między nimi zakulisowi figlarze, słynni ze swych żartów i konceptów. Kolega Krogulski twierdził w swych notatkach, że „artyści dbali o *decorum*“, pragnąc podnieść do niedawna lekceważoną reputację swego zawodu, gdyż „nie wiele temu, gdy ciało aktora złożono w kruchcie kościoła, a kondukt kroczył pod znakiem krzyża, niesionego przez jednego z kolegów“ („Kurjer Teatralny“ z r. 1903, № 58). Za mojej pamięci znikły te przesady, a pogrzeby znakomitych artystów sceny urastały do rozmiarów wielkich uroczystości.

Świat aktorski był jak prawie zawsze u nas, zamknięty w sobie — po za sceną artyści mało brali udziału w życiu towarzyskiem — jeden może Królikowski prowadził życie codzienne i dom w zwykłym stylu inteligencji mieszczańskiej. Modrzejewska, dzięki mężowi i własnym przymiotom towarzyskim stała się atrakcją salonową w szerszych kołach świata wielkomiejskiego.

Z powodu szczupłych pensji nie znane było wtedy życie knajpowe, (ta późniejsza plaga obyczajów w paru większych teatrach polskich) z wyjątkiem chyba popołudniowych bilardowych posiedzeń na „górcie“ w cukierni Lourse'a oraz pogadanek tamże na dole przy czarnej kawie.

Jak to widać z podanych przeze mnie cyfr, wynagrodzenia artystów dramatycznych były z początku skromne, nawet czasami śmiesznie małe, dla tego zdarzało się, że młodzi nawet zdolni aktorowie opuszczali scenę warszawską, szukając gdzieindziej kariery. Przywiązywała jednak bardziej przewidujących emerytura, zawieszona przez Księcia Czerkaskiego w siódmym dziesiątku zeszłego stulecia, podobno z tego

powodu, że władze rosyjskie nie mogły obojętnie patrzeć, jak wysłużeni artyści pobierają pensję emerytalną w tych rozmiarach, co wysocy biurokraci. Pomimo czasowego niby zawieszenia emerytury, nie przywrócono, pozwalając korzystać z niej tylko tym, którzy dawniej opłacali składkę.

Dla nowo wstępujących utworzono w r. 1883 Kasę Pożyczkową, która w r. 1886 zamieniła się na „Kasę zaliczkowo-wkładową dla artystów, oraz innych osób, do składu teatrów warszawskich należących”. Instytucja ta istniejąca obecnie, oparta na zdrowych podstawach samorządu finansowego, oddała pracownikom sceny wielkie usługi w ciężkich chwilach.

Przed ustanowieniem tej kasy artyści zwracali się często o zaliczki, nawet niewielkie, których im przeważnie dyrekcja udzielała. Pilniejsi i wybitniejsi otrzymywali czasem na mocy decyzji Generał-gubernatora dodatki lub nadzwyczajne zapomogi (*pasobia*), oprócz tego do końca istnienia teatrów rządowych dodatki stałe, dożywotnie za wysługę lat, w rozmiarach najwyżej 200 rubli rocznie.

Zachowały się w aktach papiery i dokumenty, świadczące o częstem nakładaniu aresztów za długi na mocy wyroków sądowych. Potracano wtedy czwartą część gaży, którą komornicy rozdzielali między wierzycieli. Jednakże poważniejsi artyści i artystki umiały się zadowolnić normalnemi dochodami, nie ściągając na siebie skutków postępowania sądowego. Podobnie jak w urzędach artyści kawalerowie, wstępując w związki małżeńskie podawali do dyrekcji formalną prośbę o pozwolenie — zdarzało się również, że w imieniu artystek prośby także wnosili ojcowie.

W stosunkach wewnętrznych teatru dramatycznego

życie artystów płynęło po większej części cicho, przykładnie, czasem po filistersku — w domowych ogniskach. W kontraście do luźnych obyczajów w teatrach zagranicznych, zwłaszcza paryskich, aktorki wybitne i firmowe dążyły do małżeństwa, nierzadko w pełnym rozkwicie talentu opuszczając scenę dla spokojnego bytu w rodzinie.

Z drugiej strony obyczaje teatralne w owych czasach, przykładniejsze może niż gdziekolwiek, nie podlegały konwenansom ani rygorom. — Etyka zakulisowa pobłażliwa dla życia na wiarę, do pewnych jednak granic, nie tolerowała jawnego handlu miłością. Nie brak było jednostek, przejętych duchem koleżeństwa, przykładnych ojców rodziny, dobrych żon i mężów, gdy inne osobniki nie pogardzały narkotykami łatwej galanterji. Niektóre wypadki obłąkania przypisywała opinja zakulisowa nadużyciom erotycznym. Nie rozchodziły się także na miasto intrygi i plotki teatralne. Dodam nawiasem, iż przeciętna opinja ma bardzo przesadne pojęcia o tych intrygach, które naturalnie być muszą — ale w rozmiarach niewielkich. Życie teatralne polega na ścieraniu się egoizmów, tak jak każde inne życie w gromadach i organizacjach zawodowych. Gdy chodzi o podrażnioną ambicję, wtedy egoizm nieustępliwy, zazdrość i zawiść wytwarzają liczne animozje. Za rządów prezesów rosyjskich, panowała plaga listów anonimowych, insynuacji i pokątnych oskarżeń. Ale wiem z doświadczenia, że intrygi w szerszym stylu były i są w świecie teatralnym rzadkością. Artysta lub artystka wolna i sumienna, nieraz muszą się upomnieć o swoje prawa, gdy mienoty uciekają się do pokątnych protekcji. Można jednak przejść przez teatr drogą prostą, opierając się

tylko na pracy i talencie, chociaż w stosunkach z prasą i władzami ambitne jednostki prowadzą politykę i dyplomację zakulisową z wielką dla siebie korzyścią, czasem z krzywdą dla swych towarzyszy lub towarzyszek.

W epoce, którą opisuję, opinia nie zajmowała się tak żywo jak później nowinami z zakulis, niedawały one bowiem żeru dla ciekawości, żadnej skandałów. W stosunkach wewnętrznych dramatu warszawskiego panował względny spokój i znośna pod względem koleżeńskim atmosfera, chociaż trafiały się czasem burze w łyżce wody, jak owa awantura podczas przedstawienia „Kupca Weneckiego“, o której już wspominałem.

Do wyjątkowych należy skarga wniesiona przez właścicielkę domu schadzek w roku 1873 na jednego z aktorów podrzędnych, który krótko na scenie warszawskiej popasał. Podchmielony pobił jedną z kobiet i grajka, zaco właścicielka żądała od Dyrekcji odszkodowania 25 rubli, ale jej odpowiedziano, że podobne sprawy należą do policji. Podobno owa jejmość osobiście ze swoimi pretensjami zgłaszała się do prezesa Muchanowa, który ze zwykłym sobie spokojem i flegmą kazał ją woźnemu wyprowadzić z kancelarji.

V.

WŁADZE TEATRALNE.

Najwyższą władzę w teatrze piastowali rosyjscy Prezesowie dyrekcji, którzy według ustawy z początku mieli stanowisko przewodniczących na posiedzeniach i naradach Zarządu. Z biegiem czasu, prawem kaduka, zagarnęli despotycznie w swoje ręce znaczenie najwyższe, decydujące, zazdrośni o swe przywileje i atrybucje. W dramacie i komedji Prezesowie decydowali o przyjęciu artystów, wyznaczali wysokość pensji, chociaż kontrakty aktorów z dyrekcją podlegały zatwierdzeniu Generał-gubernatorów.

Zachowywali dla siebie Prezesowie formalne prawo kontroli repertuaru, a nawet rozdawnictwa ról, według projektu reżyserji — a niektórzy własnoręcznie role podpisywali. Czasami, lubo rzadko, dawali dymisje i naznaczali kary na podstawie raportów reżyserji, lub inspektorów porządku za kulisami.

Rząd rosyjski z zasady nie wypuszczał z opieki teatru polskiego. W Warszawie teatr polski pod kontrolą władz rosyjskich był jedyną na całym świecie anomalją. Rząd, który dławiał ducha polskiego na innych polach, opiekował się *niby* teatrem polskim, jako środkiem wpływu na społeczeństwo. Scena bowiem stanowiła źródło rozrywki, odrywającej uwagę od drażliwych i niemiłych dla władzy spraw politycz-

nych. Właściwie jednak chodziło tu o zupełnie co innego. Kontrola policji nad publicznością i nadzór cenzury, czujnej na najmniejsze drgnięcia myśli narodowej w kierunku „nieprawomyślnym” (*niebłagodiodożnym*) wykluczały z góry wszelką możność działania antyrządowego. Generał-gubernatorom warszawskim zależało na tem, aby teatry warszawskie rządowe zostawały bezpośrednio pod ich zwierzchnictwem, gdyż to podnosiło urok ich władzy. Satrapowie warszawscy mianowali prezesów dyrekcji, oraz wyższych urzędników teatralnych. Starali się energicznie podtrzymywać swą autonomję wobec władz centralnych w Petersburgu, zależni jednak od nich pod względem finansowym, gdy chodziło o wyrównanie deficytów budżetowych. Dla Prezesów dyrekcji utrzymanie charakteru rządowego teatrów warszawskich, łącznie z operą i baletem w epoce rusyfikacji było także sprawą przywilejów.... haremowych.

Na losy dramatu warszawskiego w tej epoce wpłynęła niewątpliwie ambicja Prezesa Dyrekcji *Sergijusza Siergiejewicza Muchanowa*, który objął ten urząd po Zaborowskim, biurokracie serwiliście, pomocnikowi księcia Szachowskiego w dziele dewastacji opery polskiej. Mianowany Prezesem przez namiestnika hr. Berga w dniu 20 kwietnia 1868 r. (starego stylu) za wiedzą ministerjum dworu, Sergijusz Muchanow, jako zarządzający pałacami cesarskimi w Królestwie Polskiem, pobierał pensji 5000 rubli, a jako urzędnik teatralny otrzymał 1500 rubli, łącząc w swej osobie dwa wysokie stanowiska. Według stanu służby (*formularnawo spiska*) sporządzonego dnia 10-go Marca 1871 r. (starego stylu) liczył wtedy pan Prezes lat 37, był kawalerem orderów Włodzimierza 4-ej klasy z mie-

czami, S-tej Anny 4-ej klasy, z napisem za odwagę (*za chrabrość*) — oprócz tego posiadał austriacki order korony żelaznej 2-go stopnia i krzyż kawalerski Hanowerskiego orderu Leopolda. Służbę wojskową podczas wojny Krymskiej „z Turkami, Francuzami i Anglikami” odbył Muchanow z odznaczeniem, był ranny, nie dostał się do niewoli, otrzymał złotą szablę „za męstwo”, medal srebrny i brązowy za obronę Sewastopola.

Uwolniony z wojska we Wrześniu 1868 roku w stopniu pułkownika z prawem noszenia munduru został, jako zarządca pałaców, urzędnikiem 4-ej klasy i szambelanem dworu, miał nadany majorat w gubernji piotrkowskiej. Stanowisko swoje znaczne zawdzięczał nie tylko zasługom osobistym, ale także podobno stosunkom i wpływowi swej żony Marji z pierwszego męża Calergis, z domu hrabianki Nesselrode, ze znanej w Polsce rodziny katolickiej. Pani Muchanow, kobieta niepospolita, muzykalnie wysoko wykształcona była głośną w kołach literacko-artystycznych na zachodzie. Jej bujne życie i ciekawe koleje dały wątek do studjów i artykułów w poważnych czasopismach francuskich *). W Warszawie salon jej gromadził wyższe sfery towarzyskie i literackie, — pani domu, lubo kosmopolitka, chętnie mówiła po polsku, miała szczere sympatje do naszego społeczeństwa, chociaż zraziły ją wkońcu „demagogiczne dążności inteligencji polskiej”.

Prezes Muchanow zrazu gorliwie zajmował się teatrem, dbał o pozyskanie dla dramatu sił pierwszo-

*) Na podstawie obszernego szkicu Fotiadessa w „Revue de Paris” p. Ferdynard Hösick zamieścił o Marji Calergis w № 348 Kurjera Warszawskiego z 1923 r. b. ciekawy feljeton.

rzędnych, angażował na świetnych warunkach Modrzejewską, Romanę Popielównę, potem Bolesława Leszczyńskiego, Mieczysława Frenkla, Bolesława Ładnowskiego, Marję Derynżankę oraz parę innych sił wybitnych i użytecznych. W roku 1877 po pierwszych moich debiutach na scenie Teatru Letniego i Wielkiego w miesiącu Sierpniu i Wrześniu, przyjął mnie w poczet artystów dramatu, odnosząc się sympatycznie do pierwszych moich poczynań i wysiłków na polu aktorskiem. Był Muchanow typowym urzędnikiem lepszego pokroju w petersburgskim stylu. Dobrego wzrostu, szczupły z twarzą regularną, otoczoną rzadkimi bokobrodami *à l'anglaise*, miał takt, wysokie poczucie władzy, mówił z lekkim rosyjskim akcentem po polsku, doskonale po francusku, sprawował swój urząd z godnością i spokojem. W obejściu z artystami, zwłaszcza z wybitnymi aktorkami uprzejmy, dbający jednak zawsze o zachowanie powagi. Popierał stanowczo dążność Modrzejewskiej do podniesienia repertuaru, chętnie widział na scenie dzieła poważne i poetyczne, zostawiał swobodę inicjatywy reżyserom, z warunkiem, aby nic się nie działo bez jego wiedzy i aprobaty. Gdy wyczytał w pismach wiadomość o wznowieniu jakiej sztuki, podaną za jego plecami, zaraz sprzeciwiał się i kładł swoje *veto*.

Za jego rządów niewątpliwie stosunek artystów z władzami przybrał charakter kulturalny, europejski. Starsi artyści pamiętali wtedy, jak za czasów miłojowskich prezesem był oberpolicmajster Abrahamowicz, który chodził z wielką tabakierką, utrzymywał w teatrze rygor wojskowy, powtarzając swoje ulubione: A. B. C. — to jest: „Abrahamowicz — baty! — cytadela!“. Zarzucano jednak Muchanowowi, że zaniedbał ważną dla

artystów i teatru sprawę zawieszzonej emerytury; dzięki swym stosunkom w sferach dworskich i ministerjalnych w Petersburgu mógł przywrócić ją w zmienionej formie. Ponieważ jego małżonka zapisała w testamencie 3000 rubli, w tym celu, aby je rozdzielić pomiędzy pracowników sceny, Muchanow w dniu 15/27 Stycznia 1875 roku podaje do władz petersburskich projekt Ustawy Kasy pożyczkowej dla Teatrów, przeznaczając kwotę wyżej wspomnianą jako początek kapitału zakładowego.

Po śmierci jednak żony coraz mniej gorliwie zajmuje się sprawami teatru, zajęty głównie baletem i grą w klubie myśliwskim. Powstało stąd w otoczeniu Generał-gubernatora generała Kotzebuego niezadowolnienie, wskutek czego w dniu 21 Maja 1880 r. (starego stylu) otrzymał Muchanow w cierpkim tonie zreagowaną dymisję i rozporządzenie, aby, zatrzymując stanowisko Zarządcy pałaców cesarskich, zdał władzę i urząd Prezesa Dyrekcji Teatrów Łowczemu dworu, rzeczywistemu Radcy Stanu Wsiewołodskiemu. W obszernych motywach dymisji zaznaczono, że Prezes Muchanow, niechętnie przyjął projekt utworzenia komisji, która miała się zająć reformą wewnętrzną teatrów i poprawą ich stanu niepomyślnego. Muchanow twierdził, że taka komisja jest zbyteczną i niepotrzebną, tymczasem w biurze Generał-gubernatora postanowiono ją zorganizować, kładąc na to nacisk, że prowadzenie teatru i jego spraw skomplikowanych wymaga wyłącznego poświęcenia się temu zadaniu, czego nie mógł dokonać Prezes, zajmujący jednocześnie drugie, ważne stanowisko.

W teatrze i poza teatrem Muchanow zostawił po sobie dobre wspomnienie jako urzędnik uczciwy,

zżyty z Warszawą i przychylny dla naszego społeczeństwa. Ze związku Prezesa prawosławnego z jedną z tancerek pierwszorzędných zrodzone potomstwo, adoptowane przez rodzinę matki, stało się duchem polskie i katolickie.

Obok prezesa dyrekcji ważną figurą w hierarchji teatralnej był Dyrektor Teatrów. Dawniej za prezosa generała i oberpolicmajstra Arahamowicza i generała Hauke'go, stanowisko to zajmował Jan Seweryn Jasiński niesłychanie ruchliwy i pracowity aktor, tłumacz i pisarz dramatyczny, który jako artystyczny kierownik dramatu i komedji położył wielkie zasługi. W epoce, którą opisuję dyrektorem od dnia 14 Sierpnia 1868 r. został polak prawosławny Mikołaj Bojanowski z pensją 1500 rubli, w sierpniu 1870 roku podniesiony do rangi Radcy Stanu. Zajęty administracją i finansami na sprawy artystyczne wpływu nie wywierał. W Styczniu 1875 roku zmarł ten poprawny biurokrata.

Ważnem i odpowiedzialnem było stanowisko reżysera. Spełniał on funkcje różnorodne. Oprócz pracy inscenizacyjnej na próbach, reżyser był zarazem kierownikiem literackim, czytał, wybierał i kwalifikował do wystawienia sztuki oryginalne i tłumaczone, rozdawał role między artystów, czasem odtwarzał role ważne lub pierwszorzędne. Oprócz tego prowadził księgę kontroli ról (czyli rolarjusz), zapisywał kontrolę prób, wypełniał kartki z zamówieniami artystów na próby dla woźnego, wydawał także kartki wolnego wejścia do teatru na widowiska. Dopiero później dodano reżyserowi pomocnika w robocie kancelaryjnej. Ma się rozumieć, że przy takim przemęczeniu pracą i funkcjami reżyser, nawet bardzo pracowity, nie mógł

wszystkiemu podołać, że repertuar rozwijał się w żół-wiem tempie a rękopisy miesiącami spoczywały na biurku nie przeczytane. Tak zawsze być musi, gdy kierownik sceny zbyt wiele bierze na swe barki obo-wiązków, gdy zamiast oddać się całą duszą pracy artystycznej, pogrąża się w biurokracji i polityce za-kulisowej.

W tej epoce jednak ani reżyserja ani artyści nie umieli jeszcze urabiać sobie kariery za pomocą sztucznej reklamy w prasie oraz różnych pokątnych sposobików. Nieznana wtedy była w Warszawie sztuka fałszowania i podrabiania opinji, którą później sprytni karjerowicze teatralni doprowadzili do wielkiej doskonałości. W stosunku do Europy i do później-szych praktyk, panowały jeszcze zwyczaje patryjar-chalne, nawet sielankowe.

Ponieważ Prezesowie nie znali literatury polskiej, byli obcym żywiołem w naszym społeczeństwie — przeto, panując w teatrze, właściwie nim nie rządzili. Władze i atrybucje reżysera były bardzo rozległe, nie-rzadko jednak obce wpływy i protekcje paraliżowały ich zamiary i krępowały pracę. Wspominałem już o działalności Chęcińskiego. Po jego śmierci powoły-wano na to stanowisko tymczasowo paru aktorów, którzy z dnia na dzień spychali swe obowiązki. Pra-ca szła leniwo, upływały czasem całe miesiące bez wprowadzenia na repertuar nowości, ratowano się wznowieniami dawnych sztuk kasowych, które pod-trzymywali na repertuarze ulubieni artyści i artystki.

W roku 1876 przy schyłku epoki gwiazd na po-rządek dzienny weszła sprawa kierunku literackiego i artystycznego dramatu i komedji. Zarzucano reży-serom brak inicjatywy, kierowanie się ubocznymi

względami, brak planu w repertuarze, który się układał głównie ze względu na popisy aktorskie. Zarówno krytyka jak i opinja domagały się zmiany i reformy. Zwracano także uwagę na konieczność staranniejszej obsady ról drugorzędnych, lepszego wyćwiczenia tłumów w scenach zbiorowych, tymbardziej, że używani w tym celu chórzyści opery byli materiałem opornym i mało ruchliwym. Jednym słowem zaczęto się domagać dążenia do *ensemble'u*, do artystycznego zestroju całości.

Na razie w teatrze dyrekcja nie widziała kandydata, zresztą rządy aktorskie były zdyskredytowane. Dzięki poparciu Modrzejewskiej—jak się zdaje—prezes Muchanow w Kwietniu 1876 r. powołał na stanowisko reżysera z pensją 1500 rubli **Władysława Bogusławskiego**, który jako recenzent w „Kurjerze Warszawskim“ trzymał wtedy pierwsze skrzypce w krytyce teatralnej. Muchanow miał bez wątpienia dobre intencje, ale popełnił błąd zasadniczy, ofiarując to stanowisko dobremu literatowi, który pod względem fachowym nie był przygotowany do trudnej pracy inscenizacyjnej, do studjowania z aktorami ról i sytuacji. Literacko wykształcony, pisarz wytworny, dobry stylistą, posiadający wyższy stopień kultury umysłowej, esteta dawnej szkoły, człowiek prawego charakteru, Bogusławski namiętnie, głęboko umiłował teatr.

Zrobił z tego swoje powołanie, pisał recenzje starannie, nie dla efektu ani dla wywyższenia własnej prestancji, śledząc organicznie za biegiem i rozwojem teatru. Czasami nawet pojmował rolę kurulnego sędzi ze zbytnią powagą i namaszczeniem, co niebyło dziwnem w epoce, gdy sprawy teatralne wobec bezwładu politycznego i społecznego życia na-

bierały wagi pierwszorzędnej. Jak się malowniczo wyrażał Prus lubiał czasami pan Władysław „zataczać armatę dla zabicia wróbla“, wpadał w powagę katonską, ale miał szlachetne i wysokie pojęcie o powołaniu kulturalnem sceny polskiej.

Na nieszczęście w gronie aktorskim nietylko nie zyskał sympatji, ale wywołał zaciętą opozycję. Stanowisko reżysera było szczytem ambicji aktorskich w owym czasie. Nie myślano jeszcze o rozgraniczeniu obowiązku inscenizatorów od czynności kierownika literackiego, czyli tak zwanego w Niemczech *dramaturga*. Znacznie później dopiero praca ściśle fachowa, inscenizatorska zaczęła się pogłębiać i rozszerzać wobec nowszych wymagań tak, że w końcu wytworzyła się w teatrach odrębna w tym kierunku specjalność. Na dramaturga posiadał Bogusławski wyborne kwalifikacje. obdarzony wiedzą historyczno-literacką, ciągle zdobywający w tym zakresie nowe wiadomości. Jako pracownikowi fachowemu w teatrze brak mu było jednak doświadczenia, które tylko latami pracy na deskach scenicznych zdobyć można. Nie odznaczał się także rzutkością jako estetyk i literat gabinetowy. Niektórzy artyści pamiętali, że sprawiał im ciągłe, co prawda w formie przyzwoitej, nie grzesząc poniewieraniem cudzej pracy.

Gdyby wybitniejsi artyści szczerze mu pomogli i poparli jego szlachetne umiłowania, możeby sprawa kierownictwa literacko-artystycznego weszła u nas wcześniej na właściwe tory, w duchu europejskiej kultury. Ale w świecie zakulisowym obudziły się zawiści i ambicje, panowała zresztą wtedy i potem długo jeszcze stanowcza niechęć do tej inowacji, tak racjonalnej i pożądanej. Niemile widziano na

czele dramatu i literata, chociaż w Niemczech i Francji grali tak ważną rolę w zarządzie teatrów tacy mężowie jak Henryk Laube, Lemaite, nie mówiąc o tem, że i u nas za czasów Teatru Narodowego w początku zeszłego stulecia dyrektorem i kierownikiem sceny był profesor i krytyk oficjalny Ludwik Osiński. Podkreślano zbyt jaskrawo brak kwalifikacji fachowych nowego reżysera—dyrekcja zaś nie pomyślała o tem, aby dać literatowi odpowiedniego pomocnika.

Już w pierwszych miesiącach działalności reżyserkiej Bogusławskiego zwracała uwagę prasa postępową (zwłaszcza „Przegląd Tygodniowy“) na jednostronne rozwiązanie problemu kierownictwa dramatu, rzucając niepraktyczną myśl stworzenia komitetu reżyserkiego z aktorów i literatów. Za kulisami utworzyła się jawna fronda wśród artystów firmowych nowego pokolenia. Oponenci manifestowali bardzo wyraźnie swą niechęć namiętą do reżysera — literata, trzymali się solidarnie, odbywali narady, chodzili zawsze razem tak, że nazwano ich w teatrze anabaptystami, z aluzją do trójcy spiskowców, w „Proroku“ Meyerbeer’a.

Bogusławski zaczął tworzyć repertuar umiejętnie i celowo, wprowadzał na scenę dzieła Szekspira i Wiktora Hugo, wyzyskując co się tylko dało w zakresie twórczości oryginalnej. Robił co mógł, ale pracę zaprawiano mu dąsami i goryczą, która się potem odbiła w niektórych jego zbyt kwaśnych sądach cytowanej wyżej książki. Zrażony nieprzyjemnymi zajściami, gdy jeden z krewkich aktorów palnął mu gorzką reprimandę, strofując za nieumiejętność w robocie teatralnej, zniechęcony gruntownie, po siedmiu miesiącach podał prośbę o dymisję z powodu

„słabego zdrowia“ i otrzymał zwolnienie od obowiązków d. 6 Grudnia 1876 r. Dyrekcja jednak, niechętnie usposobiona dla oponentów, na przekór im mianowała z po za teatru reżyserem ojca nowo zaangażowanej primadonny dramatycznej Emila Derynga wysłużonego artystę i rozbitka, zniesionej przez Murawiewa-wieszatiela, sceny polskiej w Wilnie „Kurjer Świąteczny“ zilustrował tę zmianę karykaturą, na której wielka ręka wydobywała głowę nowego reżysera z pudła starych rupieci.

Emil Deryng był aktorem wytrawnym, dobrym pedagogiem, o czym sam się mogłem przekonać, — ale stargany pracą i wiekiem w teatrze prowincjonalnym, z natury miękki i łagodny, nie potrafił nadać sobie wobec aktorów warszawskich odpowiedniej powagi, nie miał zresztą energii ani rzutkości na kierownika pierwszej polskiej sceny.

VI.

R E P E R T U A R

(od r. 1865 do 1876).

Obraz życia scen dramatycznych warszawskich byłby bardzo jednostronny, gdybym nie naszkicował chociaż w krótkich zarysach, rozwoju repertuaru w tej epoce.

Na scenie Teatru Wielkiego dramat poetyczny i tragedia były zjawiskiem bardzo rzadkiem, chociaż starsza młodzież szkolna z radością witała afisze, zapowiadające sztuki poważne i podniecające wyobraźnię widowiska. Znaczenie sceny Teatru Rozmaitości polegało wtedy i później przez szereg lat na pielęgnowaniu tradycji i szlachetności tonu gry w dramatach i komedjach współczesnych.

Rok 1865. Grano parę razy w tym roku dawniej wystawioną tragedję 5-o aktową Antoniego Małeckiego „List żelazny“, była to jedyna sztuka, przypominająca wtedy naszą przeszłość dziejową ze wspomnieniem krótkim o królu polskim, utwór łączący nastrój antyczny styl, wzorowany na tragikach greckich z realnymi rysami danej epoki.

Parę razy także ukazała się na scenie dość prymitywnie wystawiona w dobranych dekoracjach z oper „Marja Stuart“, 5-io aktowa tragedia Szyllera we francuskiej przeróbce Piotra Lebrun, w tłumaczeniu Bru-

nona hr. Kicińskiego. Francuski poeta przefasonował na modłę pseudo-klasyczną tragedję na wskroś romantyczną, usunął z aktu V scenę spowiedzi i komunji królowej męczennicy, aby nie razić uczuć katolickich, a wiersz jedenasto-zgłoskowy nierymowany zamienił na trzynasto-zgłoskowe aleksandryny. Za jego śladami poszedł tłumacz polski, oddając dzieło Szyllera w stylu Osińskiego i Felińskiego, wierszem rymowanym, potoczystym i deklamacyjnym. Tragedję wystawiono dla popisu Rakiewiczowej, później dopiero Modrzejewska, grając bohaterkę, wtłoczyła do dawnego tekstu rolę Marji w przekładzie M. Budzyńskiego, który w wierszu jedenastozgłoskowym rymowanym dał transpozycję mniej pompatyczną, bardziej zbliżoną do oryginału, chociaż brakło mu poetyckiego polotu. Pod względem literackim, tekst tak skombinowany raził nierówną łątaniną — ale w owych czasach mało dbano o podobne drobiazgi.

Pojawiały się oprócz tego w Teatrze Wielkim stare melodramaty jak „Tułacz” przeróbka z powieści Sue’go (*Le juif errant*) albo „Życie szulera” głośny wtedy, jaskrawy utwór d’Ennery’ego z moralną tendencją i potępieniem hazardu, oraz „Muszkietierowie”, dramat w jedenastu obrazach, wykrojony także z powieści Aleksandra Dumas’a (ojca), którą się zachwycały liczne rzesze czytelników.

Były to ostatnie blaski zamierającego romantyzmu. Synem jego naturalnym nieco zwyrodniałym stał się na scenie melodramat o budowie luźnej, z mnóstwem epizodów, działający dosadnie na masy, za pomocą silnych efektów i niezwykłych dekoracyj jak np. falowanie morskich bałwanów z płótna, poruszanego z dołu kijami w sposób dość prymitywny,

co jednak w „Muskietierach“ budziło podziw na paradyzie.

Odnowa repertuaru oryginalnego odbywała się w tempie bardzo flegmatycznym. Na początku tego roku Jan Chęciński, reżyser wystawił swą 5-o aktową komedję satyryczno-moralizatorską „Porządni ludzie“ napisaną pięknym, potoczystym wierszem. Autor chłostał obłudę i podłość ludzi przewrotnych, złych, którzy pod maską uczciwości popełniają czyny niegodziwe i nieczne krzywdy, uchodzące im bezkarnie, z powodu słabości i niewyrobenia opinii. Pomimo śmiałego założenia, Chęciński nie posiadał jednak dość dramatycznej tężyzny, aby wyzyskać dobre w zasadzie pomysły i doprowadzić konflikty życiowe do właściwej konsekwencji, powlekając całość barwą uczciwego moralu i szlachetnej retoryki.

Efemerydami okazały się: dwu aktowa komedja J. S. Jasińskiego: „Punkt i dwukropek, czyli wola męża“, w której zasłużony dyrektor-emeryt ośmieszał wbrew tradycjom pantoflarstwa domowego, dumę męską i pretensję lichego męża do przewodzenia nad zacną żoną — oraz jednoaktowy obrazek Aleksandra Ładnowskiego (ojca) „Separacja“ z banalną sprzeczką małżeńską wypowiedzianą częstochowskim wierszem.

Ze sztuk obcych wprowadzono w tym roku dwu-aktowy efektowny, ale mierny pod względem literackim, dramat Scribe'go: „Błąd“, z sensem moralnym i karą za zdradę małżeńską, oraz trzechaktową zręczną ale bladawą komedję Scribe'a i spółki: „Miłość urojona“. Grano także kilka nowych bluetek francuskich eleganckich jak „Loża na operę“ — „Sto za sto“ albo fars karykaturalno-wesołych: „Przysięga Horacego“, „Żona która oknem wyskoczyła“ — nie mówiąc o daw-

niej wystawionych w tym rodzaju obrazkach lirycznych, farsek i komedyjkach, zasilających obficie repertuar, takich jak: „Lekcja czytania“, „Za piękny“, „Pomyślne polowanie“, „Żony płaczące“, „Niedorostek“, „Po siedmiu latach“, „Pewien jegomość i pewna jejmość“, „Krzyżyk złoty“, „Męki Tantala“. Lubiano wtedy sztuki salonowe, pełne zręcznej paplaniny albo komedyjki ze śpiewkami, między którymi znalazł się miły obrazek sielski „Folwark Primerose“, liryczno-rodzajowy dramacik „Było to pod Wagram“ okraszony urokiem legendy napoleońskiej, wreszcie poetyczne drobiazgi: śliczny, tchnący wiosennym optymizmem „Stary jegomość“ poety Murger’a albo „Siwy włos“ Feuillet’a, pełen eleganckiej konwersacji.

W czteroaktowej komedji „Sztuka i handel“ Kazimierz Kaszewski jeden z najbardziej zasłużonych krytyków, tłumacz tragicznych greckich, krzewiciel wielkiej literackiej kultury, bronił czci dla sztuki i piękna wobec dążeń poziomych i kramarskich. Z poetycznym zapalem Kaszewski przetworzył wierszem jakiś podrzędny, mało znany utwór francuski, nadał mu wyższy ton literacki i ponętną formę. Krytyka, wytykając pewne usterki, nielogiczności rozwoju psychiki głównej postaci, witała jednak sztukę przychylnie, jako dzieło z myślą podniosłą, pełne szlachetnych aspiracji w epoce szarości i ubóstwa repertuaru. Z dawnego repertuaru fredrowskiego powtarzano wtedy dość często: „Śluby panieńskie“, „Pana Jowijalskiego“, „Zemstę“, „Dożywocie“, „Geldhaba“ — ze sztuk Korzeniowskiego grywano: „Pannę mężatkę“, „Okrężne“, „Majstra i czeladnika“, „Okno na pierwszym piętrze“, „Panią kasztelanową“ oraz komedyjki: „Pierwej mama“ i „Doktor medycyny“, chociaż ta ostatnia już wtedy

wydała się przeżytkiem, echem przeszłości minionej niepowrotnie.

Z innych dzieł oryginalnych wracały na repertuar: miła, pełna poetycznego marzenia sielanka Syrokomli „Chatka w lesie“, nazwana przez autora „dziwactwem dramatycznym“ — wodewil Anczyca „Łobzowanie“ jako przebłysk sztuki ludowej, małomieszczański obrazek Stanisława Bogusławskiego „Pod strychem“ i ulubione wtedy naiwne, bezpretensjonalne monodramy Ładnowskiego (ojca): „Pan Stefan z Pokucia“ zwłaszcza „Icek zapieczętowany“, dawany dla uciechy paradyzu, jako okrasa widowisk niedzielnych.

Z wybitnych, dawniej granych sztuk francuskich cieszył się powodzeniem dramat Teofila Barrière'a „Kobiety z kamienia“ (*Les filles de marbre*) wedle wyrażenia jednego z pisarzy „huczący anatema przeciw pięknym kameljom pół świata“. Utwór romantyczny z prologiem greckim, z tragedją artysty rzeźbiarza zakochanego w kurtyzanie, przejęty ideą protestu wobec modnej wtedy od czasów „Marion Delorme“ Wiktora Hugo idei rehabilitacji kobiety upadłej. Podobala się także pełna gorzkiej satyry na burżuazję, znakomita komedja Emila Augier'a „Zięć pana Poirier“ skrócona u nas z pięciu do trzech aktów — bawiono się również na wytwornej igraszce, lekkiej jak piniący się szampan trzechaktowej komedji Wiktoryna Sardou „Ćwiartka papieru“. Wracała kilkakrotnie na afisz doskonale grana pół-historyczna komedja Juljusza Sandeau „Helena de la Seiglière“ oraz majstersztyk teatralny Scribe'a „Szkłanka wody“ obie z popisowemi rolami dla wirtuozów.

Z dawnych fabrykatów teatralnych powtarzano efektowne komedje i obrazki: „Pamiętniki szatana“,

„Chłopiec okrętowy“, „Przebudzenie się Iwa“, „Lektorka“, „Trefniś“ oraz sztuki niemieckie: „Wujaszek całego świata“ komedję obyczajową Benedix'a, farsę „Ojciec debutantki“ i karsperlade Nestroy'a „Chcę sobie pohulać“ przefasonowaną na polskie stosunki według ulubionego wtedy zwyczaju.

Występował w tym roku gościnnie Emil Deryng artysta sceny wileńskiej w „Liście żelaznym“, „Kobietach z kamienia“ i „Życiu Szulera“ — pomimo braku świetnych warunków, zyskując uznanie za grę poprawną i dobrze odczutą.

Jako przelotny meteor raz jeden w tym roku zabłysnął na scenie Teatru Wielkiego Bogumił Dwison, głośny na świat cały tragiczny, z pochodzenia izraelita warszawski, który cierniste początki na scenie polskiej zamienił na wielką karierę w Niemczech.

We fragmencie z tragedji Grillparzera „Matka rodu“ (*Ahnfrau*) wypowiedzianej po polsku, Dawison nie był szczęśliwy, deklamował z niemieckim patosem, ale porwał, zdumiał i zachwycił potęgą tragiczną, grając po niemiecku słynną scenę z V aktu Zbójców, jako Franciszek demon zbrodni, wijący się w męczarniach sumienia. W małej rolce Daniela wtórował mu po niemiecku Köhler, lubiony wtedy barytonista opery warszawskiej.

W cyklu ról popisowych występowała także kilka razy Adelajda Ristori, tragiczka włoska na schyłku swej świetnej kariery. Nie ciągnęły mnie jej role klasyczne, widziałem tylko posagową lady Makbet w tragedji Szekspira graną wspaniale, ale po akademicku. Już za poprzedniej gościny znakomitej tragiczki włoskiej jej klasycyzm budził satyryczne odruchy. „Wolne żarty“, tygodnik humorystyczny redago-

wany przez Faustyna Świderskiego, nawiasem mówiąc z dużą literacką kulturą, mogącą zawstydzić dzisiejsze świstki humorystyczne — pomieścił dawniej zabawną parodję tragedji Legouvé'go „Medea“, w której Ristori odtwarzała zropaczoną heroinę, mordującą własne dzieci.

Pamiętam jak Damse w „Icku zapieczętowanym“ przedrzeźniał i parodjował kłótnię Jazona z Medea z tego powodu, że ona nie chciała „oddać swoich kleine-bachorów do domu z podrzutkiem“. Wybuchiała śmiechem z tych konceptów popularnego komika publiczność, nie mająca przekonania do patosu tragedji klasycznej.

Słaby bardzo ruch nowości oryginalnych w tym roku przedstawiał się w cyfrach następujących: ogółem grano trzy premjery pióra polskich pisarzy — komedja Chęcińskiego „Porządni ludzie“ po raz pierwszy wystawiona w dzień Nowego Roku miała 6 przedstawień. Obrazek Ładnowskiego: „Separacja“ grany po raz pierwszy dnia 9 kwietnia, powtórzono potem raz tylko, komedyjkę J. S. Jasińskiego: „Punkt i dwukropek“ wystawioną d. 3 maja grano trzy razy *).

Rok 1866. Pierwszą oryginalną nowością, wystawioną w tym roku dnia 31 stycznia, była 3-aktowa komedja Chęcińskiego: „Poświęcenie“, słabsza znacznie od jego sztuk poprzednich. Wątpię ośnowa i akcja sztuki polegała na kontraście pomiędzy udaną bezinteresownością blagiera i samochwalcy a prawdziwym poświęceniem młodzieńca, agronoma, który ratuje majątek ojca ukochanej kobiety i szczęśliwie przybija

*) Cyfry dane, tyżące się tylko sztuk *oryginalnych* podaję według „wykazu statystycznego“, sporządzonego dla dyrekcji miejskich teatrów warszawskich.

do małżeńskiego portu. Atmosfera sztuki swojska i przykładowie cnotliwa, ale jej postacie i wydarzenia tonęły w powodzi szlachetnych frazesów i ładnie toczono wiersza. Grano tę komedię ogółem 7 razy.

Uwieńczona pierwszą nagrodą na konkursie dramatycznym warszawskim w 1860 roku, trzech-aktowa komedia Wacława Szymanowskiego: „Dzieje serca” zyskała poklask sędziów za swe formalne akademickie zalety. Grana po raz pierwszy dnia 9 kwietnia miała 9 przedstawień, nie zdobywszy trwalszego powodzenia, gdyż autor, mistrz formy, nie okazał się dramaturgiem rasowym. Tłem jej było zwycięstwo honoru i miłości nad konwenansami i rachubą materialną. Zamiast dziejów serca, rozwijały się w sztuce dzieje zabiegów bankiera, który chce zdobyć rękę córki zrujnowanego szlachcica, w końcu jednak zrzeka się pretensji miłosnych i ratuje wspaniałomyślnie ojca, zagrożonego ruiną majątkową. Autor okraszył komedię szczyptą humoru, ale satyrę na złotego cielca przeprowadził zbyt miękko, połowicznie, łagodząc w pięknych wierszach kontrasty i przeciwieństwa dla miłej zgody i świętego spokoju. Obie sztuki, nacechowane literacką kulturą w stylu pół-klasycznym, na scenie gościły krótko z powodu swej pocziwej anemiczności.

Przypadł natomiast do gustu słuchaczom dla kawalerskiego humoru, monodram Aurelego Urbańskiego z muzyką Stefani’ego „Chcesz się żenić przyjacielu, to się żęń”, w którym autor wbrew aluzji zawartej w tytule, głosił w końcu pochwałę małżeństwa. Drobiazg ten, grany po raz pierwszy dnia 21 Listopada, powtórzono 20 razy. Nie miał natomiast szczęścia monodram Stanisława Bogusławskiego: „Blagier”, albowiem raz tylko jeden blagował na scenie i potem się nie pokazał.

Do trwałych nabytków repertuaru należał wystawiony poraz pierwszy na scenie Teatru Wielkiego 5-cio aktowy dramat Oktawjusza Feuillet'a „Montjorye” ilustrowany niepotrzebnie muzyką w niektórych wzruszających scenach. Sztuka swój sceniczny sukces zawdzięczała świetnie narysowanej głównej postaci, którą, jak już wspomniałem, oddał Królikowski z niezrównanem mistrzostwem. Przykłaśnięto także tendencji dramatu, piętnującej życiowy materjalizm, sobkowstwo, które tuczy się cudzą krzywdą. Zamiast tragedji mocnego egoisty, jaką zdawały się zapowiadać początkowe akty dramatu, mocno i logicznie zbudowane, autor dla kompromisu z moralnością konwencjonalną przedstawił w końcu niedość umotywowany tryumf cnoty i nawrócenie zatwardziałego grzesznika ku zbudowaniu czułych słuchaczy i krytyków o nastroju katońskim. Powodzenie tej sztuki, wielokrotnie wracającej na repertuar, stanowiło dowód, jak wielką siłę atrakcyjną mają dzieła sceniczne, dające szerokie pole dla opisu wykonawców.

Wybitnem na one czasy zjawiskiem stała się 5-cio aktowa szeroko zakrojona komedja Emila Augier'a „Syn Giboyera”, przejęta duchem liberalizmu na schyłku drugiego cesarstwa we Francji, z politycznemi aluzjami do partji klerykalnej oraz głośnego jej szermierza Ludwika Veuillot'a, jadowitego pamflicisty. Ta strona komedji przeszła u nas niepostrzeżenie, chociaż akcentowała ją poważniejsza krytyka, natomiast znalazł sympatyczny oddźwięk, duch demokratyczny sztuki, ostra satyra na plebejuszowską próżność, doskonale prowadzona akcja, wypukła charakterystyka figur, świetnie oddana przez artystów pierwszorzędnych. Oba te, głośne w swoim czasie utwory,

reżyserja poczerpnęła z repertuaru gościnnych występów trupy artystów dramatycznych francuskich w roku 1864, ciesząc się niezłą frekwencją.

Dla uciechy widzów mniej wybrednych wystawiono trzech aktową farsę francuską „O, gdyby nie ja” — przeraźliwie płaską, sfabrykowaną przez podrzędnych majsterków.

Z ośmiu jednoaktówek tłumaczonych, zasługiwały na wyróżnienie eleganckie bluетки: „Ciężka próba” Piotra Berton’a, „Deszcz i pogoda” Leona Gozlan’a oraz niemiecki obrazek rodzajowy „W gabinecie jego ekscelencji” z lekką satyrą na biurokrację i dobrą charakterystyką paru figur typowych.

W repertuarze bieżącym Teatru Rozmaitości wznowiono „Przyjaciół” Fredry i „Żydów” Korzeniowskiego, obok których pojawiały dwie kasperlady niemieckie: „Chcę sobie pohulać” i „Talizman“, grywane przeważnie dla publiczności świątecznej, łakomej na karykaturalne koncepty.

Odbył się w tym roku benefis zasłużonej aktorki charakterystycznej Józefiny Kurcuszowej, będącej na schyłku kariery, w którym jubilatka dobrze grała rolę charakterystyczną w ulubionej komedyjce „Zachód słońca”.

Ponieważ w pełni sezonu rozgościła się na scenie Teatru Wielkiego opera włoska, protegowana gorliwie przez władze rosyjskie, więc nie było miejsca dla tragedji i dramatu historycznego. Podczas lata i na jesieni powtarzano stare melodramaty, wypróbowane pod względem kasowym, nie zdobyto jednak na wystawienie żadnej nowości o szerszym zakresie w podnioślejszym tonie.

Na benefisie Gruszczyńskiej, zasłużonej artystki opery, Królikowski zagrał po raz pierwszy fragment tragedji Szyllera „Zbójcy”, ten sam, w którym poprzedniego roku popisywał się Dawison. Nasz artysta wywarł potężne wrażenie grą, pełną romantycznego połotu i trafnem ujęciem męki wyrzutów sumienia w duszy zbrodniarza.

Rok 1867. Ku wielkiej radości górnych sfer, łakomych na silne efekty, wystawiono po raz pierwszy na scenie Teatru Wielkiego w dniu 13 Czerwca na benefis Wiktoryny Bakałowiczowej melodramat w 10 obrazach „Młodość muszkietierów“, o którym już wspominałem. Z głośniejszej powieści Dumas’a (ojca) wykroił August Macquet ten nieforemny fabrykat sceniczny, dla teatrów bulwarowych. Pozbawiony zalet literacko - artystycznych, obliczony na sensacyjne efekty nie miał jednak melodramat szczęścia na naszej scenie, grany tylko cztery razy w znacznych odstępach czasu. Pierwsze przedstawienie skończyło się po północy, chociaż w ciągu widowiska opuszczono ku zmartwieniu widzów na „jaskółce“ cały obraz, podobno bardzo efektowny.

Na scenę Teatru Rozmaitości wprowadzono w tym roku trzy większe sztuki oryginalne. W dwuaktowej krotce Edwarda Lubowskiego: „Żony uczonych“, granej po raz pierwszy dnia 25 stycznia, koncept zasadniczy polegał na maskaradzie młodych kobiet, które za poradą wesołych kuzynków przebrały się w mundury huzarskie, aby dokuczyć mężom sensatom. Studencki humor ożywiał tę groteskową błahostkę, graną ogółem 12 razy.

Trzech aktowy obrazek Zofji Mellerowej „Złote runo“ wystawiony d. 8 Sierpnia, obracający się koło

spraw posagowych, pomimo usterek techniki scenicznej i pewnych niezręczności zalecał się błyskami talentu, kilkoma żywszemi scenami, starannie opracowaniem dIALOGIEM — miał 10 przedstawień. Obie te literackie prymicje należały do prób niedojrzałych, były krokami chwiejnemi młodych pisarzy; wystawiono je dla zachęty wśród bardzo jałowej w owym czasie twórczości oryginalnej.

Pisana jędrnym potoczystym wierszem pięcioaktowa komedia Stanisława Bogusławskiego „Złoty młodzieniec“ grana po raz pierwszy d. 30 Października, była najpoważniej poczętą i wykonaną sztuką autora „Opieki wojskowej“, który kroczył śladami Fredry (ojca) — miał zacięcie i humor starego pokroju, ale brak mu było tężyzny dramatycznej i pełniejszej plastyki figur. W „Złotym młodzieńcu“ autor dał folgę bogobojnej satyrze na zepsucie wielkomiejskie, na młodzież próżniaczą i lekkomyślną, idealizując natomiast patryjarchalną atmosferę życia dworu wiejskiego — ciepło i sympatycznie kreślił dwie postacie zaściankowych staruszków Radosta i Korduli, okrasiał tu i owdzie dialog jędrnym archaicznym humorem, dał parę scen charakterystycznych pełnych serdecznego ciepła. Z powodu jednak braku żywej akcji i pewnej rozwlekłości komedja ta, mająca zalety w opracowaniu szczegółów i formy językowej, grana ogółem 13 razy, zyskała *succés d'estime* u publiczności i krytyki; zresztą w niektórych rolach wadliwie ją obsadzono.

Z jednoaktówek oryginalnych wyróżniało się Jana Chęcińskiego przysłówie dramatyczne „Cicha woda brzegi rwie“, wystawione dn. 5 stycznia, potem w ciągu lat 10 grane ogółem 42 razy. Był to bar-

dzo miły, pełen ciepła i szlachetnego liryzmu obrazek z dobrą charakterystyką rezolutnej małżonki i miękkiego profesora, który całe życie ustępował i dał się zakrzyczeć swej despotycznej towarzyszcze, dopiero w ostatniej chwili zdobył się na heroiczny wysiłek, chroniąc córkę od niemiłego małżeństwa. Autor w ładnie toczonym wierszu wystylizował wdzięcznie ten fragment życia mieszczańskiego, w którym szlachetny idealizm uczucia zwyciężał przyziemną prozę. Bluetka Jana Al. hr. Fredry „Piosnka wujaszka“, grana po raz pierwszy d. 22 Kwietnia, wznowiona 1886 r., miała wogóle 88 przedstawień. Tegoż autora drobiazg „Przed śniadaniem“, grany po raz pierwszy dnia 16 Listopada, wznowiony 1901 r. miał 36 przedstawień. Obie te komedyjki jednoaktowe pomimo naiwności rozbrajały wesolością sztubacką.³

Obrazek Wł. Maleszewskiego „Jam bogaty“, wystawiony d. 28 Sierpnia grany 10 razy, zakrojony farsowo, miał pożądaną w owym czasie dozę uczciwego morału.

Z obcego repertuaru najwybitniejszą nowością była 4-o aktowa komedia Wiktoryna Sardou „Rodzina Bénéitonów“, która nazwisku autora dała wtedy rozgłos na świat cały. Pełna piekającej satyry na płytki materjalizm i rozstrój życia rodzinnego burżuazji francuskiej, goniącej za złotem, użyciem i modą, mniej mocna pod względem prawdy w scenach dramatycznych, sztuka ta nie wytrzymała próby czasu, wznowiona przed kilku laty na jednej ze scen paryskich. U nas tę komedię potraktowano dość niedbale. W kilku rolach grana dobrze, w innych bardzo słabo obsadzona, dana w miernej dekoracyjnej oprawie, pod względem kostjumów kobiecych ubogo i bez gustu,

gdy w Paryżu słynne były stroje i klejnoty pierwszorzędných artystek podobno dzięki hojności ich... protektorów.

Dwuaktowa komedja Alfreda Musset'a „Lizetka“ (Louison) w pięknym przekładzie Wacława Szymanowskiego pomimo dobrej gry niedługo na scenie gościła, mając więcej subtelności w barwach pastelowych, aniżeli dramatycznego nerwu. Taki sam spotkał los konwencjonalną przeciętnie elegancką komedję Edmunda Gondineta „Ofiary majątku“.

Wogóle wybór nowości tłumaczonych widocznie był przypadkowy. Starano się według zwyczaju odświeżyć afisz kilkoma drobnostkami dla popisu lepszych aktorów komedjowych, zwłaszcza sympatycznej naiwnej. Wyróżniały się: wśród nich elegancka komedja konwersacyjna Méry'ego „Po dwu latach“ oraz bardzo miły pełen świeżości młodzieńczej obrazek Pailleron'a „On będzie moim“ w przekładzie Kazimierza Kaszewskiego, który chętnie przykładął rękę do uszlachetnienia repertuaru dramatycznego scen warszawskich.

Z innych drobiazgów wymienię: „Płeć piękną“ jednoaktówkę niemiecką okraszoną ciężkawym humorem, elegancką bluetkę z Meilhac'a Halevy'ego „Klucz Metelli“ osnutą na tle lekkich obyczajów paryskich, oraz napisaną na modłę fars francuskich angielską jednoaktówkę: „Listy miłosne Larkins'a“ — od której sprawozdania w „Przeglądzie Tygodniowym“ zacząłem moją literacką karierę. Nie pozbawioną była wdzięku, po niemiecku sentymentalna sielanka Königs-wintera „Zbudziło się w niej serce“ z liryką uczuć wiośnianych na tle ustronia leśnego.

Rok ten niewesoło się zaznaczył pierwszym kro-

kiem rusyfikacji w Zarządzie administracyjnym teatrów. Począwszy od dn. 22 Marca zaczęto na polskich afiszach umieszczać dwie daty starego i nowego stylu oraz drukować w dwu językach rosyjskim i polskim na razie tylko afisze włoskiej opery, protegowanej przez koła rządowe, chociaż nie stroniła od niej polska publiczność. Wewnętrzną biurowość załatwiano częściowo po polsku — język oficjalny obowiązywał w stosunku z władzami. Potem stopniowo wszystkie afisze drukowano w obu językach i z dwoma datami, a na obradach dyrekcji panowała dwujęzyczność do ostatnich lat niewoli.

Rok 1868. Jak widzimy przez trzy lata wyżej opisane strumień życia warszawskiego dramatu i komedji płynął leniwie, rozlewał się po mieliznach. Od r. 1868 budzą się nowe aspiracje, wstępuje nowe życie w organizm pół-senny. Pierwszym tego objawem było wystawienie tragedji Kazimierza Dêlavigne'a „Parja“ w bardzo pięknym poetycznym przekładzie Wacława Szymanowskiego z muzyką skomponowaną do chórów przez Stanisława Moniuszkę, który potem na tle tematu sztuki stworzył operę. Dêlavigne należał do przedstawicieli klasycznej reakcji przeciw romantyzmowi, dla tego pewna część krytyki warszawskiej oceniła kwaśno i niesprawiedliwie tragedję, osnutą na dowolnie pojętem tle życia dawnych Hinduśw, wyznawców brahmanizmu. Tłómacz tragedji, chociaż mu koledzy nie szczędzili komplementów, ujął się słusznie za Dêlavigne'm, zdejmując „kamienie z grobu poety“, o którym pisarze polscy powinni byli pamiętać, jako o twórcy tekstu do popularnej „Warszawianki“, pieśni nuconej tajemnie po domach polskich i studenckich izdebkach od czasów rewolucji

Listopadowej. Zapewne, że ta tragedia nie należała do arcydzieł, ale pomimo pewnych nielogiczności i braku prawdy w obrazie stosunków hinduskich, przenikniona ideą humanitarną protestu przeciw tyranji społecznej i kościelnej, — posiadała ton szlachetny, sceny silne i piękne, podniesione śliczną melodją i energją polskiego wiersza. Tragedja „Parja“ zniknęła z afisza po kilku przedstawieniach, chociaż grano ją bardzo dobrze na tle starannej orjentalnej wystawy — a młodzież inteligentna poila się czarem poezji, szlachetnym patosem i pięknnością formy.

Wielkim wypadkiem w życiu i rozwoju dramatu warszawskiego stało się przedstawienie na benefis Królikowskiego w dniu 24 Października całej tragedji Szyllera „Zbójcy“. Przyjęta z entuzjazmem głównie dla świetnej gry Królikowskiego, długie lata później utrzymała się na repertuarze. Publiczność i młodzież ówczesna uczęszczała tłumnie na ten burzliwy, młodzieńczy dramat poety, chociaż rewolucyjny jego rozpęd stracił już swoją ostrość i pierwotną tężyznę. Karmiła się jednak fantazja ówczesnego pokolenia bujnością romantyczną tragedji, potężną akcją i poezją zbłąkanego bohaterstwa w kontraście do zbrodni czarnego charakteru. Przedstawiono „Zbójców“ starannie, ale szablonowo, bez pomysłowości reżyserskiej. Główne postacie ubrano w kostjумы z 17-go wieku, gdy na scenach niemieckich grywano tragedję w kostjumach z połowy 18-go wieku. Tekst sztuki opracowała reżyserja według chropawego lubo wiernego przekładu, w którym M. Budzyński nie umiał sobie dać rady z trudnościami stylu oryginału. Zakończenie sztuki zmieniono według układu, grywanego na wielu scenach niemieckich. Jednego z rozbójników,

który w oryginale nazywał się Kosińskim zmieniono na Kostera. Nie mógł bowiem figurować na afiszu bandyta, mający takie same nazwisko jak jeden z policmajstrów warszawskich. Cenzura nie pozwoliła na takie uchybienie władzy!

Pamiętną i przełomową datą w tym okresie i roku był dzień 4 Października, gdy Modrzejewska rozpoczęła swą świetną karierę, grając główną postać w dramacie Scribe'a i Legouvė'go „Adrianna Lecouvreur“ napisanym z wielkim kunsztem scenicznym starego stylu, ze świetną popisową i koncertową rolą dla artystki pierwszorzędnej. Po tym pierwszym występie, który rzucił zwycięski czar na krytykę i publiczność nastąpiły inne role artystki w „Ślubach panieńskich“, „Pannie mężatce“, „Marji Stuart“ Szyllera, pani Pompadour w „Narcyzie“ Brachvogla. Publiczność była poprostu oszołomiona grą, wdziękiem i poetycznością tych scenicznych wizyj.

W tym pierwszym cyklu występów artystki po raz pierwszy zjawił się na afiszu głośny wtedy w Paryżu 4-o aktowy utwór Aleksandra Dumas'a (syna) „Pojęcia pani Aubray“ (*Les idées de madame Aubray*), należący do modnego w tym czasie rodzaju sztuk o założeniu tendencyjnym (*pièces a thèse*). Modrzejewska wytwornie, wdzięcznie i subtelnie zagrała główną rolę bohaterki, którą autor zrehabilitował pomimo skazy na panieństwie. Nie brano jednak u nas do serca ani poetycznych paradoksów Wiktora Hugo ani wytwornie rzeźbionych frazesów autora „Damy kameljowej“, który gorąco bronił sprawy pięknych grzesznic, aniołów z poplamionymi skrzydłami. Przeciętą opinią miała rację, twierdząc, że nie warto było o to robić papierowej wrzawy. Pod względem artyz-

mu literackiego sztuka ta zalecała się logiczną budową, doskonałym rozwinięciem wątku, dialogiem wytwornym, była zresztą typowym płodem twórczości francuskiej, operującej postaciami ogólnymi, tworzonemi dedukcyjnie.

Inny zupełnie charakter posiadała komedia Emila Augier'a „Guerin“ (*Maitre Guerin*) z doskonałą pełną wyrazistością charakterystyką figur. W roli tytułowej autor dał świetnie wystudjowany typ prowincjonalnego karjerowicza, zmaterjalizowanego filistra z chytrym praktycznym rozumem. Po kilku przedstawieniach sztuka zeszła z afisza, ponieważ obok wybitnych zalet miała wątlą akcję i nadto specyficznie francuski charakter, kilka ról tej sztuki grano znakomicie, ale tytułowej postaci bardzo trudnej nie mógł podźwignąć aktor zdolny, ale jeszcze niewyrobiony.

Ze sztuk oryginalnych 4-o aktowa komedia wierszem Jana Aleksandra Fredry (syna) „Drzémka pana Prospera“ wystawiona po raz pierwszy dnia 13 Lutego, miała pretensje do wyższego stylu i satyrycznego obrazu zepsucia obyczajów miejskich w kontraście do naiwnej prostoty hreczkosieja. Akcja sztuki, oparta na zabawnej anegdocie i nieporozumieniu, nadawała się raczej do farsy.

W całości komedia blada pod względem formy, pospolita w treści, trzymała się na repertuarze, w ciągu 21 lat grana 96 razy, albowiem jej wątlą konsystencję podtrzymywał olbrzymi talent Żółkowskiego w roli tytułowej.

W trzech aktowej komedji „Ubodzy w salonie“ Edward Lubowski pomimo niezłe uchwyconych w tonie satyrycznym rysów z życia i obyczajów płytkiej burżuazji, przeładował sztukę morałami, nie dając zaj-

mujących sytuacjami żywej ekspresji figur. Grana poraz pierwszy dnia 26 czerwca, komedia miała tylko cztery przedstawienia.

Jednoaktowa bluetka, Feliksa Schobera, „Stara Panna“, wystawiona dn. 21 marca, grana wogóle trzy razy, zawierała szykanę nieszczęśliwej i żdziwaczałej w celibacie kobiety, zasługującej raczej na współczucie, niż na pośmiewisko. Lepszą od tego banalnego szkicu była wesoła komedyjka „Lekcja śpiewu“, tegoż Schobera, który potem się wyrobił na popularnego dostawcę wodewilów do teatrów ogródkowych. „Lekcję śpiewu“ graną poraz pierwszy d. 28 sierpnia dawano na scenie 28 razy.

Z nowości tłumaczonych trzechaktowa lekka komedia Wiktoryna Sardou „Motylina“ (*La papillonne*) w tonie salonowej igraszki wyśmiewała płochość i zmienność erotyczną mężczyzn, ich nałóg miłostek, przelatywanie „z kwiatka na kwiatek“. Pomimo dobrej gry i żywej akcji, z powodu nikłej treści miała ta zgrabna komedia na scenie naszej „dni motylka“.

Gondineta „Biały krawat“ jednoaktówka, przetłumaczona pięknym wierszem przez Wacława Szymanowskiego zalecała się elegancją, tonem szlachetnym i kilkoma serdecznymi akordami. Jednoaktówki francuskie „Sidła“, „Takie wszystkie“ i „Przyjaciół Babolin“ nie wyrastały ponad przeciętną miarę efemeryd salonowych, farsa „Serca płomieniste“ była wesołą bufonadą. Z powodu komedyjki „37 sous pana Montau doin“ można się było dziwić, iż reżyserja zakwalifikowała do grania taką płaską i jałową ramotę.

Rok 1869. Za sprawą Modrzejewskiej, pozyskanej na stałe, obok opery dramat rozgościł się na

scenie Teatru Wielkiego. Grywano tam także komedje poważne i lżejsze, które jednak traciły na efekcie w szerszych ramach scenicznych.

Ważnym wypadkiem w tym roku było wprowadzenie po raz pierwszy dramatu Szekspira „Kupiec Wenecki“ w tłumaczeniu Augusta Jeskego, podług układu Szlegla. Tekst dramatu w przekładzie wypadł gładko i pięknie. Chodziło przedewszystkiem o rolę Szajloka dla Królikowskiego, więc usunięto zrazu ostatni obraz i sceny końcowe aktu V, ten śliczny wesoło-tęskny nokturn, akord harmonijny, w którym poeta godził ostre dyssonanse dwuramiennej akcji. Rozwiązanie sztuki odbywało się w pośpiesznem tempie zaraz po wydaniu wyroku w sali sądowej. Porcya i Neryssa, udając w sztuce adwokata i jego pomocnika, zdradziły swą maskaradę, odrywając wąsiki przyklejone do twarzy. Dopiero potem, gdy Modrzejewska podczas występów objęła po Palińskiej rolę Porcyi, przywrócono poetyczne zakończenie sztuki z wielką korzyścią dla harmonji całości, tymbardziej, że w tym epilogu dźwięczała cudnie oddana gędźba poezji. Jak na owe czasy wystawa i reżyserja były niezwykle staranne, chociaż w niektórych małych rolach odzywały się zgrzyty w grze tuzinkowych aktorów. Namalowano umyślnie piękne dekoracje z widokiem mostu na Rjałto w Wenecji, *piazetty* i pałacu dożów oraz wewnątrz wielkiej sali w tym pałacu z portretami władców „królowej lagun“. Był to znaczny postęp, gdyż do niedawna na scenie Teatru Wielkiego wystawiano dramaty na tle dekoracji, dobieranych z opery w kostjumach także operowych z tem zastrzeżeniem, że niewolno było tykać szytych złotem ubiorów, przeznaczonych specjalnie dla włoskich śpiewaków.

W tym roku Modrzejewska powtarzała przeważnie role znane z występów gościnnych. Wprowadzono dla niej z dawnej literatury hiszpańskiej komedję Moret'a „Donna Diana, którą Kazimierz Kaszewski przełożył wolnym rymowanym wierszem według dobrej przeróbki niemieckiej West'a, przykrojonej do warunków sceny nowożytnej. W oryginale komedja ta nosi tytuł „Klin klinem“ (*Desden con el desden*) — przełożył ją przedtem Karol Pieńkowski, który zachował sążniste i rozlewne tyrady oryginału i krótki ośmioletkowy wiersz. (Pracę jego drukował tygodnik „Kłosa“ w r. 1867). Sztuka pełna wytwornego liryzmu, oparta na wiekuistym konflikcie niewieściego kaprysu z mężką ciężką, nie utrzymała się długo na repertuarze pomimo przepięknej gry Modrzejewskiej, której nie dopomagali w rolach amantów bladzi partnerzy.

Podobał się natomiast ładny pięcioaktowy dramat Aleksandra Dumas'a (ojca) „Panna de Belle — Isle“ poetyzujący szlachetność i wierność młodej kobiety na tle lekkich obyczajów i zepsucia sfer arystokratycznych francuskich w początku 18-go wieku. Bohaterkę opromieniła Modrzejewska swym poetycznym arystokratyzmem—zdaje mi się, iż dzisiaj jeszcze wznowiona ta komedja w wysokim stylu przemówiłaby do serc słuchaczy ceniących piękno duszy niewieściej.

Ze współczesnego repertuaru wyróżniła się jedna z najlepszych komedji Wiktoryna Sardou „Nasi najserdeczniejsi“ (*Nos intimes*), opartej na wiekuiestym grze egoizmów i obłudnej przyjaźni. U nas zbyt surowo ją sądzili zwolennicy idealizmu w sztuce, zżymając się na realistyczną grę Modrzejewskiej,

o czem wyżej wspominałem. Wogóle poważniejsze komedje francuskie, słynne na kontyngencie, a nawet za morzami, budziły wtedy w niektórych po akademicku nastrojonych zoilach ostrą reakcję. Uważano je niesłusznie za płody niższego rzędu, chociaż trzymały się długo na scenie dla swej żywotności, życiowej prawdy, zręcznej techniki teatralnej i dobrych ról, dających wdzięczne pole dla popisu artystom. U nas ta komedja satyrycznie chociaż gorzko uśmiechnięta, grana doskonale, długo trzymała się na repertuarze.

Wspominałem już wyżej, że wystawiona po raz pierwszy w tym roku 5-cio aktowa komedja Aleksandra Dumas'a (syna): „Przyjaciel kobiet“ (*L'ami des femmes*) przeszła bez wrażenia, chociaż grała w niej trójca wirtouzów. Przyczyną była wąta akcja sztuki, która dopiero w grze znakomitych aktorów francuskich nabierała właściwej wypukłości i finezji w szczegółach.

Poparta dobrą i wyrazistą grą w rolach męskich utrzymała się nieco dłużej cierpka trzech aktowa komedja Labiche'a „Ja, czyli samoluby“ z mocną charakterystyką figur egoistów i dziwaków, których duchowe krzywizny i zboczenia były wynikiem sobkostwa i lichego pojmowania celów życia. W literaturze francuskiej zaznaczyło się oryginalnie, to ciekawe studjum małości dusz przyziemnych.

Trzy aktowy dramat Eugenjusza Nus'a i Adolfa Belotà „Miss Multon“ w rodzaju dawnej komedji ławej (*comédie larmoyante*) dawał wzruszający obraz pokuty i częściowej rehabilitacji występnej żony, która dla miłosnej awanturki porzuciła dom i obowiązki matki dzieciom. Wbrew modnej rehabilitacji kobiet upadłych autorowie podnieśli godność domowego ogniska,

snując idealną przedzę walk wewnętrznych i cierpień bohaterki, znakomicie granej przez Palińską, jak to już wyżej wspominałem.

Kaszewski w przerobionym z francuskiego obrazku „Raj Milтона“, oddał z wdziękiem epizod wiośnianej miłości angielskiego wieszczka.

Mniej zajmująco wypadła dwuaktowa komedia Paillerona „Nieśmiały“ (Le mur mitoyen) także przełożona wierszem przez Kaszewskiego, w paru scenach, pełna miłego dziewczęcego szczebiotu, w całości nikła i spłowiła. Wątek jej miał pewne powinowactwo z pomysłem zasadniczym fredrowskiej „Zemsty“.

Wśród jednoaktówek wodewil bulwarowy paryski „Czuła struna“ (La corde sensible) bawił niewybrednych widzów zacięciem kankanowem i wesołemi śpiewkami. Kilka innych drobiazgów pomnożyły obfitą ilość plew repertuarowych.

Z nowości oryginalnych jednoaktowy dramat Stanisława Rzętkowskiego „Livia Quintilla“ napisany jędrnym wierszem miarowym zdawał się zapowiadać dramato-pisarza i poetę niezwyklej miary, który jednak potem zanikł i zużył się w ciężkiej, zarobkowej pracy dziennikarskiej. Piękna osnowa dramatu w stosunku do rzymskich pojęć i obyczajów była fikcyjną, poczerpniętą z uczuć i psychiki nowożytnej. Miłość szlachetnej rzymskiej dziewczyny do pięknego niewolnika, poety i muzyka, oraz tragiczne rozwiązanie dramatu przez otrucie się bohaterki autor wypowiedział z poetyczną mocą, nadając postaciom dramatu antyczne kontury, uczuciom i namiętnościom wyraz mocny i skupiony. Dramat Rzętkowskiego wystawiony po raz pierwszy dn. 17 lutego, wznowiany w r. 1881, grany był do 1892 r. ogółem 25 razy. Zasługuje

szlachetny poeta, aby go przypomnieć w tym utworze widzom dzisiejszym.

Wacław Szymanowski w dramacie jednoaktowym „Ostatnie chwile Kopernika“, granym poraz pierwszy, dn. 18 sierpnia starał się wskrzesić ów moment historyczny, gdy wielki astronom otrzymał krótko przed zgonem z Norymbergji egzemplarz drukowany swego dzieła, które zmieniło radykalnie obraz budowy świata. Pomimo płynnej retoryki i dźwięcznego wiersza autor nie sprostął ważności tematu, nic więc dziwnego że jego dramat po trzech przedstawieniach zniknął z afisza.

Nie utrzymała się dłużej na scenie 3-ch aktowa komedja Zygmunta Sarneckiego „Zemsta pani hrabiny“, (grana po raz pierwszy, dn. 5 kwietnia) pomimo talentu autora, który nadał sztuce wytworny ton dialogu. Sarnecki, tworzył pod wpływem wzorów francuskich, opierając swe pomysły na dobrej znajomości wyższych sfer towarzyskich. Szczupły wątek akcji tej komedji rozwijał się na tle światowej gry pozorów, drobnych intryg, komeraży salonowych, zakończonych naturalnie tryumfem cnoty i upokorzeniem intrygantów. Dobra charakterystyka niektórych figur, oraz parę scen bardziej zajmujących okupywały częściowo sztukę słabą, graną wogóle 8 razy, zapowiadającą jednak dobre horoskopy na przyszłość.

Natomiast pierwsza na naszej scenie komedja Michała Bałuckiego: „Radcy pana Radcy“ wystawiona dn. 28 kwietnia szturmem zdobyła publiczność dzięki jędrnej satyrze na miejską politykę w Galicji, szarzy karykaturalnej, humorowi a nadewszystko dzięki wybornej charakterystyce arcy-typu krakowskiej kołtunerji. W tym młodzieńczym utworze głośnego i za-

służonego pisarza znać jeszcze było robotę ciesielską, obok rozmachu rodzimej groteski. Podniosła komedję w głównej roli wyborna gra Wincentego Rapackiego, który występując gościnnie rozpoczął właśnie swą działalność na scenie warszawskiej, uderzył w ton oryginalny, jako jeden ze zwiastunów nowej epoki. Komedja „Radcy pana Radcy“ wznowiona w 1884 r. graną była wogóle 70 razy.

Dwuaktowa komedja Bałuckiego: „Połowanie na męża“ wystawiona poraz pierwszy dn. 13 maja, pomimo szczęśliwych rysów charakterystycznych z życia krakowskiej burżuazji, była bladym odbiciem sztuki poprzedniej, wznawiana w 1885, graną była wogóle 8 razy. Akcja jej kręciła się koło tematu łowów posagowych, które już wtedy wydały się oklepane i banalne.

Szkic jednoaktowy Mieczysława Dzikowskiego „Kartka wycięta“, grany po raz pierwszy d. 27 stycznia, miał 22 przedstawień. Tegoż pisarza drobiazg „Autor w kłopotach“ grany po raz pierwszy d. 9 maja, wracał tylko cztery razy na scenę. Obie komedyjki posiadały zacięcie humorystyki brukowej.

Zofja Mellerowa w jednoaktowej komedji „Po-
stanowienia“ po raz pierwszy wystawionej w dzień Nowego Roku połączyła elegancką ironję z dobrym dialogiem i szlachetnym morałem, trafiając do gustu publiczności, albowiem grano tę drobnostkę w ciągu lat 14 ogółem 36 razy.

Debiutował w tym roku jako dramaturg Kazimierz Zalewski w jednoaktowej komedji „Bez posagu“ (granej po raz pierwszy dn. 7 marca, powtórzonej potem trzy razy), ubierając treść banalną w gładki dialog.

Obrazek ludowy Wł. L. Anczyca „Błązek opętany“, pomimo błysków karykaturalnego humoru nie zyskał tej wziętości, jaką cieszyły się poprzednie, doskonałe komedyjki ludowe zasłużonego pisarza. Po raz pierwszy wystawiony dn. 14 listopada miał tylko 5 przedstawień, z powodu błachej treści i conceptów naciągniętych. Oprócz tego artyści warszawscy nie czuli się w swoim żywiole, oddając role kmiotków. Bezimiennie pojawiła się na afiszu w dniu 19 grudnia jednoaktowa komedyjka weterana sceny Jana Seweryna Jasińskiego „Szczęście nieszczęściem“ zgrabnie napisana historyjka rozdźwięków małżeńskich, grana ogółem 3 razy.

W dwuaktowej komedji „Żony, które za nos wodzą mężów“ Tomasz Lebrun dziennikarz i redaktor gładkim wierszem wyszydził pozę towarzyską, pięcie się nad stan, podyktowane przez ambicję i próżność kobiet, które tyranizowały potulnych małżonków. Komedja satyryczno-moralizatorska, wystawiona po raz pierwszy dn. 18 sierpnia, pomimo rutyny pisarskiej autora, nie miała zalet wybitniejszych i krótko gościła na scenie, grana 5 razy.

Rok 1870. Na benefis Modrzejewskiej wystawiono w tym roku w Teatrze Wielkim po raz pierwszy cudną tragedję Szekspira „Romeo i Julja“. Tekst arcydzieła ułożył na scenę Stanisław Rzętkowski podług przekładu Józefa Paszkowskiego, który pomimo wierności i sumienności zmatował i powlókł szarżyzną gorący koloryt scen miłosnych. Rzętkowski włączył do egzemplarza teatralnego początek sceny balkonowej w cudnej parafrazie Mickiewicza, dodał od siebie wdzięcznie upoetyzowaną chwilę spotkania kochanków na balu, w stylu starego madrygału. Modrze-

jewska jednak słusznie była niezadowoloną z prozaicznego tekstu obu ról tytułowych — przerobiłem więc wierszem częścią miarowym, częścią rymowanym całą rolę Julji i Romea dla niej i dla Wardzyńskiego, który był wtedy moim szlafkamratem w kawalerskim mieszkaniu. Za pracę tą otrzymałem cudny uśmiech i serdeczną podziękę „pani Heleny“, opiekującej się pierwszymi krokami na scenie swego partnera. Tak powstał łątany z różnych kawałków tekst przekładu tragedji, według którego do czasów najnowszych grano poemat o tragicznych losach werońskich kochanków. Pomimo udziału Modrzejewskiej, dobrego wykonania paru innych ról, zwłaszcza komicznej Mamki oddanej przez Micińską z groteskowym humorem, pomimo starannej reżyserji i niezłych dekoracji (częściowo dobranych z oper) brakło całości wykonania właściwego tonu i polotu fantazji południowej, którą poeta, anglik oddał z intuicją i żarem namietności w duchu renesansowym.

W dwu najpoważniejszych nowościach oryginalnych tego roku autorowie poruszyli sprawę żydowską w epoce sielanki asymilacyjnej. Obaj jednakże oparli swe sztuki na odrębnościach i zaporach, dzielących judaizm od chrześcijaństwa. Dramat 5-o aktowy Edwarda Lubowskiego „Żyd“ w naczelnem założeniu miał streszczać wrogi stosunek semickiego bankiera do ogółu chrześcijańskiego, antagonizm, prowadzący do tragicznego konfliktu. Jednakże ani akcji dramatu, ani postaci głównego bohatera autor nie oparł na gruncie życiowej prawdy. Kapitalista Goldstein w dramacie chwieje się pomiędzy nienawiścią odtrąconego przez społeczeństwo polskie groszoroza i miłością ojcowską. Ale tej walki, która

powaliła dyszącego nienawiścią żyda, autor nie przeprowadził w sposób przekonujący. Linje kompozycji oraz psychiki, sztucznie wymyślonej, łamały się niekonsekwentnie a wykonanie literackie i technika dramatu nie sprostaly intencji zasadniczej. Dramat, grany po raz pierwszy dnia 4 lutego, przetrwał na scenie tylko przez trzy wieczory.

Na ton wysoki nastroił Wacław Szymanowski trzech aktowy dramat „Salomon“ odegrany z udziałem Modrzejewskiej. Osia sztuki była tragiczna dola dziewczicy żydowskiej, neofitki, którą zabija własny ojciec, za to, że odstąpiła od wiary przodków. Dobrze pomyślana akcja odbywała się na tle niby krakowskiego życia żydów w XVI wieku, krążąc jednak w sferze poetycznych ogólników. Temat taki mógłby udźwignąć pomyślnie tylko rasowy dramaturg, poeta, stwarzający pełne wizje ludzi, intuicyjnie mocny w chwytności wybuchów namiętności i fanatyzmu religijnego. Szymanowski był przede wszystkim mistrzem formy, ale retoryczno-liryczny charakter jego pisarskich zdolności nie odpowiadał zasadniczym motywom sytuacji dramatu. Pomimo zalet wiersza i języka utwór papierowy, grany po raz pierwszy dn. 24 kwietnia, nie miał zadatków trwałości na scenie, wystawiony tylko dwa razy.

W trzech aktowej komedji „Wanda“ Zofja Mellerowa, dotknęła będącej na porządku dziennym sprawy samodzielności kobiety uzacnionej przez pracę. Uczciwa tendencja nie mogła okupić ubóstwa pomysłu ani sztucznego języka komedji przepętnionej frazeologją i kaznodziejstwem, granej po raz pierwszy dn. 9 marca i powtórzonej potem 4 razy. Ulubiony przez niektórych pisarzy rodzaj moralizatorsko-tenden-

cyjny widocznie się przeżył. Jeden z krytyków prosił Boga, aby bohaterce komedji przebaczył jej „nudną cnotę“.

Druga jednoaktowa komedja Kazimierza Zalewskiego: „Wycieczka za granicę“ nieco żywsza od poprzedniej, przeciętna, elegancka i banalna, wystawiona po raz pierwszy d. 14 maja, grana wogóle 6 razy, zalecała się formą składnie djalgowaną.

Śmiała się za to publiczność do rozpuku na farsie jednoaktowej Jana Aleksandra Fredry (syna) „Posażna jedynaczka“, w której autor stworzył nowy rodzaj polskiej burleski. Rzecz oparta na konceptach i sytuacjach nieprawdopodobnych, a jednak bardzo zręcznie wyzyskanych, obfitujących w zabawne, swojskie karykatury, okraszone niefrasobliwym humorem. Autor na swój sposób okazał pomysłowość i werwę, przypominającą francuskich farsiarzy, wypełnił cały akt gwarem, rejuwchem gorączkowym, tak, że widz, patrząc na tę bieganinę, nie miał czasu zorientować się, że jest ona grubo nielogiczną, chociaż mocno zabawną. Do powodzenia tej krotchwili granej po raz pierwszy dnia 10 listopada, powtarzanej w ciągu dwudziestu ośmiu lat 96 razy, przyczynił się nietylko Żółkowski, ale i cały zespół dziarskich komików. Natomiast sielski obrazek Borkowskiego „Dwa wesela“, poczerpnięty z życia ludowego“ dostał się na scenę jako ubocznie protegowana miernota, grany po raz pierwszy dn. 24 lutego, miał 5 przedstawień.

Ze sztuk tłómaczonych najtrwalszym nabytkiem repertuaru okazała się czteroaktowa satyryczno-polityczna komedja Wiktoryna Sardou „Safandudy“ (Les ganâches), sztuka przyjęta u nas z większym może aplauzem niż w Paryżu. Autor, zdecydowany bonapartysta wi-

dział w drugim cesarstwie formę bytowania Francji postępową i żywotną. W trzech kapitalnych i bardzo wypukłych figurach komedji — uosobił trzy opozycyjne wtedy stronnictwa: legitymistów, orleanistów i rewolucyjnych radykałów. W kontraście do tej trójki oryginałów i zacofańców, kłócących się wiecznie a jednak związanych przyjaźnią w stosunkach prywatnych — występuje w zapadłym kącie na prowincji paryżanin, inżynier, bonapartysta, jako symbol nowego życia, usuwającego w twórczym pochodzie zbutwiałe resztki i przeżytki starzyny. Były to złudzenia tendencyjnego pisarza na schyłku epoki, która sprowadziła na Francję katastrofę polityczną i hańbę Sedanu. U nas jednak nie zwracano uwagi na polityczną stronę komedji, która w Paryżu wywołała gorące polemiki. Zajmowały na scenie niezmiernie wyraziste postacie sztuki, podniesione do typowej ekspresji, zajmująca, dobrze prowadzona akcja, kontrast scen uczuciowych i humorystycznych. Cięża satyra na safandulstwo społeczne i obyczajowe wystąpiła nawet przez to w bardziej ciekawej formie kontrastu zacołania i pleśni życiowej w stosunku do wiekuistego prawa odnowy życia. Pod względem artystycznym wykonanie „Safandulów“ było wydarzeniem niezwykłym, zapowiedzią nowej ewolucji naszej sztuki scenicznej, nowej epoki, której poświęcę księgę osobną. Pierwszy raz ujrano wtedy na scenie *świetną całość* z tercetem wirtuozów na czele i zespołem, który potem nabrał uroku teatralnej legendy.

Dla Królikowskiego wprowadzono na repertuar 3-ch aktowy dramat Piotra Bertona „Didier“, fabrykat teatralny z pretensjami do głębi psychiczno-ideowej, pomimo pewnych efektów, fałszywy w pomyśle, mdły

w wykonaniu literackiem. Miało to być studjum spóźnionej miłości starca, którego serce po czterdziestu latach bierze górę nad życiową prozą i doprowadza do obłędu. Autor miał zamiar stworzyć na scenie argumenty przeciw panującym wtedy prądom realno-pozytywnym, ale zaplątał się w paradoksalnie powikłanych, psychopatycznych szczegółach. Pomimo świetnej gry w roli tytułowej, sztuka przeszła na scenie obojętnie.

Satyryczna 4-o aktowa komedia Labiche'a i Martin'a „Podróż Pana Perrichon“ zalecała się trafną chłostą i szyderstwem z głupoty zarozumiałych episjerów francuskich, z ich próżnej słabości wobec niskiego pochlebstwa. Szarego realizmu sztuki, która stała się trwałym nabytkiem repertuaru Komedyi francuskiej, nie podnosiła i nie ożywiła u nas gra artystów, pozbawiona specjalnej werwy i finezji.

Dla Romany Popielówny wystawiono trzyaktową ramotę francuską: „Pociecha rodziny“ z popisową rolą niewiniątka.

Z kilku tłumaczonych drobiazgów wyróżniła się elegancją dwuaktowa komedia Oktawjusza Feuillet'a „Miłość i dyplomacja“ — subtelnie ironiczna jednoaktówka Mèry'ego „Wdowa niepokieszona“ — artystycznie po flamandsku wykończony obrazek „Partja pikiety“ oparty na ciekawym motywie sennej hypnozy — wesoła farsetka w dobrym guście: „Za pozwoleniem, łaskawa pani“, oraz niemiecka anegdota na tle historycznem: „Tylko jedno słowo“. Trzy ostatnie dały Wincentemu Rapackiemu możność stworzenia arcydzieł gry rodzajowej. Z bluetek wystawionych dla popisu pierwszej naiwnej nęciła wdziękiem kome-

dyjka: „Każdy wiek ma swoje prawa“, natomiast „Gapiątko ze St. Flour“ było, pomimo dobrej gry, nietylko gapiowate ale bardzo niemądre.

W dniu 14 lipca tegoż roku otwarto „tymczasowy“ teatr letni w ogrodzie Saskim, wielką budę drewnianą w guście niby budowli szwajcarskich, właściwie bezstylową. która przetrwała więcej niż pół wieku chociaż narzekano zrazu na jej prymitywne urządzenia techniczne. Z początku dramat i komedia grywały tam naprzemian z operą.

Okazało się, że ta buda położona w centralnem doskonałem miejscu, wpłynęła na podniesienie frekwencji publiczności, gdyż w pierwszych latach byle błahostka dodana do sztuk znanych zapełniała salę po brzegi. Potem, opatrzony na zimę teatr letni oddał poważne usługi wśród zmiennych kolei naszego dramatu, gdy dwukrotnie spłonęła sala i scena teatru Rozmaitości.

Reżyserja nie umiała odpowiednio zaznaczyć inauguracji nowej sceny. Grana w dniu otwarcia teatru farsa francuska: „Gavaut, Minard i Spółka“, niemądra, tłusta, miejscami nawet ordynarna była świadectwem, że kierownictwo dramatu, pomimo podniesienia poziomu repertuaru nie wyzbyło się resztek słabości do tuzinkowych płodów, a nawet błazeństw grywanych na podrzędnych scenach paryskich.

Rok 1871. Trudno zrozumieć, dla czego w tym roku, wystawiając w Teatrze Wielkim Szekspirowskiego „Hamleta“ na benefis Modrzejewskiej, reżyserja wybrała przekład Krystyna Ostrowskiego, emigranta i sympatycznego dziwaka, który z tekstem oryginału poczynął sobie bardzo dowolnie, chociaż

niektóre sceny gładko przełożył. Uważający Polonjusza i Ofelję za Polaków, tłumacz patryjota całą rolę podkomorzego ubrał w formę rymowanego wiersza, chociaż poeta przeważnie kazał przemawiać staremu dworakowi prozą, dla tego właśnie, aby odciąć tę poziomą, lichą figurę od podniosłego tonu całości. Wspomnę nawiasem, że p. Adolf Nowaczyński w swem ciekawem studjum pomieszczonym w księdze „Góry z piasku“ (Warszawa 1923 r.) szeroko rozprawia o tem, że Szekspir nadał umyślnie nazwę Polonjusza dworakowi, który w pierwszym opracowaniu tragedji nosił miano Corambisa. Przyczyną tego była niepopularność demokratyczno-szlacheckiej republiki Polskiej w Anglii, a szczególnie w rojalistycznie usposobionych kołach społeczeństwa i arystokracji angielskiej. Hypotezę tę ciekawą poparł p. Nowaczyński swym rozpędem galopującego stylu i całym szeregiem ważkich argumentów.

Krystyn Ostrowski tymczasem traktował podkomorzego, jego syna i córkę z widoczną predylekcją. W scenie obłąkania Laërtes uniesiony rozpaczą woła w jego przekładzie do siostry: „szlachetna Polko!“—o czem się Szekspirowi nie śniło. W scenie IV aktu, gdy Hamlet rozmawia z rotmistrzem wojsk norweskich—w scenie zwykle pomijanej podczas przedstawienia, tłumacz kładzie w usta oficera norweskiego zdanie, że Polska „to ziemia święta“, gdyż „męczenniczym prochem jest przejęta“. W rozmowie Laërtesa z królem, który nakłania syna Polonjusza do zradliwego podstępu podczas pojedynku z Hamletem (akt IV scena 7) jest wzmianka o jakimś biegłym fechtmistrzu normandczyku Lamordzie — tłumacz go zmienia na pana Trepkę z Podola! Rozu-

mie się, że wykreślono w tekście teatralnym te dodatki i dywagacje.

Po latach, gdy „Hamleta“ grał Ładnowski, a potem ja, zmieniliśmy tekst roli tytułowej podług najlepszego tłumaczenia Józefa Paszkowskiego — ja zaś oprócz tego poprawiłem niektóre ustępy (jak np. słynny monolog: „Być albo nie być?“) porównyując przekład z oryginałem.

Pomimo starannej jak na owe czasy wystawy i udziału artystów pierwszorzędnych, wykonanie szekspirowskiego arcydzieła wtedy dalekie było od doskonałości z wyjątkiem Modrzejewskiej, która roztoczyła cudną poezję melancholji i łagodnego cierpienia.

Nie mogła jednak wielka artystka uratować komedji historycznej Scribe'a „Powieści Królowej Nawarry“, wskrzeszającej zabiegi na dworze Karola V w Madrycie autorki „Heptameronu“ Małgorzaty de Valois, która z niewoli hiszpańskiej ratowała skutecznie pokonanego pod Pawią swego brata Króla Franciszka I. Kunsztowna łamigłówka intryg dworskich, mająca niby odtworzyć daną epokę dziejową, wydała się już wtedy sztuczną i naciaganą, a historyczne postacie męskie skurczyły się i zbladły na naszej scenie.

Daleko lepiej wypadły z udziałem Modrzejewskiej współczesne sztuki francuskie. Zwłaszcza dramat Feuillet'a „Dalila“, przemówił do słuchaczy romantycznym idealizmem, tragedją kochanka muz, poezją cierpienia, oraz demonizmem oryginalnie stylizowanej głównej postaci kobiecej, pełnej złowrogiego czaru, działającej jak rozkoszna trucizna na zapaloną a miękką duszę artysty, niewolnika miłości.

Kończąca się tragicznie komedja Meilhac'a i Hallevy'ego: „Fru-fru“ utrzymała się na scenie dzięki

efektownej bajce, plastyce realnej głównych figur, dających popis dla wykonawców i dobrej teatralnej technice. Tkliwe słuchaczki roniły łzy rzewne, współczując tragicznym losom biednej kobiety miłej, dobrej a płochej, której motylkowata naiwność była rozbrajającą, nawet w chwilach lekkomyślnego wiarołomstwa. Autorowie dali w tej sztuce zajmujący, trafnie ujęty typ kobiety ówczesnego pokolenia, kobiety, chowanej w pewnych sferach na lalkę lub odaliskę, której duszyczka, słabo rozwinięta, zdana była na wolę instyktów i źle przygotowaną do walki życiowej. Typ czysto francuski, u nas był doskonale zrozumiany i odczuty — mieliśmy bowiem niejedną odmianę jego na naszym gruncie, zanim podniesiono skutecznie w życiu i literaturze sprawę zdrowo pojętej samodzielności i wyzwolenia kobiety.

Czteroaktowa komedia Jerzego Sand'a „Margrabia de Villemer, dzieło szlachetne i wytworne, podbiło słuchaczy tryumfem pracy, zacności i godności kobiecej nad przesadami rodowymi. Autorka prowadziła tu w sposób artystyczny analizę uczuć kobiecych w tonie arystokratycznym, chwilami z lekkością prawdziwie francuską—połączyła „kwilącą dyssekcję serca“ z elegancją. W głównych rolach, wykonanych przez Salomeję Palińską i Żółkowskiego łączyły się szczęśliwie te odcienie i składniki niepospolitej uczuciowej sztuki, broniącej praw kobiety wobec konwenansów światowych. Trzech aktowa komedia Jerzego Sand'a „Małżeństwo Wiktoryny“ zawierała historję cichej miłości dziewiczej, uwieńczonej powodzeniem w walce z przeszkodami, była nowellą sceniczną ubraną w peruki i „kostjumy *rococo*. Pomimo ciekawej analizy subtelności sercowych i świetnej gry Bakałowiczowej,

komedja, trzymana w miękkich, pastelowych tonach, nie miała żywej akcji, ani efektu.

Pewna część krytyki kwaśno przyjęła zajmującą i pełną prawdy, w rysunku, charakterów pięcioaktową komedję Wiktoryna Sardou: „Serafina“ z powodu cierpkiej satyry, z jaką autor chłostał bigoterję, skojarzoną z oschłością serca i nabożnisiowstwo, oparte na życiowym sybarytyzmie. Zdaje mi się, że sztuka ta, posiadająca pewne trwałe walory psychiki ludzkiej i głębszej ironji, dzisiaj jeszcze mogłaby odżyć na scenie. Komedja, poparta świetną grą artystów: Żółkowskiego, Królikowskiego, Ostrowskiego, Popielówny (uroczej w roli Iwony) zapełniła szereg wieczorów w Teatrze Rozmaitości.

Nie tak szczęśliwie wypadło wznowienie komedji Beaumarchais'go „Wesele Figara“ słabe i niedociągnięte w rolach głównych, szczęśliwsze w epizodach.

Niewiadomo, dla czego ze składów starzyzny wydobyto pięcioaktową komedję Aleksandra Dumas'a (ojca): „Pani de Chamblay“ płaczliwą, sentymentalną i monotonną. Autor rozwałkował w niej historję nie-
szczęśliwej żony, ofiary niegodziwego męża, od którego uwalnia udręczoną kobietę przyjaciel jej kochanka. Jałową tę sztukę wystawiono dla Rakiewiczowej, która pomimo wysiłków gry szlachetnej, nie mogła zdobyć sympatji dla łzawej i mało zajmującej bohaterki.

Dla Romany Popiel wprowadzono na repertuar pięcioaktowy dramat wiejski „Poczwarka“ (*die Grille*) ułożony przez fabrykantkę teatralną niemiecką panią Birch-Pfeiffer na tle nowelli pani Sand „La petite Fadette“. Dla świetnie granej głównej roli utrzymała się przez kilkanaście wieczorów ta rzemieślnicza robota.

Zwracałem z powodu tej sztuki w „Przeglądzie Tygodniowym“ uwagę, że reżyserja układa repertuar głównie dla aktorów, nie pamiętając o zasobach dawniejszej literatury rodzimej, gdy ówczesna twórczość była bardzo nikła i uboga.

Wybór drobiazgów repertuarowych niezawsze był szczęśliwy. Na benefis Alojzego Stolpego grano w d. 16 grudnia dwuaktową komedję francuską „Zubożały pan“—elegancką miernotę w dobrym tonie. W trzech krótkich aktach komedji „Portrety margrabiny“ wypowiedział Oktawjusz Feuillet ze zwykłą subtelnością i elegancją historję uleczenia wdowiej melancholji przez nową miłość.

Z innych drobiazgów bardzo się podobała wytworna komedyjka „Grzeszki babuni“, śliczne porcelanowe cacko w pudrowanych perukach, podniesione grą Bakałowiczej i Popielówny, oraz bładawy obrazek „Młodość Diderota“, który dał sposobność Królikowskiemu wskrzeszenia postaci słynnego encyklopedysty na dyskretnie podmalowanem tle danej epoki.

W jednoaktowej komedji Ernesta Legouvėgo „Bez stanu“ poeta francuski idealizuje szlachetnego mecenasa sztuki, który ku zgorszeniu filistrów praktycznych niema określonego zajęcia, ale popiera rozwój u młodych talentów z korzyścią dla estetycznej kultury. Tłumaczac gładkim wierszem tę jednoaktówkę, która nie utrzymała się na scenie, Kazimierz Zalewski przeciwstawiał się, widocznie, głoszonym wtedy przez prasę postępową teorjom pracy organicznej.

W bardzo ubogim plonie sztuk oryginalnych z tego roku trzechaktowa komedja Jana Aleksandra hrabiego Fredry (syna) „Mentor“, grana po raz pierwszy dn. 21 października, dała sposobność niektórym

krytykom do stawiania autora na piedestale i wróżenia mu dziedzictwa sławy ojcowskiej. W swoim czasie komedia ta prowadzona lekko, obfitująca w zabawne sytuacje, w zgrabnie szkicowane, swojskie postacie i karykatury starych ciotek, zyskała sukces śmiechu. Błąkały się w niej echa pomysłów Fredry (ojca) podobało się idealizowanie brawury i lekko-myślności głównego bohatera, który w gruncie rzeczy okazał się zacnym szalawilą, poprawionym i uszlachetnionym przez szczerą miłość. Utrzymana w dobrym tonie komedia miała urok swojskości, sporo niefrasobliwego humoru, ale bladawa w tonie ogólnym nie wytrzymała potem próby czasu. Występował w niej z powodzeniem Feliks Benda, przyrodni brat Modrzejewskiej, dystyngowany aktor sceny krakowskiej. W późniejszych jednak występach nie zyskała poklasku zbyt-
nia powściągliwość artysty, oraz brak dosadniejszej ekspresji, do której przywykła publiczność warszawska. „Mentor“ wznowiony w 1884 r. miał do r. 1886 wogóle 31 przedstawień. Za rządów Zrzeszenia wprowadzony na nawo na repertuar w r. 1918 — grany był 7 razy.

Feliks Schober, inspicjent, grywający małe rolki w trzechaktowej komedji wierszem „Znakomici“. Śmiało podjął temat niebyłe jaki, satyrę na fałszywą pychę i arogancję pół-mędrków, pozujących na wielkich ludzi. Schober jako aktor i literat był uczniem a po części naśladowcą Chęcińskiego, władał zręcznie formą wierszowaną i pisał zgrabne satyryczne drobiazgi. Znał teatr i kulisy, ale nie znał życia, nie umiał obserwować ludzi. Zaludnił więc swoją papierową komedję manekinami bez cienia prawdy, ułożył sytuacje także nieprawdziwe, napełniając sztukę wylewem gładkich

wierszy. Komedja jego, kwaśno przyjęta przez krytykę, grana po raz pierwszy dnia 21 września miała 7 przedstawień.

Rok 1872. W rozwoju poetycznego repertuaru pamiętną będzie na zawsze data 1 marca 1872 roku, w którym to dniu po raz pierwszy ukazał się na scenie dramat Słowackiego: „Marja Stuart“ na benefis Modrzejewskiej. W tym młodzieńczym utworze, pomimo bajrońskiego pokostu, poeta zdumiewał intuicją historyczną, ujęciem oryginalnem tematu, bardziej zbliżonem do rdzenia prawdy dziejowej, aniżeli w głośnej tragedji Szyllera. Na deskach sceny utwór ten wykazał potężny swój nerw dramatyczny, napięcie akcji a nawet momenty niepospolitej głębi psychicznej, pomimo pewnych jaskrawości i niekonsekwencji, nieodłącznych od pierwszej próby geniusza, rozwijającego dopiero skrzydła do lotu, podległego częściowo wpływom angielskiego romantyzmu. Jako „duch wieczny rewolucjonista“ musiał się Słowacki na afiszu ukryć pod inicjałami J. S., albowiem, według poglądu strażników rosyjskiej prawomyślności, całe nazwisko poety dla szerszych kół słuchaczy miało w sobie coś niebezpiecznego. Połowa ról dramatycznych przepadła w słabem wykonaniu, ale znakomicie oddana główna postać oraz niektóre momenty miały moc fascynującą i marzycielskie piękno oryginału. Dramat Słowackiego, wznawiany w latach 1901 i 1905 ogółem miał 29 przedstawień. Dzięki protekcjom sfer wysokopolożonych wystawiono w teatrze Wielkim pięcioaktową tragedję Conrada „Fedra“, ponieważ pod tym pseudonimem krył się jakiś książę z królewsko-pruskiej rodziny. W przeciwieństwie do klasycznej jedności czasu i miejsca akcji w tragedji

Racine'a, autor niemiecki ujął helleńską legendę w kilku obrazach, w formie luźno-romantycznej — od początku miłosnej intrygi bohaterki, córki Minosa, króla Krety—aż do jej tragicznego zgonu. Pomimo silnej retoryki dramat nie posiadał mocno zarysowanych postaci, rozpływał się w dykcji mało wyrazistej, poparty dobrą grą w kilku scenach i rolach, nie okazał siły żywotnej. Umyślnie dla sceny warszawskiej przetłumaczył ten wyrób dworsko-akademicki Władysław Ludwik Anczyc wierszem pięknym o spiżowym dźwięku.

Nudnie wypadł na scenie pomimo, pięknej gry Modrzejewskiej, dramat pani Girardin: „Lady Tartufe“, nie miała bowiem ani ułudy ani prawdy, powleczonej demonicznie czarnym pokostem figura głównej bohaterki. Nader szczupłą akcję sztuki autorka rozwiodniła gadulstwem. Natomiast trzechaktowa sztuka Al. Dumas'a (syna) „Księżna Jerzowa“ (*La princesse Georges*) wywarła silne wrażenie dzięki zwartej akcji, świetnemu wykończeniu psychiki głównej postaci, wytwornemu arystokratyzmowi formy oraz sile przekonania, z jaką autor stanął w obronie praw szlachetnej miłości małżeńskiej i świętości rodziny. Doskonale przeprowadzony konflikt sztuki polegał na kontraście uczucia i woli dzielnej kobiety oraz lichego zdegenerowanego małżonka, na walce prawej małżonki z wpływem miłostek pokątnych nierządnic, utajonej pod powłoką zepsucia w próżniaczym życiu wielkiego świata. Ze sztuk Dumas'a (syna) była to jedna z najmocniej postawionych, najbogatszych w artystycznie ujętą prawdę, o treści jasnej, szlachetnej i nieopartej na wątpliwych paradoksach. Roli tytułowej Modrzejewska nadała linję wytworną i ton

wielkopański—w całości utrzymano na scenie naszej atmosferę elegancką sztuki a dialog nie stracił w żywym słowie właściwej autorowi siły nerwowej, sugestywnej.

Poczerpnięty z repertuaru Adelajdy Ristori 5-cio aktowy dramat Mosenthal'a „Deborah“, pełen akademickiego patosu w starym stylu, zainteresował pewne koła, jako idealizowany patryarchalny obraz życia żydowskiego w zeszłym stuleciu. Rakiewiczowa, dla której wystawiono tę sztukę, odtworzyła w pół-kla-sycznych konturach bohaterkę dramatu, wpłątaną w nieszczęśliwą miłość z wiarołomnym chrześcijaninem, który lekko sobie traktował tę płochą eskapadę i był przyczyną tragicznych zawikłań. Dramat nie miał wybitnego powodzenia, lecz odpowiadał dążnościom sfer postępowych, nastrojonych na ton asymilacyjnej sielanki.

Na czoło sztuk oryginalnych wysunął się pięcio-aktowy dramat Józefa Narzymskiego: „Epidemja“ z mocno akcentowaną tendencją przeciwko gorączce szwindlów giełdowych, która za przykładem Wiednia zatruwała polskie społeczeństwo w Galicji. Dramat ten, napisany z pewną dozą oryginalności i talentu, grany po raz pierwszy dnia 21 września, należy do ciekawych dokumentów swego czasu, jako pierwsza poważna na szerszą skalę podjęta próba sztuki tendencyjno-społecznej. Przez autora przemawiał zdrowy instynkt zachowawczy, ostrzegający polskie społeczeństwo przed kosmopolityczną zarazą giełdowego hazardu. Główny bohater dramatu, szlachcic ziemianin Karwacki, grając namiętnie na giełdzie, staje nad krawędzią ruiny i bankructwa, w chwili rozpaczmyśli o samobójstwie. Przyczyniają się do tego nikkzem-

ne intrygi bankiera, zakochanego w pannie Karwackiej, której rękę chce zdobyć za każdą cenę. Akcja sztuki prowadzona z początku na motywach prawdziwych, potraça w końcu o melodramat. Tryumfuje w epilogu sztuki szlachetny młodzieniec, który ocala szlachcica, żeni się z jego córką i wyprasza za drzwi natrętnego geszefciarza. Zbudował autor ten dramat według ulubionej modły, przeciwstawiając ujemnym wpływom ludzi nikczemnych, optymizm rycerski i tryumf kochającego serca. Dzieło, związane z prądami przemijającymi, prędko się przeżyło, ale w swoim czasie odegrało ważną rolę, jako łącznik teatru z pałacami zagadnieniami życia. Autor nie dość mocny w rozwoju charakteru głównej postaci, z natury chwiejnej i miękkawej, zdobył się na kilka epizodów mocno dramatycznych, nakreślił parę bardzo szczęśliwie uchwyconych postaci typowych i uwypuklił je w dobrze obmyślanych, satyrycznych kontrastach. „Epidemja“ grana po raz pierwszy d. 21 września, wznawiana w latach 1875 i 1887 miała ogółem 38 przedstawień. Zdobył ten dramat na razie powodzenie, jako dzieło poważnie poczęte, swojskie i żywotne, zyskując dla autora wybitne stanowisko w gronie naszych dramatycznych pisarzy. Pomimo zastrzeżeń krytyka przyznała, że Narzyski dał sztukę, poczętą oryginalnie, mającą w wielu scenach rumieniec życia.

Nie można tego powiedzieć o dwu innych sztukach oryginalnych. Zygmunt Sarnecki w 3-ach aktowej komedji „Bezinteresowni“ usiłował przeprowadzić mocną satyrę obyczajową, chłoscząc obłudą maskowane sobkowstwo — ale nagromadził stek brudów, podanych z nadto gorzką, żółciową zaprawą. Wątek

tej cierpkiej komedji, wystawionej dnia 29 stycznia, obracał się koło oklepanych gonitw posagowych dla pieniędzy, ale zbyt kwaśno usposobiony autor zamiast artystycznie stężonej prawdy, dał ponure, mało prawdopodobne obrazy lichoty moralnej w ramach obyczajów sfer dystyngowanych. Braku nerwu dramatycznego i rozwlekłej ekspozycji sztuki nie okupiły zarysy głównej figury kobiecej, roli napisanej dla Modrzejewskiej, która jednak, pomimo wysiłków swego wielkiego artyzmu, nie mogła nadać barw uludy tej papierowej zjawie ani sztuce, granej tylko 7 razy.

W nieszczęśliwej chwili omdlenia werwy i talentu począł i napisał Michał Bałucki swą 3-ch aktową komedję: „Pracowici próżniacy“, o ponętym i wiele mówiącym tytule. Była to jednak farsa, podlana sosem tendencyjno-moralnym. W zawile skomponowanej treści plątały się tu romanse, zdrady małżeńskie, z karykaturalną szarżą figur i sytuacji, kreślonych bez humoru, w sposób jałowy — nic więc dziwnego, że po czterech przedstawieniach sztuka znikła z afisza bezpowrotnie.

Natomiast w jednoaktówce: „Consilium facultatis“ Fredro (syn) dał okraszoną pustym, ale szczerym, rubasznym humorem, groteskę satyryczną z pyszną karykaturą szlachcica żarłoka, próżniaka, ospalca i hipochondryka a zarazem z lokalną odmianą moljerowskiego typu „chorego z urojenia“ pojętą po polsku, na wesoło, bez odcienia zgryźliwości. Wsparty świetną grą Żółkowskiego, ten żart sceniczny zyskał wyjątkowe powodzenie. Wystawiony po raz pierwszy dn. 18-go kwietnia, wznawiany wielokrotnie, w nowej obsadzie do roku 1910 miał 189 przedstawień, zawsze budząc śmiech i dobry apetyt!

Nie obeszło się w tym roku bez fars płaskich i niesmacznych. Władysław Ludwik Anczyc przyswoił i opracował naiwną burleskę niemiecką „Robert i Bertrand“, której treść znała już publiczność z baletu „Dwaj złodzieje“. Szkoda było jędrnego humoru w dialogu i kupletach dla tej ramoty, granej w Teatrze letnim podczas kanikuły. Z wyrobów francuskich wystawiono w tym teatrze farsy Meilhac'a: „Skarbonka“ i Hennequin'a: „Trzy kapelusze“ — obie nie-mądre, płaskie lubo zgrabnie sfabrykowane, okraszone pikanterją, ponętną dla niewybrednych słuchaczy.

Z jednoaktówek wyróżnił się szlachetnym nastrojem dramat Manuela: „Robotnicy“ przełożony pięknie wierszem przez Sewerynę Duchinińską, należący do modnej w tym czasie w Paryżu „poezji realnej.“ Mocny dramatyzm tego obrazka, oparty na konflikcie rodzinnym, na zadawnionym bólu matki rodziny i żony, skrzywdzonej przez męża pijaka — łączył się z wdziękiem scen miłosnych, popartych ładną retoryką. Autor po szeregu scen silnych ukazał skrucę występnego ojca, który wraca na łono rodziny i domaga się praw swoich. Dramat kończy się akordami zgody i budującym morałem dla użytku sfer robotniczych. Wartość sceniczną i społeczną dramatu podniosło świetne wykonanie, zwłaszcza gra Królikowskiego, pełna mocnych, wzruszających akcentów.

Przestarzały nieco obrazek romantyka niemieckiego Holtey'a „Hans Jurga“ był sentymentalną sie-lanką z dodatkiem realizmu w głównej postaci bez-nadziejnie zakochanego wiejskiego prostaka i brzydala.

Rok 1873. Dzień 26 kwietnia tego roku jest datą historyczną w dziejach sceny warszawskiej. Ode-grano wtedy po raz pierwszy na benefis Królikowskiego,

wspaniałą tragedję Słowackiego „Mazepa“. Poeta ukazał się znowu na afiszu pod inicjałami: J. S. — była to wymyślona przez histerję cenzury rosyjskiej maskarada niedorzeczna, albowiem publiczność wiedziała doskonale, kto jest twórcą tego najbardziej teatralnego dramatu z doby wielkiej romantyki. Dzieło potężne, jeszcze za mojej pamięci lekceważone przez niektórych krytyków (zwłaszcza Lewestama), pomimo pewnych błędów tchnęło potęgą dramatyzmu wielkich namiętności, w ciągu lat wytrzymało doskonale próbę czasu na scenie. Na afiszu zmieniła wtedy cenzura także postać Jana Kazimierza na nieokreślonego księcia — wtedy bowiem król polski nie miał jeszcze prawa zjawić się na scenie warszawskiej, nawet w tak ujemnem oświeceniu, jak go niesłusznie w „Mazepie“ ukazał poeta, tworząc pomimo tego, pyszną postać bigota i lubieżnika na tronie. Cenzura, tym razem mimowolnie stanęła w obronie tradycji monarchizmu polskiego, chociaż rząd rosyjski pragnął takie wspomnienia zagłuszyć i wydrzeć z duszy uciskanego narodu. Potężny tragizm, akcja polegająca na konflikcie wielkich namiętności, język spiżowy, w uczuciowych scenach melodyjny, oraz cudna poezja miłości beznadziejnej, idealnie czystej, wywarły wstrząsające, niezapomniane wrażenie, poparte mistrzostwem głównych wykonawców, zwłaszcza Królikowskiego i Modrzejewskiej. Wielkiej sceny zamurowania Mazepy w akcie III słuchała publiczność z zapartym oddechem, podobnie jak rozpaczy ojca i ponurych scen zemsty wojewody po śmierci syna. Wystawa jednak i układ reżyserski nie wzniosły się po nad poziom przeciętnie poprawny, tak, że długi żywot na scenie zawdzięczała ta tragedia tylko potędze gry aktorskiej. „Mazepa“ wznawiany

wielokrotnie do r. 1913 miał 140 przedstawień. Ponownie wprowadzony na scenę za rządów Zrzeszenia dramat ten grany od r. 1919 razy 24 oczekuje jednak dyrekcji i reżyserji, któreby obok szaty zewnętrznej, styl i urok dzieła poety podniosły na odpowiednią wyżynę.

Pomimo pięknej gry i wystawy starannej, bezkrwistym się okazał po raz pierwszy na benefis Modrzejewskiej odegrany dramat 5-o aktowy Wiktora Hugo „Marion Delorme“ w dobrym przekładzie wierszowanym Wacława Szymanowskiego, który gorliwie pracował nad przyswojeniem polskiej scenie wybitnych dzieł francuskich. Nie sprawiły wielkiego wrażenia ani efekty dekoracyjno-teatralne, ani rozlewna liryka francuskiego wieszczka, ani deklamacyjne fantomy zaludniające dramat — tymbardziej, że publiczność nawet inteligentna nie przejmowała się naczelną ideą rehabilitacji upadłych miłośnic w duchu modnego ongi romantycznego paradoksu. Przekonałem się zresztą potem, że Wiktor Hugo dopiero wtedy wzrusza i porywa na scenie (zwłaszcza w „Ruy Blas’ie“), gdy muzyka jego wiersza i polot romantyczny oddane są przez znakomitych aktorów francuskich.

W jednoaktowym dramacie J. Hertza: „Córka króla René“ tłómaczonym wierszem białym przez F. H. Lewestama, autor przeprowadził wyjątkową sytuację zdjęcia katarakty z oczu królowny przez arabskiego lekarza. Patologiczną, pełną retoryki sztukę ocaliła do pewnego stopnia idealna gra Modrzejewskiej, oraz egzotyzm legendy średniowiecznej.

Tryumfalnie w tym roku wkroczył na scenę warszawską Szekspir tym razem za sprawą Bolesława Leszczyńskiego, pozyskanego na stałe do personelu dramatu i komedji. Artysta rozwinął bujną żywiołową

fantazję, polot talentu, oryginalnie pojęty koloryt afrykański, jako główny bohater w „Otellu” i Petruchjo w „Poskromieniu złoŹnicy”. Tragedję wystawiono w najlepszym z dotychczasowych przekładów Józefa Paszkowskiego, komedję zaś w pełnej werwy parafrazie Błydowskiego, którą w ostatnich czasach reżyserja zmieniła także na przekład Paszkowskiego bardziej wierny, ale mniej zamaszysty. Gdy przed paroma laty publiczność jeszcze z rezerwą przyjmowała „Hamleta”, stary Wil, jak go nazywa Krasieński, zwycięsko ustalił się w tym roku na warszawskiej scenie. Subtelniejsi widzowie, co prawda sarkali, że tragedia wkońcu jest zbyt okrutną i brutalnie krwawą—w „Poskromieniu złoŹnicy” raziło feministów gnębie nie grymasów kobiecych w sposób, przypominający tresurę zwierząt domowych. Obie sztuki przykuły jednak słuchaczy wspaniałą, barwną, pełną rozmachu renesansowego potęgą wyrazu i genialną prawdą psychiczną, podniesioną przez poezję. Grane świetnie w głównych rolach, lubo nierówno w całości, wystawione starannie, bez wybitnych pomysłów reżyzerskich, długie lata przetrwały w repertuarze.

Do czułych serc niewieŹcich przemówił 6-o aktowy dramat Oktawjusza Feuillet’a „Miłość ubogiego młodzińca” efektem teatralnym, uczuciową romantyką, zajmującemi sytuacjami na tle malowniczym, a głównie tryumfem bohatera, który skupił w sobie wszystkie cnoty i przymioty ideału pensjonarek. W swoim czasie sztuka ta należała do najbardziej lubionych i popularnych. W pięknej grze Leszczyńskiego ideał teatralny obok elegancji i wytworności zyskał żywą krew i męskość.

Dla Królikowskiego wprowadzono na repertuar trzech-aktowy dramat alzacki Erckmana Chatrian’a:

„Hans Mathis“ z ponurą historją śmierci zbrodniarza, który dawniej uniknął karzącej sprawiedliwości. Od pospolitych wyrobów teatralnych w tym gatunku wyróżnił się ten utwór trafnem ujęciem psychiki wyrzutów sumienia w formie sennej hypnozy. Dzięki tej scenie (u nas mistrzowsko odegranej przez Królikowskiego), sztuka obiegła wiele teatrów europejskich dając popis wirtuozom. Pięcioaktowy fabrykat Edw. Plouvier'a: „Hrabia de Saulles“ pomimo gry Królikowskiego znudził słuchaczy płakliwym sentymentalizmem.

W trzechaktowej komedji „Przezorna mama“, granej po raz pierwszy dn. 4 października, Józef Bliziński borykał się jeszcze z początkowemi trudnościami dramatopisarstwa. Na blade tło zabiegów matrymonjalno-posagowych, rzucił w głównych figurach trochę zarysów chwytanych z natury. Poparte grą Żółkowskiego, a po części Mazurowskiej uratowały one na razie bladą, wodnistą komedję, która do roku 1889 miała 55 przedstawień.

Natomiast jednomyślnie, uśmiechem radosnym przyjęła publiczność i krytyka jednoaktową komedję Blizińskiego: „Marcowy kawaler“, przebacząc autorowi nawet drastyczność tematu, którą potępiano w sztukach francuskich. I bardzo słusznie, gdyż talent naszego dramaturga w swoim zakresie dojrzał i zmężniał, dając małe, przepysznie wykończone arcydzieło rodzajowe, którego każdy szczegół, każdy rys, bystro ujęty z natury, autor ślicznie spoił z misternie wykończoną całością. Ten obrazek z życia wiejskiego dworku, pełen barw żywych, ciepłych, soczystych, dziarskiego humoru, okraszony powabem gwary kujawskiej, pełen bogactwa rysów typowych, na długie lata rachował

swój urok uśmiechniętej poezji miłości oraz tradycyjnie polskiego pantoflarstwa. „Kawaler marcowy“ wystawiony dn. 15 maja, nie schodził prawie z repertuaru; do roku 1913 grany 148 razy—wznowiony za polskiej Dyrekcji Miejskiej d. 21 lutego 1921 r. grany znowu 8 razy—czyli razem 156.

Jednoaktowa komedyjka J. S. Jasińskiego „Kuzynki“ grana po raz pierwszy dn. 15 marca, pełna wdzięcznego panieńskiego szczebiotu, miała 10 przedstawień.

Przewinęła się w tym roku przez scenę cała serja drobiazgów, wybranych dla popisu kilku aktorów pierwszorzędnych. Jednoaktowy dramat Juljusza Sandeau „Marcel“ oparty na melancholji i rozpaczy ojcowskiej, dał Królikowskiemu sposobność do rozwinięcia w grze subtelnej analizy cierpienia duszy. „Biały gwoździć“ jednoaktowy dramacik Daudet’a miał zalety pastelowego malowidła z epoki rewolucji francuskiej. Dowcipna jednoaktówka Oktawjusza Feuillet’a „Akrobata“ ośmieszała ironicznie chwiejność mężczyzny w drażliwej sytuacji kochanka. Rodzajowy obrazek Meilhac’a „Babie lato“ dawał lekką uśmiechniętą ironję z miłości spóźnionej. Te jednoaktówki wznosiły się nad wartość przeciętnych ramot teatralnych.

Chociaż plon sztuk oryginalnych był skąpy, chociaż odegrano parę także nikłych błachostek, jednakże rok ten zaznaczył się pomyślnie podniesieniem literackiego poziomu repertuaru, z którego stopniowo rugowano sztuki płaskie i bezwartościowe.

Rok 1874. Strasznemu okaleczeniu przez cenzurę uległ Szyllera „Don Carlos“ grany w tym roku dnia 28 lutego na benefis Modrzejewskiej. Pomysł wprowadzenia na scenę tej tragedji liberalizmu był przed-

wczesny. Cenzor wykreślił wszystkie płomienne i wolnomyślnie tyrady Markiza Pozy, który wskutek tego plątał się na scenie w sposób niejasny i niezrozumiały. Nic dziwnego, że idealny dramat miłości infanta hiszpańskiego do macochy, dramat aspiracji liberalnych królewicza, którego ojciec tyran prześladował, dramat, fikcyjnie przetworzony przez poetę ze zwykłym u niego lekceważeniem prawdy dziejowej—dramat pełen poetycznego liryzmu, oparty na romantycznym kontraście ideału i rzeczywistości—nie mógł wypaść na scenie naszej interesująco wskutek okrutnych amputacji.

Z potężnej roli Króla Filipa, posępnego despoty zostały tylko strzępy, inne postacie ważne lub znaczne nie miały odpowiednich wykonawców, tylko Modrzejewska, jako księżniczka Eboli stworzyła świetnie wykonane arcydzieło wdzięku i przewrotności dworskiej zalotnicy, ujęte w przepyszną plastykę pów i linii. Na dobitkę grano tragedję w przekładzie amatorskim, dokonanym przez nieznaną w literaturze niewiastę na wspólkę z emerytem, który długie lata mozolił się i strugał cierpliwie trzynasto-zgłoskowe rymowane wiersze z opłakanym rezultatem. Słynny np. okrzyk Markiza Pozy: „Königinn das Leben ist doch schön!“ — tłumacz wyraził: „Królowo, o Boże! przyznaję, że mi to życie pięknem się wydaje“! Istniał wprawdzie już wtedy daleko lepszy i wierniejszy przekład całkowity M. Budzyńskiego, ale go nie użyto, gdyż tłumacze mieli podobno stosunki w sferach wpływowych, a te wpływy poboczne nieraz paczyły artystyczną pracę w teatrach warszawskich.

Do gustów publiki naszej nie przypadły subtelne kontury i marzycielsko-sceptyczna poezja dwuaktowej

komedji Alfreda Musset'a: „Kaprys Marjanny“. Rozkoszowali się nią literaci, ale pomimo wytwornej i pełnej fantazji gry artystów, sala słuchała obojętnie. Prawdę mówiąc, luźno improwizowane komedje Musset'a, pomimo czarów swej poezji, mają mało na scenie dramatycznego pierwiastku, natomiast w czytaniu dają wysokie estetyczne zadowolenie, dzięki subtelnościom w charakterystyce figur i ślicznym arabeskom stylowym.

Nie miał także szczęścia na scenie w tym roku „Świętoszek“ Molière'a odegrany w sztucznym i niedowcipnym przekładzie Klemensa Podwysockiego, który doskonale tłumaczył wiersze Wiktora Hugo, ale nie czuł stylu ani komizmu twórcy „Mizantropa“. Krytyka podniosła wiekuiste walory tej arcy-komedji, chłozszczącej bigoterję i obłudę — artyści jednak nie zdobyli się na grę szerszą w stylu klasycznej syntezy, tylko Bakałowiczowa ożywiła rolę subretki Doryny sprytem i finezją.

Lepiej nieco wypadła jednoaktowa komedja Molière'a „Sganarel“ w dobrym przekładzie wierszowanym Wacława Szymanowskiego. Komiczne udręczenia zazdrośnika, trapiącego się urojoną zdradą żony, oddano na scenie ruchliwie, we właściwym stylu groteskowym.

Z repertuaru współczesnego poczerpnięty 5-cio aktowy dramat Oktawjusza Feuillet'a „Sfinks“ pomimo wytwornej gry Modrzejewskiej, został osądzony surowo przez krytykę dla swego szaradowego demonizmu. Na tle próżniaczego życia francuskiej arystokracji autor chciał stworzyć ekscentryczną postać kobiety nieodgadnionej, wyrafinowanej przewrotnej. Nie zdawszy sobie jasno sprawy z psychiki bohaterki dramatu,

ani z przyczyn jej tajemniczości, Feuillet zamącił i spaczył obraz duszy niewieściej, której kaprysy, intrygi, oraz końcowa skrucha wikłały się, płacząc w sposób niezrozumiały.

Przykre także wrażenie, pomimo gry Modrzejewskiej, wywarł 4-o aktowy dramat Wiktoryna Sardou: „Czarne djabły“ jeden z najmniej udanych płodów „bawiciela Francji“. Miałoby to być studjum namiętności złowrogich, niszczących siłę moralną charakterów, ale dramat okazał się stękiem brudów jaskrawych i sytuacji nielogicznych, bez głębszego estetycznego znaczenia.

Powab misternie rżniętej kamei greckiej posiadała jednoaktowa wierszowana komedia Emila Augier'a: „Flecista“, odlana dźwięcznym wierszem przez Wacława Szymanowskiego. Współczesny temat odrodzenia hetery przez miłość szlachetną autor przeprowadził bardzo artystycznie, w maskaradzie greckiej, z subtelnością gradacją uczuć i misternością dialogu.

Nokturn sceniczny Franciszka Coppée'go „Przechodzień“ w płynnym przekładzie wierszowanym Kazimierza Kaszewskiego, upajał słuchaczy eterycznym marzeniem, stanowiąc pod względem treści kontrast ze sztuką poprzednią. Autor odpędził młodego poetę — śpiewaka od pałacu kurtyzany i od złoconej nędzy jej skalanego żywota.

Pięknie przetłumaczony wierszem przez Sewerynę Duchińską dramacik jednoaktowy Manuela: „Nieobecny“, nadto tkliwy w niektórych momentach, wzruszał szlachetnością uczucia i poezją harmonji rodzinnej.

Niegodziła się z poważniejszym nastrojem repertuaru w tym roku pięcioaktowa farsa Meilhac'a: „Tricoche i Cacolet“ pełna karykaturalnej bufonady

z parą dwu wesołych rycerzy wolnego przemysłu, grana wesoło w tempie galopującym.

Jednoaktówka Gondinet'a: „Homar“ trywjalna, a nawet chwilami nie pachnąca, budziła wesołość dla świetnej gry artystów. Przeszarżała komedyjka niemiecka Benedix'a: „Nieszczęśliwi“ ułożona w formie *quodlibetu* dawała pole dla popisu aktorom w galerji figur charakterystycznych. W komedyjce Wilbrandt'a „Młodzieńcza miłość“, tłumaczonej z niemieckiego, parę scen wdzięcznych i żywych miało urok wiosenny, okupując sztuczną krętaninę innych sytuacji.

Najwybitniejszą sztuką oryginalną w tym roku była 4-ro aktowa komedia Józefa Narzyskiego: „Pozytywni“, w której tytule odbiło się ówczesne starcie prądów literackich—walka idealistów i schyłkowych romantyków z realizmem w sztuce, pozytywizmem i ewolucjonizmem we filozofji, oraz programem pracy organicznej w życiu społecznym. Pierwotnie podobno miała ta komedia nosić tytuł „Najmłodsi“ i zawierać satyrę na materializm życiowy nowych pokoleń. Zmęźniał w niej talent autora, który zbudował sztukę dobrze i poprawnie, skreślił parę żywych i ciepłych figur: serdecznego litwina patryjoty, mamy spekulującej na bogaty ożenek dla córki, zmaterjalizowanej panny i paru łowców posagowych, młodzieńców o wyschłym sercu i lichym charakterze. Autor okazał doskonałą znajomość przedstawianej sfery, nadał sztuce ton wytworny dobrego towarzystwa, napisał kilka scen z dramatycznym wigorem, prowadząc dialog naturalnie i swobodnie, pomimo starannego opracowania—był to uszlachetniony język żywy, a nie papierowa paplanina. Satyra i morał komedji, wymierzone przeciw niskim rachubom, marnemu

groszorbstwu, przeciw targom matrymonjalnym, obłudzie towarzyskiej, przeciw skarleniu charakterów pod wpływem żądzy użycia, — mogłyby i dzisiaj nie stracić na wartości, tymbardziej, że Narzyski oparł bieg zdarzeń na prawdzie, bystro podpatrzonej, śmiało ujętej w artystyczne karby. Jednakże w obronie idealizmu i swojskiej tradycji autor nadał niektórym scenom znamiona tendencji, związanej z przejściowymi momentami umysłowego ruchu danej chwili. Na razie ożywiło to sztukę, zabarwiając ją odcieniem polemicznym, ale gdym ją czytał przed wojną obecną, chcąc zbadać, czy nadaje się do wznowienia na scenie — przekonałem się, że pomimo dobrej plastyki figur rodzajowych przeżyły się właśnie te sceny w których autor wypowiada naczelną tezę komedji. Tak zwykle bywa — dążenia czasowe i aktualne niewytrzymują próby czasu.

W szczególniejszy sposób cenzura rosyjska pastwiła się nad tą komedją, skreślając wszystkie ustępy, które tchnęły polskością, związane ze wspomnieniem wielkich romantycznych poetów naszych. Nieprawomyślnemi wydały się cenzorowi słowa: „Dobre to było pokolenie to nasze“ (strona 75 egzemplarza pisanego w Bibliotece Teatrów Miejskich). Wykreślono niewinne wyrażenie: „Sprawy krajowe“ (str. 107) oraz cały frazes: „Po was sukcesji spadł na nas zwyczaj, że wszystko robi się dla kraju“. Niewolno było staremu, sympatycznemu Litwinowi Dowgiele wspomnieć o tem że „był z panem Adamem (t. j. Mickiewiczem) na ty a ty“ (str. 279) — niewolno było mówić takich zdań: „aleś ty czytał „Dziady“ „Irydjona“ a „Kordjana“ umiałeś na pamięć, więc musiałeś kochać jak Gustaw, szaleć jak Kordjan, jak Irydjon

Rzym podkopywać“ (strona 110). Wykreślono także frazes: „Myśmy padli jak orły, lecąc zbyt wysoko, wy zginiecie jak płazy, w błoto wdeptane“. Rozumie się, że wyrzucono drażniące cenzurę słowa „ojczyzna“ (str. 215), oraz taki frazes: „Święty wasz duch, wielcy śpiewacy nasi, zaczyna się ulatniać z pośród ziemi naszej“ (str. 212) — wzmianka o „poetycznem ukochaniu przeszłości“ (str. 275) także była niedopuszczalna.—Komedia Narzymskiego grana była po raz pierwszy w tym roku dn. 2 maja, wznowiono ją potem w roku 1878, 1885 i 1890 — ogółem na scenie Teatru Rozmaitości miała 52 przedstawień.

Konserwatystą nieco zaściankowym okazał się Michał Bałucki w trzech aktowej komedji „Emancypowane“, wojując z uroszczeniami feminizmu i wyśmiewając niesłusznie dążenia kobiet do wyższej wiedzy. Swoją drogą krakowski satyryk podpatrzył różne śmieszności emancypantek, popisujących się szumnym frazesem w obronie dążeń, do których społeczeństwo ówczesne nie było jeszcze przygotowane. Na zręcznie podmalowane tło obyczajowe sfer mieszczańskich Krakowa rzucił autor jaskrawo, satyrycznie oświetlone figury narwanej baby o charakterze despotycznym oraz zabawną karykaturę ujarzmionego przez gadatliwe niewiasty fatyganta. Komedja Bałuckiego grana po raz pierwszy dnia 28-go stycznia tegoż roku, wznowiona w r. 1876—miała w ogóle 27 przedstawień.

Trzech aktowa komedja Zofji Mellerowej „Zyzio“ odznaczona na konkursie dramatycznym w Krakowie zawierała zdrową satyrę na bezmyślne wychowanie młodzieży, na lichotę moralną maminyh synków, trutniów i paniczuków, którzy się stają ofiarami wyzysku pasożytów i próżniaków. W porównaniu z „Wandą“

znać tu było znaczny postęp w kilku scenach żywo nakreślonych, w sytuacjach trochę ryzykownych, ale pokazanych schludnie, bez jaskrawizny. Pomimo budującego morału komedja ta, grana po raz pierwszy dn. 2 czerwca, miała tylko trzy przedstawienia.

W pięcioaktowej komedji „Z postępem“ Kazimierz Zalewski wykazał istotnie pewien postęp, jako autor dramatyczny, nie zabłysnął jednak oryginalnością, przedstawiając ruinę szlachcica, oplątanego w przedsiębiorstwach naftowych przez chytrych spekulantów. Komedja, wystawiona po raz pierwszy dn. 21 listopada, pomimo surowych krytyk, zyskała średnie powodzenie dzięki gorącym demokratycznym tyradom gładko wierszowanym oraz paru zabawnym epizodom, które urozmaiciły ubogą akcję sztuki, granej wogóle 13 razy.

Na benefis Michała Chomińskiego, dnia 1 lipca w Teatrze Wielkim, wystawiono dawniej znaną komedję Józefa Korzeniowskiego w 4-ch aktach 7-miu obrazach: „Stary mąż“, pełną pogodnego optymizmu. Ta historia starego wojaka, który był serdecznym opiekunem dla młodej żony i sam postarał się o rozwód, aby znaleźć dla niej młodszego następcę — pomimo techniki przestarzałej, tchnęła serdecznością staropolską, prawdą w przeprowadzeniu charakterów i uczuć szlacheckich; przyczem autor zajął bardzo liberalne stanowisko w kwestji małżeństwa, głosząc za unieważnieniem związku niedobranego stadła. Benefisant rolę starego famulusa odegrał ciepło i serdecznie z właściwem charakterystycznym zacięciem — sztukę, wogóle, grano 15 razy.

Jednoaktowa komedja Blizińskiego: „Ojczulek“, oparta na konszachtach i szacherkach niesumien-

nego opiekuna, pomimo paru scen wesołych, była znacznie słabszą niż „Marcowy kawaler“ — grana po raz pierwszy dn. 7 sierpnia, po dziesięciu przedstawieniach znikła z afisza niepowrotnie.

Bardziej się podobał obrazek sceniczny W. Bobrowskiego: „Synalek“ z ośmieszoną figurą głupiego gagatka. Grany po raz pierwszy 14 marca, miał wogóle 20 przedstawień.

Bezimiennego autora krotochwila: „Waza na stole“, grana po raz pierwszy dn. 31 stycznia, powtórzona 6 razy, była nikłym drobiazgiem; podobnie mdła komedyjka Wł. Koziembrodzkiego: „Miłe złego początki“, elegancka konwersacja z sensem moralnym, grana po raz pierwszy dn. 8 listopada, miała tylko 5 przedstawień.

W obrazku wierszowanym: „Na Ulicy“ Wacław Szymanowski deklamacyjnie stylizował scenę nawróconego pijaka i próżniaka, który był na drodze do popełnienia kradzieży i rabunku. Fragment ten, okraszony morałem dla klas pracujących, grany po raz pierwszy 27 marca, wracał potem dwanaście razy na scenę w latach następnych.

Piękne nadzieje obudziły w tym roku występy gościnne Józefa Zaremby, artysty scen prowincjonalnych, który zwłaszcza jako Dowgiełło w „Pozytywnych“ odznaczał się grą naturalną, w dobrym tonie charakterystycznym. Był to artysta dojrzały i zdolny w zakresie ról rodzajowych, poważnych w dramacie współczesnym—posiadał szlachetność i umiar właściwy dla sceny stołecznej. Przyjęty do personelu dramatycznego zgaśł wkrótce, strawiony chorobą piersiową.

Inteligentne koła widzów zainteresował w tym roku tragiczokomiczny Neuville, który grał „Otellę“

i „Hamleta“ w Teatrze Wielkim, na tle polskiego zespołu. Taki poliglottyzm zdarzał się różnymi czasy na naszej scenie, jako dowód uprzejmości dla zagranicznych artystów. W „Otellu“ Neuville nie miał żywiołowej siły ani żaru afrykanina, ciekawie natomiast pojął i wykonał postać duńskiego królewicza. Nie kładł na głowę blond peruki, jak to robili przeważnie aktorowie niemieccy (idąc za wskazówką Göthe'go w „Wilhelmie Meistrze“) nie melancholizował jęklonie, ale grał Hamleta nerwowo, uwydatniając cechy psychopatyczne natury marzyciela i mędrca, wytraconej z równowagi, zbolalej a szlachetnej. Podobnież jak wszyscy prawie Hamleci, których widziałem na scenach niemieckich i francuskich, nie miał Neuville tonu wielkopańskiego, tak wyraźnie akcentowanego przez poetę, nie był arystokratą *królewiczem* w każdym calu. Jest to jednakże według mnie, jedna z cech kapitalnych tej postaci pierwszego intelektualisty w dramacie — myśliciela nowożytnego, zabłąkanego w średniowieczu, człowieka wysokiej kultury, powołanego do spełnienia dzieła mordu i zemsty, nieodpowiedniej dla jego wytwornej, wyrafinowanej natury. Artysta angielski zbyt może chwilami potracał o historję, ale dał postać skończoną, oryginalnie odczuta, przeprowadził z wielką konsekwencją psychiczny proces rozstroju i niemocy życiowej bohatera tragedji.

Rok 1875. Rozpoczęty w roku poprzednim zwrot w repertuarze na korzyść sztuk oryginalnych, jeszcze wyraźniej zaakcentował się w tym roku, wystawiono bowiem sześć nowych dzieł polskich, wypełniających całe widowisko.

Przełomowe znaczenie w dziejach dramatu warszawskiego miała premjera 4-o aktowej komedji Lu-

bowskiego: „Nietoperze“, o której już wyżej wspominałem. Ciekawy ten płód satyry obyczajowej wykwitł na podłożu specjalnem stosunków warszawskich, był rezultatem zatęchłej atmosfery życia burżuazji naszej w epoce niewoli. Z ostrym posmakiem pesymizmu autor przedstawił tu całą czeredę figur złośliwych, małostkowych, których miłośność umysłowa i lichota moralna rozwinęły się po części na tle zacieśnionych warunków naszego życia bez wyższych celów, bez bodźców i dążeń polityczno-społecznych — życia obracającego się w sferze zabiegów przyziemnych małych dążeń, zawiści i komeraży koteryjnych. Autor pożyczył od francuzów formę komedji typów zbiorowych, ale ramy sztuki nappełnił oryginalną, lubo jednostronną obserwacją. W kontraście do gromady „nietoperzy“ to jest złośliwych blagierów, plotkarzy, potwarców i pasożytów wprowadził symboliczną na owe czasy postać młodego inżyniera, skupiającego dzielność i energję nowych pokoleń, oraz starego wojaka, weredyka, reprezentanta szlacheckiej tradycji, który poskramia bezczelność potwarców, szarpiących cudzą sławę. Komedja pełna satyrycznej ciętości, prowadzona pod względem scenicznym ciekawie i harmonijnie, w kompozycji jasna i przejrzysta, zaludniona czeredą figur i typów charakterystycznych, była ciekawym dokumentem tej epoki, gdy nowinki teatralne, komeraże i skandale prywatne stanowiły żer dla sensacyjnych plotek, oraz główny przedmiot rozmów po salonach warszawskich.

Lubowski przez tę sztukę utrwalił swą renomę komedjopisarza satyrycznego, a prawdę powiedziawszy w żadnym późniejszym utworze nie zdobył się na równą wyrazistość, werwę satyryczną i zestrój całości.

Grano po raz pierwszy „Nietoperzy“ d. 4 stycznia 1875 r., wznawiano potem sztukę w r. 1898, 1899 i 1913. Tuż przed wojną komedja zbladła, ponieważ zmienił się nastrój życia w epoce konstytucyjnej w Warszawie. Ogółem na scenie teatru Rozmaitości grano „Nietoperzy“ 76 razy.

Burzę w łyżce wody wywołała 5-o aktowa, pośmiertna, wierszowana komedja Jana Chęcińskiego „Krytycy“, wymierzona przeciw areopagowi zoilów warszawskich, jak o tem już wspomniałem, omawiając pracę literacką i sceniczną autora. Komedja ta była odwetem na gderania i przytyki, któremi recenzenci pod koniec życia gnębili Chęcińskiego po części słusznie, po części ze zwykłą u nas szarżą i przesadą nagany. Chęciński, przepojony goryczą i urazą, wypowiedział recenzentom walkę, ale ustrzegł się pamphletu. Komedja była poczęta i napisana z pasją, dla tego drgała życiem swoistem, chociaż bynajmniej nie opartem na wzorach, czerpanych ze świata literackiego, ani ze stosunków zakulisowych. Wiedziony szczęśliwą intuicją autor zbliżył się mimowolnie do syntetycznej metody dawnej komedji, stylizował postacie, generalizował typy, zręcznie prowadząc wątek sztuki, rozkładając światła i cienie. Obok figur pismaków kwaśnych i zgryźliwych, pałających zawiścią i złością bezsilną (Grzechotka), dał pełną błyskotliwego dowcipu postać humorysty i satyryka (Żądełko) oraz groteskową karykaturę kabotyna, blagiera i efekciarza w starym stylu. W przeciwieństwie do paru dziennikarzy jadowitych i pełnych złej woli, uwypuklił idealnie figurę uczciwego publicysty, który wobec widocznego spisku i kabały koteryjnej, wystąpił energicznie, jako pogromca potwarców i pamphleciistów wro-

gich dla twórczości na scenie i po za sceną. Pomimo braku prawdy realnej, oraz przesady w scenach komicznych, komedia miała właściwe sobie tętno i werwę, utrzymana w jednolitym półklasycznym stylu, pod względem budowy technicznej zręczna i poprawna. Wystawiona po raz pierwszy dnia 18 lutego grana była dziesięć razy, chociaż Zoile owocześni wytoczyli namiętą kampanją autorowi. W roku 1909, będąc kierownikiem repertuaru za prezesury Jerzego Małyszewa, wprowadziłem ponownie na scenę dn. 30 października tę komedię, grana po wznowieniu 11 razy. Gdy uciszyły się dawne drażliwości uważano słusznie „Krytyków“ za najlepszy pod względem literackim, lubo trzymany w dawnym stylu utwór Chęcińskiego dla werwy satyrycznej, poetycznego liryzmu oraz pięknej formy, w której autor zdobywał się na oryginalną i potoczystą wersyfikację, na świetne i niezwykle rymy. Wróć zapewne nieraz jeszcze „Krytycy“ na deski sceny polskiej, gdy powleką się bardziej patyną—jako wyraz typowy samoobrony twórczości teatralnej przeciw zbyt ostrym atakom zoilów, mających pretensję do nieomyślności. Przysłowie dramatyczne Chęcińskiego „Ciekawość pierwszy stopień do piekła“ zawierało w jednym akcie gładko wierszowaną scenę sprzeczki małżeńskiej z budującym morałem dla młodych mężatek.

Wielkie nadzieje obudził pięcioaktowy dramat Wincentego Rapackiego „Wit Stwosz“, wskrzeszający tragiczny epizod gienjalnego twórcy wielkiego ołtarza w kościele Marjackim w Krakowie. Stwosz w dramacie Rapackiego występuje jako artysta samodzielny, zgnębiony w Norymberdze przez intrygę zawistnych współzawodników, którzy dokazali tego, że

haniebnie napiętnowano na placu publicznym czoło mistrza jego monogramem. Rapacki podjął tu powtarzany potem w paru innych jego dramatach, motyw konfliktu wielkiego człowieka z marnem i nędznem otoczeniem, z przesadami i zawiścią współczesnych. Stojąc w duchu naszych pisarzy i historyków sztuki na stanowisku polskości Stwosza, (który, jako artysta jest bardzo pokrewnym z formacją niemieckiego średniowiecznego gotyku), autor uczynił go patriotą krakowskim, tęskniącym do dzwonów Wawelu, artystą bujnym, śmiałym, pewnym swej potęgi w kontraście do gromady niemieckich rutynistów cechowych, nienawistnie znoszących dumę i samodzielność wyższego polotem współzawodnika. Dramat, zbudowany w stylu szerokiej historycznej panoramy, w szeregu barwnych scen i epizodów z życia zamierzchłego snycerzy niemieckich z XIV wieku, zaludniony bogatą czeredą figur charakterystycznych, ciekawie archaizowanych. Górowała wśród nich postać głównego bohatera jako ofiary tragicznej społeczno - narodowego konfliktu, figura idealizowana w szerokich retorycznych zarysach, podniesiona przez szlachetną grę Królikowskiego i jego rzeźbioną dykcję. Całość pisana wierszem białym, zbudowana luźnie na wzór Szekspirowski, z jednością akcji, opartej na kolejach głównego bohatera, nosiła piętno retorycznego stylu schyłkowej doby romantyzmu w Niemczech, miała ton podniosły, momenty wzruszające, efekta sceniczne dobrze obmyślane, barwność i ruchliwość w momentach zbiorowych. W swoim czasie dramat ten był doniosłym wypadkiem w dziejach sceny warszawskiej — a zarazem najszcześniejszym plodem znakomitego aktora realisty — w sferze drama-

topisarskiej, posługującego się ekspresją bardziej idealistyczną. Wystawiono „Wita Stwosza“ z nieznaną dotąd starannością, a nawet przepychem, z dobrem opracowaniem ruchu mas ludowych, jakby przeczuwając późniejszą metodę meiningeńską. Główne postacie kobiece odegrały Modrzejewska i Rakiewiczowa, role męskie główne i mniej ważne powierzono artystom pierwszorzędnym nawet Żółkowski grał małą epizodyczną postać króla portugalskiego Emanuela. Akcja sztuki rozwijała się na tle dekoracji malowniczych, odtwarzających place i wnętrza Norymbergi, przedziwnie do najnowszych czasów zachowane. Słowem teatr warszawski zdobył się na bogatą, malowniczą i ruchliwą wizję wskrzeszonego życia mieszczaństwa w Niemczech z epoki późniejszego gotyku.

Najlepszy ten dramat Rapackiego, wystawiony po raz pierwszy dnia 19 kwietnia, wznawiany potem dwukrotnie w latach 1898 i 1902, grany był ogółem 22 razy na scenie Teatru Wielkiego.

Nowy kierunek filozofji ewolucyjno-realnej odbił się w trzech-aktowym dramacie Wł. Okońskiego: „Niewinni“, odznaczonym na konkursie dramatycznym krakowskim. Pod pseudonimem krył się najświetniejszy pisarz, polemista i esseista ówczesnej „młodej prasy“ Aleksander Świętochowski autor filozoficznego dzieła „Powstawanie praw moralnych“. Podjąwszy obszerny temat psychicznego determinizmu i moralnej odpowiedzialności, autor ujawnił niespotykany dotąd w dramatopisarstwie polskim poziom kultury literackiej i naukowej — w akcie I okazał nawet instynkt teatralny i nerw rasowego dramaturga. Punktem wyjścia dla sztuki było nieporozumienie małżonków z powodu przemijającej słabostki erotycznej męża. Do-

prowadziła ona zrazu do zerwania i katastrofy domowej, poczem z biegiem czasu, po długiem zmaganiu się sprzecznych uczuć, nastąpiła zgoda męża i żony, kochających się wzajemnie. Temat w zasadzie prosty autor rozprowadził szeroko, z filozoficznym pogłębieniem. Brakło co prawda dramatowi realizmu, prawdy obserwowanej bezpośrednio z życia. Był on dziełem raczej wysokiego intelektu i talentu literackiego niezwyklej miary, aniżeli wynikiem samorzutnego poruszenia wyobraźni. Mimo to Świętochowski potrafił nadać postaciom pomyślanym aorycznie, wedle wyrażenia sprawozdawcy konkursowego „subtelnym jak bryły i linje matematyczne“ — życie scenicznej ułudy, pochwycił i uwydatnił żywsze drgnienia uczuć i namiętności, snuł przesubtelnie wątek ewolucji psychicznej niezmiernie w szczegółach ciekawej, zdobył się na sceny silne i wzruszające, stworzył dobre role dla artystów, nadające się do plastyki i pogłębienia, opracował dIALOG wytwornie z wielkim stylistycznym kunsztem. W swoim czasie utwór ten obudził niezwykle zajęcie w sferach inteligentnych, był zjawiskiem wyjątkowem, odbijał od szarego poziomu większości dzieł beletrystycznych polskich. Nikt dotąd w dramacie nie sięgał tak głęboko do podstawowych zagadnień duszy i etyki ludzkiej, nikt z takim mistrzostwem a nawet wyrafinowaniem nie cyzelował dIALOGU i formy języka na scenie. Związany z naczelnym prądem filozoficznym epoki, dramat, pomimo świetnych zalet i walorów wewnętrznych nie wytrzymał jednak próby czasu. Brakło jego postaciom pulsującej krwi i ciała, chociaż poparła stukę znakomita gra Modrzejowskiej i artystów pierwszorzędných. Rozgrzeszając swych bohaterów za winy z punktu widze-

nia deterministycznego, Świętochowski postawił tezę swego niepospolitego dzieła po nad życiem. Wydarzenia i postacie sztuki były niewspółmierne do szerokiej idei naczelnej, której, właściwie mówiąc, nie mogły udźwignąć wiązadła dramatu. Spodziewaliśmy się niebez podstawy, sądząc zwłaszcza z pełnego siły i nerwu dramatycznego aktu I, że przybędzie scenie polskiej znakomity pisarz dramatyczny w rodzaju Dumas'a (syna), tylko daleko głębszy pod względem poruszanych tematów i zagadnień. Nadzieje te w parę lat później sprawdziły się tylko częściowo w dramacie jednoaktowym „Helvia” oraz w dwu aktach dramatu „Piękna”. Następnie jednak racjonalistyczny, pomimo swego idealizmu, umysł i talent pisarski Świętochowskiego nie mógł się nagiąć do kompromisu z teatralnością, do ujęcia pomysłów szerokich w karby techniki scenicznej. Powodzenie, wedle trafnej opinii Jerzego Brandes'a, bywa w teatrze często wynikiem przymierza miernego talentu z miernymi gustami. Świętochowski zaś w logicznym rozwoju swej umysłowości nie był zdolny do poddania się wymogom perspektywy teatralnej. Stało się to widocznem szczególnie w cyklu fantastycznych dramatów książkowych „Duchy” opartym na szerokiej idei historjozoficznej, pełnym głębszych walorów myślowych i pierwszorzędnych zalet literackich.

Dramat „Niewinni”, po raz pierwszy wystawiony dnia 23-go października tego roku, wznawiany potem podczas gościnnych występów Modrzejewskiej w roku 1882, grany był wogóle 14 razy.

Z teatrzyków ogródkowych przeniosła się na scenę Teatru Rozmałości 5-cio aktowa szeroko zakrojona komedia Zygmunta Sarneckiego: „Febris

aurea". Goniłwę za zyskiem bez oglądania się na godziwość środków, chorobę grasującą tak potężnie w nowoczesnym świecie, autor pokazał i zamknął w ścianach szlacheckiego dworu. Dlatego gorączka złota nie wybuchła w sztuce z taką epidemiczną siłą jak na wielkomiejskiej arenie szacherek giełdowych i wielkich spekulacji. Naczelną myśl nieco sztucznie skomponowanej komedji symbolizuje skarb, ukryty rzekomo w ścianach dworu, o którego kupno dobijają się spekulanci i groszorozy. Skarb ten jednak jest uludą, fikcją, marnością, jak wszystkie wogóle zabiegi ludzkie o szczęście i bogactwa doczesne. Chciwość i sobkowstwo milionera narażają go na bolesne upokojenia, gdyż uczciwy zięć niechce przyjąć ani grosza posagu córki, zdobytego za pomocą brudnych spekulacji. Chodzą w tej sztuce po scenie wyraziste figury: zbogaconego parwenjusa z wytartem czołem i chamską duszą, czelnego sługusa i hrabiny heroda baby, wszystkie ze sfery doskonale znanej autorowi, scharakteryzowane nie szablonowo i dosadnie. Obok nich przesuwają się postacie dodatnie, trochę bladawe, ale naturalne, wolne od afektacji. Wkońcu szlachetne uczucia i zasady zwyciężają — Eros tryumfuje nad Mammonem. Satyra sztuki szeroko zakrojona zwięża się w sprawie rodzinnej, szczęśliwie rozwiązanej. Nakładając silne barwy na epizody poboczne, autor przeciążył wątek komedji, nie mającej dość dramatycznego skoncentrowania. Mocne, szczęśliwe, akty środkowe osłabił Sarnecki rozwlekłością zakończenia w akcie ostatnim. Całość wypadła niby dom wiejski w środku solidny i mocny, lecz zepsuty przez liche przybudówki. Komedja Sarneckiego, grana po raz pierwszy, dn. 20 listopada tego roku, miała wogóle 10 przedstawień w Teatrze Rozmaitości.

Natomiast Kazimierz Zalewski święcił swój pierwszy sukces teatralny, jako autor 5-o aktowej komedji „Przed ślubem“, uwieńczonej pierwszą nagrodą na konkursie dramatycznym Wydziału Krajowego we Lwowie. Bohater komedji, przypominał nieco podobną figurę z powieści Korzeniowskiego: „Garbaty“. Wątek sztuki podobał się publiczności, która na scenie chętnie widzi tryumf miłości bezinteresownej, pognębień rachuby na korzyść serca. Zdobył sobie sympatję słuchaczy ten ułomny, podstarzały człowiek, Baltazar Uszyński, który udawał konkurenta, żeby kochaną chrześną córkę uwolnić od kombinacyj przemądrzałej mamy i wujaszka kauzyperdy. Tak prowadził intrygę, aby śliczną pannę Helenę skojarzyć w końcu miłością i węzłem małżeńskim ze swym wychowankiem malarzem. Autor za-barwił sztukę optymizmem, rozwijał akcję zręcznie i konsekwentnie, zbliżając sztukę do typu komedji charakterów. Na tle matrymonjalnych, posagowych targów, w atmosferze konwenansów światowych rozwija się w młodych sercach powoli cicha miłość, która jednak zwyciężyła dla tego, że ją poparł... bogaty protektor. Obok ciepło kreślonych scen miłosnych autor dał dla kontrastu dosadny komizm jowialnego szlagona i humor artystycznego cygana, ironizującego na poddaszu pracowni malarskiej. Zalewski napisał dla aktorów dobre role, rozwinął naturalną płynność dialogu, a chociaż nie błysnął oryginalnością, ani śmiałem ujęciem głębszego tematu, dał komedję poprawną, zajmującą dla gustów przeciętnych, opartą na właściwem podmalowaniu danej obyczajowej sfery. Nic więc dziwnego, że sztuka wracała na scenę parę razy i mogła być powtórzoną z pewnem powodzeniem po czterdziestu latach. Po raz pierwszy grana dnia

11 grudnia tego roku, wznawiana w latach 1890, 1895, 1906 i ostatnio podczas rządu Zrzeszenia Artystów Teatru Rozmaitości w roku 1917 dnia 3 lutego. Do roku 1907 grano tę komedję 69 razy, w r. 1917 razy 18, ogółem razy 87.

W jednoaktowej komedyjce „Kosa i kamień“. Józef Ignacy Kraszewski, patriarcha polskiej powieści, zręcznie i elegancko przeprowadził pojedynek słowny pomiędzy czupurnym paniczem i rezolutną panienką. Z początku boczyli się na siebie, ale w końcu dali się wplątać w jedwabne nici narzeczeństwa ku ucie-sze mamy i wujaszka, układających plany pożądanego w rodzinie marjażu. Miły ten drobiazg tchnął atmo-sferą wiejskiego dworu i aromatem młodości. Po raz pierwszy odegrany dn. 6 marca, wracał często na re-pertuar; wznowiony ostatnio w 1912 r. miał wogóle 51 przedstawień.

We „Flisakach“ Władysław Ludwik Anczyc dał znowu obrazek wiejski ze śpiewkami pełen rodzimego sentymentu z uczciwym morałem według przyjętego wtedy szablonu. Odegrany po raz pierwszy dnia 25 kwietnia, przetrwał na scenie przez 17 wieczorów.

W jednoaktówce „Koneserowie“ Jordan (Wie-niawski) naszkicował wesołe karykatury spryciarzy wiejskich, szlagonów, prowadzących facjendy i handel zamienny z sąsiadami, ale humorystyka tej komedyjki nie miała scenicznego nerwu, więc po premierze dn. 27 stycznia grano ją tylko siedem razy.

Zasłużonemu pedagogowi, poloniście Florjanowi Łagowskiemu, przyszła chętka sięgnięcia po scenicz-ne laury — więc napisał jednoaktówkę: „Jakoś to bę-dzie“ (grana po raz pierwszy d. 12 września), chłosz-cząc w niej ospalstwo i lekkomyślność szlachciców

wioskowych, żyjących bez myśli o jutrze. Fety i bibiki, pełne kordjalności sąsiedzkiej, kończą się smutnem wytrzeźwieniem, gdy komornik doręcza papier, wyłaszczający z majątku. Po pierwszych scenach, pełnych ruchu i zaprawionych trafną satyrą, następne grzęzły w jałowej gadaninie, dlatego też po pięciu przedstawieniach komedyjka spoczęła na pulkach biblioteki.

Obrazek Wł. Koziebrodzkiego „W jesieni“ (grany po raz pierwszy d. 15 listopada) łączył w dyskretnym tonie pastelowym melancholję spóźnionej miłości z paroma zgrabnemi scenkami w guście rodzajowym, ale wąty w osnowie przetrwał tylko sześć przedstawień.

Wznowiona trzechaktowa komedia Józefa Korzeniowskiego: „Młoda wdowa“ z popisową rolą dla Modrzejewskiej, miała ton swojski a wytworna „Panny męzatki“, kończyła się także sercową kapitulacją energicznej i samodzielnie zadzierzystej kobietki — ale już wtedy barwy jej mocno spłwiały.

Przypomniała także reżyserja dwuaktową komedję Stanisława Bogusławskiego „Stara romantyczka“ ze spóźnioną satyrą na fałszywy sentymentalizm. Zamaszysty humor, jędrny wiersz, stylowa groteska a głównie pyszna gra Żółkowskiego ocaliły tę mocno już przywiedłą komedję starej szkoły.

W ruchliwym rozwoju repertuaru tego roku dzieła swojskie, jak widzimy, zdobyły stanowczą przewagę. Ze sztuk tłómaczonych tragedia Szyllera: „Intryga i miłość“ grana na benefis Modrzejewskiej w przekładzie M. Budzyńskiego, wywarła potężne wrażenie dzięki napięciu dramatycznej akcji, szeregowi scen wzruszających, oraz duchowi demokratyczno-

rewolucyjnemu poety, który grzmiał oburzeniem na samolubstwo i tyranję małych książąt niemieckich z końca XVIII wieku. Wprowadzenie na repertuar dramatu było dowodem pewnej pobłażliwości cenzury. Tolerowała ona wprawdzie postać ministra nikczemnika, serwilisty, splamionego gwałtami i przekupstwem, wykreśliła jednak parę miejsc jaskrawych, zwłaszcza słynną scenę z Lady Milford w akcie II, gdy stary lokaj ze łzami i wściekłością mówi o zaprzęgnięciu do obcego, najemnego wojska jego synów, razem z inną młodzieżą niemiecką, aby za tę cenę księżę mógł ofiarować wspaniałe brylanty swej faworycie. Kipiąca żarem młodości tragedia w grze wybitnych artystów wracała wielokrotnie na scenę w ciągu lat czterdziestu.

Trzechaktowa komedia Emila Augier'a „Filiberta“, tłumaczona potoczystym wierszem przez Kazimierza Kaszewskiego, zajęła inteligentnych widzów stylizacją życia arystokratycznego i motywów uczuciowych z epoki pudrowanych peruk. Główną postać dziewczycy, głęboko czującej a poniewieranej przez zaślepioną i przewrotną matkę, autor wypieścił delikatnie, nadał wdzięk i szczerotę scenom miłosnym, ale dla ogółu publiczności sztuka ta była nadto subtelnem cackiem z sewrskiej porcelany.

Czteroaktowa komedia Teodora Barrière'a „Fałszywi poczciwcy“ (*Les faux bons hommes*) w przekładzie Józefa Dzierzkowskiego pojawiła się na scenie warszawskiej zapóźno. W Paryżu inaugurowała ona przed laty nowy rodzaj komedji satyrycznej typów zbiorowych — u nas wydała się jakby naśladownictwem, dlatego, że na niej właśnie wzorowali się późniejsi pisarze, tacy jak np. Sardou w „Naszych naj-

serdeczniejszych“, podnosząc efekt tego typu komedji, przyprawiając pokrewne pomysły nowym sosem teatralnym.

W czteroaktowej komedji „Na łasce zięcia“ tenże Barrière zawarł ulubioną we Francji satyrę na teściowe, które zatruwają pogodę i szczęście pożycia młodych małżeństw. Zalecała się ta sztuka czeredą scen żywych i dobrze uchwyconych okazów filisterji francuskiej, byстрыm ruchem sytuacji, humorem, chwilami karykaturalnym, ale utrzymanym w korbach satyry obyczajowej.

Z powodu jakichś przelotnych kombinacji teatralnych, wśród ospałego ruchu w porze letniej, niepotrzebnie ze składów starzyzny wywleczono na scenę teatru Letniego dramat w 7-miu obrazach Ifflanda: „Gracz“ pełen jaskrawych efektów, artystycznie zwietrzały.

Jednoaktówki, tłumaczone „Il bacio“ „№ 13“ „Spadochron“ i „Marzenia Małgorzaty“ należały do baniek mydlanych, bez tęczowego połysku.

Jako świetny meteor na scenie teatru Letniego zabłysła w tym roku po raz pierwszy Marja Deryng, artystka teatru lwowskiego, córka zasłużonego weterana sceny wileńskiej. W akcie V „Fausta“, Göthe'go (części pierwszej), w epilogu więziennym młoda artystka wstrząsnęła do głębi całą salę, potęgą zapału, ślicznym głosem, pełnym poezji i prawdy oddaniem obłędu i rozpaczki nieszczęśliwej Małgosi. Żywiołowy talent ujarzmił słuchaczy siłą i bezpośredniością odczucia cierpień złamanej i rozbitej duszy.

Rok 1876. Demokratycznym duchem przejął Edward Lubowski swą pięcioaktową komedję „Przesady“, odegraną po raz pierwszy w dn. 18 maja tego

roku. Na tle stosunków rodzinnych rozwinął autor walkę uprzedzeń stanowych. Zamożny, dzielny przemysłowiec, który się dorobił majątku pracą i energią, jest z zasady uprzedzony i niechętny wobec warstw społecznych, błyszczących a próżniaczych. Po całym szeregu perypetji oddaje, mimo to, rękę ukochanej córki ubogiemu hrabiemu, nie dla jego tytułu, ale dla tego, że ceni w nim człowieka pracy i dzielnego charakteru. Taki rezultat komedji był idealnym postulatem, wyjątkiem od reguły w świecie cyfr i interesów. Obok głównego wątku autor wypełnił komedję ciekawymi epizodami, naszkicował parę sylwetek geszefciarzy i aferzystów z pod ciemnej gwiazdy między nimi dwu Niemców, którzy się kompromitują fatalnie, wymyślając na polską barbarję. Ten efekt komiczny bawił słuchaczy i pobudzał do śmiechu, ale niektórzy krytycy słusznie zwracali uwagę autora, że germańskich wrogów nie należy ośmieszać w sposób lekceważący, ponieważ są groźni i niebezpieczni. Autor pozbył się w tej sztuce pesymistycznego zakwasu — pomimo niezbyt zręcznej scenerji, nadużycia monologów i listów, chowanych w skrytkach, dał, na owe czasy, sztukę teatralnie zajmującą w stylu komedji mieszczańskiej, która zapanowała wtedy na scenach europejskich. „Przesady“ w tym roku i w następnym wypełniły 21 wieczorów w teatrze Rozmaitości.

Najpoważniejszą zakrojem i tematem nowością oryginalną był dramat w 4-ch aktach (7 obrazach) Jakuba Falkowskiego „Koniec Stuartów“ wystawiony po raz pierwszy z udziałem Modrzejewskiej d. 14 czerwca na scenie Teatru Wielkiego. Bez wybitnego talentu autor bardzo starannie i pracowicie przedstawił upadek ostatniego pretendenta do tronu, potomka Stu-

artów, który w Szkocji podniósł sztandar legitymizmu i reakcji katolickiej, ale przegrał sprawę w bitwie pod Culloden, zwyciężony dn. 27 kwietnia 1746 r. przez księcia Cumberlandu i umarł potem zapomniany we Włoszech w r. 1783. Autor ukazał swego bohatera na schyłku żywota, starał się przeprowadzić fizyczną i moralną jego ruinę, gasnący blask pretendenta do korony, który mękę niezaspokojonej ambicji i zdradę niewiernej żony zalewał trunkiem. Napróżno starała się wskrzesić jego energję naturalna córka Karolina, kobieta dzielna i energiczna, fanatyczna zwolenniczka tradycji samodzielnego królestwa w Szkocji. Karol Edward staczał się coraz niżej, obezwładniony melancholją i zgubnym nałogiem. Niemógł żywiej zająć publiczności obcy temat i przeżyta idea; autor niezdolał obudzić sympatji dla człowieka kończącego nieślawnie marną polityczną karierę. Sztukę grano w tym i następnym roku tylko 7 razy. Nagromadzone w niej szczegóły dziejowe oraz charakterystyka głównej figury dały kanwę dla znakomitej kreacji Królikowskiego, o której już mówiłem. Szkoda, że arcydzieło gry aktorskiej przepadło razem z bladym dramatem.

Z teatrzyków ogródkowych przeniesiono na scenę Teatru Rozmaitości 4-o aktową komedję Michała Bałuckiego „Poślaczana młodzież“ graną po raz pierwszy dn. 16 września tego roku. Miała to być satyra na zdechłaków, paniczików, trwoniących życie w próżniactwie, ale autor pisał bez przekonania sztukę, której usterki przeważały nad zaletami, a braku życiowej prawdy nieokupiły niektóre postacie szlachetne, lecz idealnie papierowe. Satyryczna werwa autora błysnęła chwilami tylko i gasła. Pomimo tryumfu, cnoty i pogńębienia pasożytów powiała ze sceny na salę jało-

wość i nuda tak, że po czterech przedstawieniach schowano sztukę do składu teatralnych rupieci.

Żałobnym kirem powłóki Zygmunt Sarnecki cztery akty swego dramatu „Dworacy niedoli” wystawionego w Teatrze Rozmaitości po raz pierwszy dn. 13 października tegoż roku. Autor napełnił swą sztukę gorzką, piekącą satyrą na próżność, obłudę i błagę, wyzyskującą dla celów egoistycznych łyzy i nieszczęścia ludzkie. Był to dramat w rodzaju „Kruków” Becq’a chociaż pojawił się na parę lat przed tym głośnym utworem francuskiego pesymisty. Tematem sztuki cmentarne żerowisko ludzkich egoizmów. Punktem wyjścia w „Dworakach niedoli” pogrzeb galernika pracy, wyzyskiwanego haniebnie przez kapitalistę, który, dążąc do milionów, deptał wszelkie skrupuły, tyranizował podwładnych i własną rodzinę. Przeciwno jego despotyzmowi buntują się własne dzieci, wspomagane przez nowego prokurenta firmy, w sposób szlachetny i energiczny krzyżującego plany egoisty. Sprzeczności i kolizje dramatyczne sztuki przecina przypadkowa śmierć szefa firmy, który kończy żywot nieco melodramatycznie z przekleństwem na ustach. Walkę uczuć szlachetnych z tyranją interesów i materializmu życiowego autor poparł mocnym, wyrazistym rysunkiem figur, zwłaszcza ujemnych, dających możność wybitnym artystom do stworzenia ról zajmujących i efektownych. Jak zwykle u Sarneckiego, budowa dramatu nie była zwartą, rozpadając się w środku sztuki na epizody powieściowe. Pomimo pewnej sztuczności oraz jednostajnie ponurego tonu realistycznego, zjednał autorowi pełne szacunku uznanie kategoryczny nakaz etyki społecznej, oraz namiętność prawdy i sprawiedli-

wości, zawarta w mocnych momentach dramatu, który w tym i następnym roku grany był 17 razy.

Kwaśno przyjęli niektórzy krytycy czteroaktową komedię Sewera „Pojedynek szlachetnych“, wystawioną po raz pierwszy dnia 24 listopada tego roku. Przyczyną tego był głównie opozycyjny nastrój wobec sądu konkursowego w Warszawie, który tej sztuce przyznał nagrodę. Zakotłowało się z tego powodu w literackich koterjach, chciano zdyskredytować wyrok sądu, jak się to u nas niejednokrotnie zdarzało przy konkursach dramatycznych. Wskutek różnych animozji i niechęci zapomniano o tem, że właśnie te konkursy były środkiem, podniecającym twórczość rodzimą wśród warunków nieprzyjaznych dla pisarzy oryginalnych. Ten grzech przeciwko rozwojowi kultury literackiej w teatrach polskich, powtarzał się u nas niejednokrotnie. Przyganiacze i hyperkrytycy zapominali o tem, że tylko twórczość rodzima może nadać scenie polskiej oblicze wybitnie swojskie i samoistne. Autor „Pojedyńku szlachetnych“, znany z korespondencji i szkiców angielskich, nie był jeszcze wtedy firmowym powieściopisarzem. Dla widzów i sędziów bezstronnych komedia posiadała zalety oryginalności i egzotycznego kolorytu. Podejrzewano autora, że na scenę polską przeflancował z Albionu jakąś nowelę nieco ekscentryczną, ale nikt nie wpadł na ślady pożyczki lub plagjatu. Na tle obyczajów angielskich Sewer (Ignacy Maciejowski) rozwinął tu rywalizację dwu szlachetnych dziwaków, którzy dążyli do skojarzenia miłosnej pary, biorąc w niewolę, sposobem nieco średniowiecznym, dumnego acz zakochanego młodziana. Sztuka kończyła się uwieńczeniem szlacheckiej miłości, kompromisem tradycji z po-

stępem dla dobra kraju. Brakło komedji dramatycznego nerwu, ale miała wdzięczne sceny uczuciowe, atmosferę szlachetną, odrębny koloryt, piętno widocznego talentu, zwłaszcza w pysznym, hogartowskim rysunku lokalnych figur angielskich. Egzotyzm komedji nie przemówił jednak do naszej publiczności, albowiem grano ją tylko 8 razy w tym i następnym roku.

W jednoaktowej komedji El-y'ego (Adama Asnyka) „Gałązka Heljotropu“, granej po raz pierwszy w teatrze Rozmaitości, dn. 11 Marca, pomimo wątej treści — czarowała cudnym wierszem wyśpiewana poezja miłości rzewnej, delikatnej, melancholijnej. Była to *romanza* z młodzieńczego okresu twórczości znakomitego poety, którego liryzm eteryczny i przesubtelny wykwitał wtedy z „wiosennych obsłonek“. Wznowiona w latach 1883 i 1889, graną była wogóle 24 razy ta pastelowa, miękka komedja.

W jednoaktowym dramacie „Fałszywe blaski“, uwieńczonym drugą nagrodą na Konkursie warszawskim, a granym po raz pierwszy d. 31 maja tego roku, Zofja Mellerowa wzmocniła i skoncentrowała swoje zdolności pisarskie, zawarłszy głębszą myśl życiową w dramatycznej łupinie. Znałem ten dramat w pierwotnym bladym szkicu. Oddając go na konkurs, autorka wzmocniła w sposób szczęśliwy główną postać niewieścią. Bohaterka dramatu rozwiodła się z zacnym, poważnym, nieco już podstarzałym mężem dla efektownego pozera, który zagrał jej na nerwach i wyobraźni świetnymi pozorami. W drugim jednak małżeństwie znalazła pod powłoką błyskotliwej blagi tylko zawód i rozczarowanie. Poeta i literat Łubin, pełen pretensjonalnej pewności siebie, umiał zamasko-

wać frazesami brak głębszej treści, lichotę charakteru i brak elementarnego poczucia obowiązku. Ta bardzo wyraziście oddana postać dramatu rozpoczyna całą galerję nieciekawych sylwetek i portretów rycerzy i rzemieślników pióra, od których się potem zaroiliły powieści i sztuki współczesne. Świątek literacki warszawski może wskutek niechęci, dzielących różne koterje, stworzył w beletrystyce samo-szykanę, dyskredytującą braci po piórze, nie zawsze sprawiedliwie. W dramacie Mellerowej główna postać, wolna od charakteru pamfletowego, powstała z umiejętnego skupienia rysów tu i owdzie rozproszonych. Gra pozorów życiowych kończy się tu zgrzytem małżeńskim i rozwianiem złudzeń. Treść skupiona, prawda uczuć, dramatyzm wewnętrzny, zręczna scenerja oraz dobrze pomyślana gra kontrastów łączyły się tutaj ze staranną plastyką i wykończeniem figur. W swoim czasie „Fałszywe blaski“, najudatniejszy utwór Mellerowej, pracującej wytrwale dla sceny, były także jedną z najlepszych jednoaktówek. Wznowiony ten dramat w r. 1887 wracał w doskonałem wykonaniu na scenę, różnemi laty, grany ogółem 65 razy w Teatrze Rozmaitości.

Wznowiona w tym roku trzechaktowa komedja Stanisława Bogusławskiego: „Opieka wojskowa“ podobnie jak „Damy i huzary“ Fredry (ojca) wskrzeszała tradycję marsowej dziarskości wojska polskiego, okraszona błyskami humoru.

Pomimo przebrzmiałej romantyki czteroaktowy dramat Wiktora Hugo: „Angelo Malipieri“ w dobrem tłumaczeniu Józefa Keniga, wywarł silny efekt, dzięki poezji namiętności jaskrawych i ponurych na tle malowniczych dekoracyj. Poeta wskrzesił bardzo podobno przesadzoną legendę o bezwzględności i okru-

cieństwie władz oligarchicznej republiki weneckiej, posługujących się gromadą szpiegów i płatnych zbirów. Bohater dramatu był tyranem, uciskającym z ramienia królowej mórz sąsiednią Padwę, okrutnym i mściwym despotą we własnym domu. Dramat w gruncie rzeczy rewolucyjny, zawierał namiętny protest przeciw tyranji, pastwiącej się nad kobietą i przeciw nadużyciom władzy w obronie praw serca i natury, tłumionych przez samowolę i egoizm mężczyzny. W duchu romantycznym Wiktor Hugo podniósł tu prawa uczucia po nad niewolę więzów życiowych, wyzwał miłość szlachetną, chociaż zakazaną z kajdan narzuconego małżeństwa i po szeregu okropnych przejść otwierał kochankom perspektywę swobody — po za społeczeństwem. W głównej figurze Tisby poeta idealizuje szlachetną aktorkę, narażającą swoje życie w obronie praw serca innej kobiety. Poparty świetną grą Królikowskiego i Modrzejewskiej ten dramat, pełen romantycznego patosu i gorącego kolorytu, zabłysnął chwilowo na scenie naszej, jako purpurowy odblask gasnącego kierunku poezji.

Tchnienie wiekuistej młodości powiało z komedji Szekspira „Wiele hałasu o nic“, w której barwna, złotem szyta na jedwabiu wstęga renesansowa płące się z pasmami ciężkiego anglosaskiego humoru. Pełen wybuchów fantazji pojedynek czupurnej Beatryczy i dziarskiego Benedykta wypadł świetnie w grze Modrzejewskiej i Bolesława Leszczyńskiego. Ona jednak była bardzo wytworna, on pełen fantazji i brawury, ale trochę za szorstki. Reżyserja nieumiała ich gry, pełnej barwy i życia stonować i skleić ze sobą w harmonijny duet. Pomimo świetnie oddanych momentów ta przemiła komedja, grana w bladym tekście,

w ubogiej oprawie dekoracyjnej, nie miała w całości właściwego tempa ani zespołu.

W pięcioaktowej komedji „Starzy kawalerowie“ jednej z najlepszych, jakie napisał Wiktoryn Sardou, przesunęła się ciekawa galerja typów i figur charakterystycznych, podanych w ironicznem oświetleniu. Autor nie bez słuszności przedstawiał zwolenników celibatu jako egoistów i sybarytów, broniąc czystości gniazd rodzinnych, do których rozpusta i lubieżność starokawalerska wnoszą rozkład i deprawację. Komedja znakomicie zbudowana pod względem teatralnym, prowadzona w stylu eleganckim i wytwornym, utrwaliła się w naszym repertuarze jako ciekawy obraz obyczajów nowoczesnych. Święcił w niej tryumf nie tylko kunszt teatralny autora, ale także porywający wiosenny wdzięk dziewiczy w głównej roli, cudnie zagranej przez Romanę Popielównę, oraz doskonała plastyka gry aktorów w typach męskich.

Bez wrażenia przeszła natomiast szara, realistyczna komedja Labiche'a „Cel upragniony“ (*Point de mire*) z satyrą na egoizm burżuazyjny. Nie zachwycił również polskich słuchaczy pomimo pięknej gry Modrzejewskiej dobrze zrobiony pod względem scenicznym czteroaktowy dramat Lindau'a: „Marja Magdalena“ z apoteozą aktorki, którą za cnotę i talent autor nagradza książęcym mezaljanssem. Utwór ciężko sentymentalny z obrazem stosunków teatralnego świata w zakątku małego państewka w Niemczech.

W dramacie Franciszka Coppée'go: „Dwie boleści“, przełożonym gładko i dźwięcznie przez Feliksa Schobera, poeta wyśpiewał płaczliwy duet wdowy i kochanki, które się schodzą przypadkiem w mieszkaniu nieboszczyka. Kochanka wychodziła szczęśli-

wiej w tej płacziwej rywalizacji uczuć pośmiertnych, która przeszła bez wrażenia.

Szampańską werwą zakipiał natomiast zgrabny wodewil „Mąż pieśczoney“, pełen szyderstwa i grymasów rozkapryszonego i zepsutego nadmiarem słodczy domowej mężczyzny. Jednoaktowe bluetki: „Żona, która oknem wyskoczyła“ i „Numer 134“ należały do głupstw, zaśmiecających starannie prowadzony repertuar.

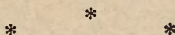
Dzień 24 czerwca tegoż roku, uważam jako datę, kończącą świetną *epokę gwiazd*, na zawsze pamiętną w dziejach sceny i sztuki aktorskiej w Polsce. W tym dniu pożegnała scenę warszawską Helena Modrzejewska-Chłapowska, jak opiewał afisz, występując po raz ostatni przed wyjazdem na urlop, a właściwie przed emigracją na drugą półkulę. Oprócz cudnej Anieli w „Ślubach panińskich“ odegrała artystka scenę obłąkania Ofelji z „Hamleta“, scenę balkonową z „Romea i Julji, oraz ostatni akt Adrjanny Lecouvreur“. Była to jedyna w swoim rodzaju, uczta arcy-kunsztu scenicznego, oddanego na usługi poezji. Jak w reflektorze skupiła wielka artystka najświetniejsze promienie swego talentu, pragnąc widocznie, aby tęskniły za nią rzesze teatromanów i wielbicieli talentu. I dopięła tego celu!

Po jej wyjeździe zrazu obniżył się poziom repertuaru—ale zaczęły się potem rozwijać nowe czynniki w ewolucji dramatu warszawskiego, zaczęły się tworzyć samorzutnie walory nowej epoki *zespołu mistrzów*, w której panował przeważnie stylizowany realizm.

Wielkie role dramatyczne objęła w spadku po Modrzejewskiej, Marja Derynżanka, której talent szczerzy, gorący i płomienny miał inną dynamikę wewnę-

trzną, chociaż wskutek różnych przyczyn nie mógł się rozwinąć w całej pełni.

Po raz pierwszy ukazała się także w widowisku dobroczynnem na scenie Teatru Wielkiego, krakowska wybitna aktorka Antonina Hofmanowa, grając główną rolę w przestarzałym dramacie „Wieśniak i aktorka”. Pochwalono ją za dobry smak, naturalność i dyskrecję, ale z oceną talentu i siły twórczej artystki krytyka wstrzymała się do dalszych występów.



Obejmując jednym rzutem oka epokę powyżej opisaną, widzimy, że po paru latach omdlenia, gdy kraj cały goił rany, zadane narodowi przez najeźdźców po ostatniem powstaniu — dramat warszawski skrzepił się i zajął przodujące stanowisko wśród scen polskich, rozwijając dalej przedzę świetnej kultury artystycznej, godną tradycji z początków zeszłego stulecia.

W epoce niewoli nie mogła ze sceny warszawskiej przemówić wielka poezja romantyczna, która wśród „narodowej nocy” zapalała na wyżynach blaski ideałów, podtrzymując ducha, prorokując zmartwychwstanie, głosząc nieprzedawnione prawa Polski do samodzielnego bytu.

Ale nasza energja rasowa na scenie warszawskiej wytworzyła najświetniejsze talenty wykonawcze, artystów i artystki o potędze twórczej i plastyce zewnętrznej tak wspaniałej, że ci wybrańcy mogli się mierzyć z potentatami aktorstwa, głośnymi na świat cały. W tej właśnie epoce pod względem sztuki aktorskiej wytworzyły się najcenniejsze, później nieprześcignione walory naszej tradycji, kształtował się szlachetny styl gry stołecznej, w której znalazły odbicie także przymioty obyczajowej kultury wyższych sfer towarzyskich w związku z rozwojem umysłowości i cywilizacji zachodniej.

Oryginalna twórczość literacka skromnie zasilala żywot i rozkwit artystyczny teatru. W ciągu tych lat jedenastu nie pojawił się nowy talent swojski, któryby zyskał dominujące stanowisko w rozwoju repertuaru—nie pojawił się utwór o szerszym zakresie i trwałości, któryby przetrwał, jako spuścizna do lat następnych, z wyjątkiem dwu nieśmiertelnych tragedji Słowackiego. Nawet dzieła poważniejsze, nacechowane głębszą myślą społeczną lub filozoficzną, jak dramaty Świętochowskiego i Narzymskiego, spełniwszy w danej chwili godnie swoją rolę, nie wytrzymały jednak próby czasu.

Główną dźwignią sceny dramatycznej były talenty wykonawcze, które opromieniły nasz teatr chwałą, stwarzając w tym czasie niedoścignione, najwspanialsze arcydzieła sztuki scenicznej. Niepodobna jednak utrwalić dla potomności ich całego piękna i mistrzostwa, zachować na długie wieki ich potężnej siły emocjonalnej. W opisie, choćby najbarwniejszym, można przekazać tylko blade wspomnienie, tylko ślad zniknionej fantasmagorji i zmiennego falowania ułudy scenicznej.

Dzięki znakomitym i wybitnym artystkom i artystom na scenę warszawską wstąpiła poezja przodujących mistrzów dramatu na scenie—obok Szekspira, Molière'a i Szyllera, ukazały się także najcelniejsze płody, przodującego w Europie realistycznego dramatu i komedji francuskiej.

I w następnych czasach, pomimo bardziej płodnego ruchu twórczości oryginalnej, aktorstwo było twórczą potęgą, zapładniającą życie wewnętrzne pierwszej polskiej sceny. Dzięki zastępowi mistrzów i wybitnych talentów dramat warszawski kroczył i kroczy

naprzód po drodze ewolucji, zmierzając spontanicznie do upragnionego celu harmonji i zestroju wszystkich czynników, które składają się na czarodziejstwo najnowszej sztuki scenicznej.

W tej epoce gwiazd wielcy i znakomici artyści doprowadzili do wyżyn doskonałości kult żywego słowa i dykcji, w której błyszczały wszystkie klejnoty królewskiego płaszcza mowy polskiej. W tej epoce, gdy cenzura nałożyła kajdany na myśl i twórczość polską — scena warszawska, przeważnie dzięki znakomitym artystkom i artystom, spełniała swoje doniosłe posłannictwo, niosła ukojenie, otuchę i pociechę wśród bezwładu, ciemnoty, nicości życia społecznego i jałowości obyczajów.

Teatr i artyści tworzyli czar i ułudę sztuki, która stawia piękno po nad życiem, istnieje nie po to, aby uczyć, moralizować, albo prowadzić propagandę społeczno polityczną — ale po to, żeby działaniem kultury estetycznej uszlachetniać charaktery, rozświecać dusze i potęgować boskość w człowieku.





SPIS RZECZY.

	str.
Słowo wstępne	7
I. Aktor-twórca	9
II. Epoka gwiazd. Aktorzy.	18
Wspomnienia. Alojzy Żółkowski, Jan Królikowski, Józef Rychter, Ludwik Panczykowski, Jan Chęciński, Alojzy Stolpe, Władysław Świeszewski, Władysław Piasecki, Anastazy Trapszo, Jan Nepomucen Chomanowski, Maksymiljan Sawicki, Józef Damse, Władysław Krogulski i inni.	
III. Aktorki	104
Helena Modrzejewska - Chłapowska, Wiktoryna Bakałowiczowa, Salomea Palińska-Kenigowa, Aleksandra Rakiewiczowa, Walerja Łapińska - Niewiarowska, Marja Łapińska - Nowakowska, Józefa Mazurowska, Magdalena Micińska, Wanda Urbanowiczowa, Romana Popielówna.	
IV. Uwagi ogólne	167
V. Władze teatralne	180
VI. Repertuar	191
Rok 1865	191
Rok 1866	197
Rok 1867	201
Rok 1868	205
Rok 1869	209
Rok 1870	216
Rok 1871	222
Rok 1872	229
Rok 1873	234
Rok 1874	238
Rok 1875	248
Rok 1876	261
Zamknięcie	273

OMYŁKI DRUKU.

			<i>Zamiast:</i>	<i>Czytaj:</i>
Str. 11	wiersz 13		moją —	mają
" 27	" 12	<i>od dotu</i>	o baranim —	w baranim
" 28	" 2	<i>od dotu</i>	nerwowo —	nerwowo palcami
" 44	" 15		„Farysa“ —	„Farysa“ Balińskiego
" 54	" 4	<i>od dotu</i>	Teodora Barriérea'a	Teodora [— Barriérea'a
" 58	" 5 i 6		Fenilleta —	Feuillet'a
" 65	" 14		jego ruch —	jej ruch
" 76	" 5	<i>od dotu</i>	z pokątnymi —	z pokątnymi [wpływami
" 98	" 14		wolny —	swawolny
" 98	" 9		tetryka i Vigneu —	tetryka [Vigneux
" 99	" 4	<i>od dotu</i>	poznaawszy —	porzuciwszy
" 99	" 11		Cecła —	Gecla
" 106	" 5		wytęgował —	potęgował
" 106	" ostatni		monarszego czoła —	monarszego [czoła wyrazy:
" 108	" 17		wiośnianej młodości —	wiośnia- [nej miłości
" 112	" 11	<i>od dotu</i>	dosadnie —	dosadna
" 114	" 12	<i>od dotu</i>	zatrąciła —	potrąciła
" 122	" 7	<i>od dotu</i>	w swym wieku —	w 16 wieku
" 128	" 4		W roku 1904 —	W roku 1909
" 128	" 14	<i>od dotu</i>	1845 roku —	1835 roku
" 130	" 9		o białych skrzydłach lilijki —	[o białych skrzydłach, lilijki
" 133	" 12	<i>od dotu</i>	<i>moti j'aime</i> —	<i>moi j'aime</i>
" 138	" 8		1885 r. —	1858 r.
" 140	" 5	<i>od dotu</i>	jakby zdjęta —	jakby zdjętą
" 164	" 11		ostra w rzutach —	ostra w ruchach
" 164	" ostatni		Prohonore domui —	Prohonore [domus
" 179	" 7		skandałów —	skandalów
" 189	" 3		Lemaite —	Lemaitre.

			Zamiast:		Czytaj:
Str. 210	wiersz 7	od dotu	wnętrz	—	wnętrza
" 212	" 2		na Kontyngencie	—	na Kontynencie
" 212	" 5	od dotu	comédie	—	comédie
" 213	" 12	od dotu	zanikł	—	zamilkł
" 213	" 16		pomnożyły	—	pomnożyło
" 216	" 6		blachej	—	blachej
" 221	" 8	od dotu	po flamandzku	—	po flamandzku
" 254	" 11		pomyślanym aorycznie	—	pomyśla- [nym apriorycznie
" 270	" 7		„Numer 134“	—	„Numer 13“
" 275	" 11		artystkom i aktorom	—	artystkom [i artystom.