

16567

WINCENTY RAPACKI II

STO LAT
SCENY
POLSKIEJ



WARSZAWA

INSTYTUT WYDAWNICZY
„BIBLIOTEKA POLSKA”

STO LAT SCENY POLSKIEJ
W WARSZAWIE



Gavarni. Wesele w Ojcowie.

Strauss, Damse, Karska, Żarnowiecka, Kołmierowska, Stolpe, Meunié, Popiel, Gelert, Kwiałkowski.

WINCENTY RAPACKI

STO. LAT
SCENY POLSKIEJ
W WARSZAWIE

110 ILUSTRACYJ



WARSZAWA 1925

INSTYTUT WYDAWNICZY
„BIBLIOTEKA POLSKA“

Sz 5 c

110488
II

Okładkę rysował A. S. Procajłowicz



Wszelkie prawa zastrzeżone

Zakłady graficzne Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy

S Ł O W O W S T Ę P N E

Pragniemy dać obraz sceny dramatycznej warszawskiej przez przeciąg 19-go stulecia. — W chwili, gdy bije wiekowa godzina na zegarze świata, jest ona już w pełni rozwoju i stanąć może obok każdej, tak pod względem repertuaru, jak i sił aktorskich. W książce tej położymy główny nacisk na rozwój sztuki aktorskiej, której dotąd nie poświęcono żadnej wzmianki w literaturze. Pragniemy brak ten uzupełnić, bo niedość dać wykaz sztuk, jakie w ciągu tego czasu pojawiły się na scenie, ale podać trzeba, jacy aktorzy i jak grali — jak się sztuka aktorska kształtowała z biegiem lat, jak wchłaniała w siebie najwyższe zdobycze ludzkiego ducha, jak je przetapiała w sobie, aby wystrzelić cudnym kwiatem uczuć ludzkich, jak wreszcie, pomimo najopłakańszych czasów naszego upadku, szła zawsze górnym szlakiem wielkich dusz i budziła w narodzie najszlachetniejsze uczucia. Taki obraz pragniemy rozłoczyć. Damy twarze, w których odbijało się niegdyś to wszystko, co czuły i myślały. Niech to będzie pamiętką i pośmiertną nagrodą ich pracy.

Autor.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Kilka słów o stanie teatru polskiego przed otwarciem sceny warszawskiej. — Teatr Bogusławskiego. — Jak się tworzyła trupa Bogusławskiego? — Charakterystyka talentów aktorskich. — Walka o byt sceny polskiej. — Utworzenie Szkoły Dramatycznej. — Koniec teatru Bogusławskiego.

Za datę urzędową otwarcia publicznej sceny narodowej w Warszawie zwykło się uważać pamiętny dzień 19 listopada 1765 roku, kiedy to w ujeżdżalni pałacu Saskiego, gdzie za Sasów mieścił się teatr dworski, wystawiono komedię „Natręty“, z polecenia królewskiego przez Józefa Bielawskiego napisaną.

Do tego czasu nie mieliśmy stałej sceny polskiej — z wyjątkiem krótkotrwałego teatru przy dworze radziwiłłowskim w Nieświeżu, który w okresie 1740—50 wystawił szereg utworów tłumaczonych, a także i oryginalnych, jak „Miłość — interesowany sędzia“, tragedia „Złoto w ogniu“ i t. p. pióra księżny Urszuli Radziwiłłowej. Po raz pierwszy ukazały się tu kobiety na scenie, w widowiskach bowiem, urządzanych przez oo. jezuitów, role kobiece były zwykle przez żaków odgrywane, w utworach zaś księdza Bohomolca, przerobionych z komedyj molierowskich, ról kobiecych nie było zupełnie, a miejsce miłości wszędzie zajmowała przyjaźń.

Dopiero z wstąpieniem Stanisława Augusta na tron zaczyna się epoka odrodzenia sztuki i literatury polskiej, a razem z niemi i sceny narodowej, która w rosnącej w ludność i zamożność Warszawie znajduje odpowiednią dla siebie publiczność, zdolnych aktorów i utalentowanych dramaturgów.

W tym właśnie czasie Karol Boromeusz Świerczawski, były woźny trybunalski w Poznaniu, mężczyzna postawny, ogromnym obdarzony głosem, facecjonista i dowcipniś, mile widziany w towarzystwie dzięki swej werwie i swadzie, wkręca się na dwór królewski i prosi króla, aby mianował go swym trefnisiem. „Ja potrzebuję ludzi“, — odpowiada król, obdarza go pensją i poleca ówczesnemu

przedsiębiorcy teatralnemu, Tomatisowi, aby zeń stworzył aktora. Wkrótce też występuje Świerzawski w wyżej wspomnianej komedji Bielawskiego „Natręty“ i otrzymuje tytuł pierwszego aktora polskiego, „primus Poloniae actor“, który to tytuł zachowuje aż do śmierci.

Z niezmiernym zapalem przyjęła publiczność warszawska sztukę Bielawskiego, która pociągała swą narodową tendencją, wyśmiewając w głównej postaci francuskie obyczaje. — W następnym roku wystawiono drugą komedję Bielawskiego, p. t. „Dziwak“, i komedję Bohomolca, już z intrygą miłosną. — W dobie, poprzedzającej otwarcie teatru publicznego w Warszawie, wydał Wacław Rzewuski swoje tragedje: „Żółkiewski“ (1758), „Władysław pod Warną“ (1760) oraz komedje „Natręt“ (1759) i „Dziwak“ (1760), których część wystawiono później w prywatnym teatrze Rzewuskiego w Podhorcach.



Agnieszka Truszkowska.

Teatr oddano dworzaninowi królewskiemu, Tomatisowi, ku wielkiej szkodzie sceny naro-

wej, Tomatis bowiem sprowadził operę włoską oraz trupy niemieckie i francuskie, a ciągnąc z tego większe korzyści, rozpuścił trupę polską, która znalazła przytułek u ks. Sułkowskiego i Karola Radziwiłła. W tem ciężkiem położeniu przyszedł teatrowi polskiemu z pomocą Sejm Rzeczypospolitej, który uchwałą z r. 1774 nadał książętom Sułkowskim wyłączny przywilej na utrzymywanie widowisk w Warszawie. Staraniem możliwych protektorów podźwignięta na nowo scena zaczęła się szybko rozwijać. Bohomolec i Adam ks. Czartoryski zasilali ją swemi utworami.

Korzystano też szeroko z repertuaru teatrów obcych. Lecz wskutek intryg Kurtza, baletmistrza trupy włoskiej, ks. Sułkowski rzekł się wkrótce przywileju, który po nim otrzymał Ryx, kamerdyner królewski. Ryx wszedł w spółkę z Kurtzem i połączył teatr polski z operą włoską i baletem.

W tym przełomowym okresie król z własnej szkatuły podtrzymywał zaniedbaną trupę polską, która zachwycała publiczność mistrzowską grą Truskolawskiej i Owsieńskiej w dramacie Edwarda Moore'a „Bewerley — gracz angielski“, wystawionym po raz pierwszy w r. 1777, według francuskiej przeróbki Saurine'a.

Agnieszka Marjanna Truskolawska, ur. w r. 1755, w trzynastym roku życia zaślubiła słynnego już wówczas artystę dramatycznego Tomasza Truskolawskiego, a w 18-tym roku życia wystąpiła na scenie po raz pierwszy i od razu uzyskała wielkie powodzenie. Słynąca pięknnością i talentem dramatycznym, „artystka ta“, mówi o niej w „Dziejach teatru narodowego“



Tomasz Truskolawski.

Wojciech Bogusławski, pod którego dyрекcją grywała później Truskolawska, „będąc uposażoną hojną dłonią od natury we wszystkie doskonałości, prócz najpiękniejszej postaci ciała, zgrabnych poruszeń, delikatności płci, twarzy pełnej wdzięków, ocz, których spojrzenia zachwycaly, wymowy, pieszczącej ucho — otrzymała nadto jeszcze przyjemny głos. Śpiewała w operach, grała także w komedjach. Role, przez nią odtwarzane, ożywione były wesołą i dowcipną wymową“. Truskolawska, wedle świadectwa współczesnych, rozczulała widzów do łez w takich kreacjach, jak



Zygmunt Vogel. Teatr na placu Krasińskich w Warszawie.

„Eugenja“ w dramacie Beaumarchais’go, a nadewszystko w roli Kamilli w „Horacjuszach“ Corneille’a. Po zgonie męża, który umarł w r. 1794, doskonaliła młodych artystów i artystki. Była więc pierwszą nauczycielką sztuki dramatycznej, żoną pierwszego antreprenera teatru, artysty dramatycznego Tomasza Truskolawskiego, u którego terminował Bogusławski, i matką sławnej później hrabiny Ledóchowskiej.

Niemniej popularny i lubiany przez publiczność był odtwórca tytułowej roli „Bewerley’a gracza“, Kazimierz Owsieński. Był to pierwszy aktor polski, który zwiedził Europę i patrzył na znakomite wzory sztuki aktorskiej. Urodzony w r. 1752 w Krakowskim, ze szkół zaciągnął się do konfederacji krakowskiej w r. 1768 i po kilku latach obozowego życia został dworzaninem prymasa Podoskiego, który zaopiekował się młodzieńcem i brał go często z sobą, udając się w podróże po Europie. Po jego śmierci wrócił Owsieński w r. 1774 do Warszawy, wstąpił do teatru i odrazu zajął pierwsze miejsce, grając amantów. Grał lekko i z nadzwyczajnym humorem, nieznanym dotąd na polskiej scenie. Sprawili to Lecoin i Preville, francuscy aktorzy, na których się wzorował.

Trzebaż nieszczęścia, że zakochał się w aktorce Sikorskiej, która go wkrótce odumarała. Po jej śmierci wpadł w wielki smutek, graniczący niemal z melancholją; to sprawiło, że Owiński wydobyl z duszy tyle uczucia, iż z owego trzpiota i birbanta stworzył bohatera tragedji i dramatu. Z innych ról zasłynął jako niezrównany Klarendon w „Eugenji“ Beaumarchais’go, dalej w sztukach: „Bewerley — gracz“ Saurine’a, w „Iskahar“, melo-
dramacie 3-aktowym Bogusławskiego, i w „Hamlecie“ Szekspira w prze-
róbce Schrödera, tłumaczonej przez Bogusławskiego. Umarł z melancholji we Lwowie, w r. 1799; pochowany między dwoma arcybiskupami, gdy nie-
dawno jeszcze, bo przed kilkunastu laty, nie chcia-
no pochować w poświę-
canej ziemi nagle zmarłej artystki Skurczyńskiej. Nie doczekał nowego wieku.



Kazimierz Owiński.

Wspomnienie o nim mieszcę, tu dlatego, że sztuka jego wsiąkła w kolegów. — Postać to najwięcej umiłowana przez ojca sceny polskiej. Stawia go on na czele swojej czeladki i nie ma dosyć słów żalu nad jego zgonem. Równie żywo odczuwała stratę jego cała publiczność polska.

„Owiński, powiada Bogusławski, był średniego wzro-
stu, ani chudy, ani zbyt tłusty. Oczy duże, niebieskie, w czasie gry dziwnej nabywały żywości. Twarz długa, bardziej męska, niżeli powabna, pełna była mocnych wy-
razów, co sprawiło, że równie w tragicznej jak i komicz-
nej grze doskonale rozmaite wyobrażał odmiany. Poru-
szenia jego ciała były poważne, gesta rąk, osobliwie w tra-
gedji, krótkie lecz silne. Głos jego brzmiący a razem przy-
jemny przenikał duszę i wzbudzał nadzwyczajne jakieś

omamienie. Kiedy w melodramie Iskahar wymawiał nazwisko królowej: Dilaro! — mimowolnie powtarzali to słuchacze, i nazajutrz we wszystkich ustach brzmiało imię Dilary. Najstosowniejsze do postawy jego na scenie ubiory były: rzymski, hiszpański a nadewszystko turecki. Przy pierwszych wystawieniach nowych sztuk widać było w roli jego przygotowania, przy powtórzonych grał często wcale inaczej. Zdawało się wtedy, że dopiero w czasie gry inną grę tworzył, a że i ta równie dobrą była, dowodziło to w nim prawdziwy genjusz, który nie miał granic talentu. Często także opuszczała go pamięć, wtenczas zrywał jakgdyby umyślnie mowę, a zaczynając ją na nowo, zaczynał w tak stosownym tonie, że zdawało się jakoby przerwa, którą zrobił, koniecznie potrzebna była. Miał zwyczaj wszystkie swoje role sam przepisywać, w których kreślił sobie różne znaki, jemu tylko wiadome. W towarzyskim życiu był przyjemny, zabawny, wesoły. Udawał przedziwnie, kogo chciał. W chwilach wesołych wstawał od stołu, wiązał serwetę na miejscu fartucha i udawał przedziwnie niemieckiego oberżystę. Był razem nabożnym i nieco rozwiązłym. Przepędziwszy kilka tygodni na uczęszczaniu do kościołów, odmawianiu modlitw, na poście, nadzwyczajnej skromności, drugie tyle dni trawił na wesołych zabawach. Chociaż w przyjaźni stateczny, często się dąsał i dziwaczył, sam nawet nie wiedząc powodu. W chwilach melancholji był roztargniony, zamyślał się, gdy ta minęła, był łagodnym i przyjemnym. Słowem, jako człowiek miał wady, jako artysta był wielkim“.

Ileż tu rysów, które później powtarzają się u wielu!

Ta umiłowana przez Bogusławskiego postać, postawiona na czele jego żywotów, zrodziła wielu naśladowców. Długo żyła wśród aktorów pamięć o tym koryfeuszu teatru, posiadającym warunki i talent pierwszego europejskiego artysty.

Po chwilowej przerwie, spowodowanej bankructwem przedsiębiorców i uchyleniem poparcia króla, zniechęconego intrygami, Ryx, znalazłszy nowych spółników, oddał kierownictwo teatrów osiadłemu zdawna w Warszawie Francuzowi, Montbrun, który z wielką gorliwością zajął się podniesieniem sceny polskiej — i położył fundam-



Teatr w „Pomarańczarni”, fragment wnętrza z lunetami A. Smuglewicza.

menty pod operę polską. On to w Wojciechu Bogusławskim odkrył talent i zajął się jego wykształceniem, łożąc na utrzymanie swego pupila i dając mu za nauczyciela aktora francuskiego Deuvillea. To też w pamiętnikach swoich nie ma Bogusławski dość słów wdzięczności dla tych zacnych Francuzów. Mówię „pamiętnikach”, gdyż nie można nazwać historją tego, co zostawił po sobie. Jako utwór literacki nie da się on z niczem porównać. Jest to spowiedź człowieka, który syzyfową pracą wśród burz dziejowych i zamieszek, wśród najnieprzyjaźniejszych okoliczności dźwiga ciągle scenę polską, i gdy mu się wyniki wieloletniej pracy walą i rozsypują w gruzy, znów wydźwiga teatr polski dzielnem swem ramieniem i chroni scenę narodową od upadku.

W tej giętkiej a tak energicznej naturze pali się płomień, jakim gorzeli wszyscy ówcześni reformatorzy i apostołowie tego wieku oświecenia, a nie zawaha się wyznać, że trudy jego i walki przerastają wszystko, z czem inni współcześni mu walczyć musieli.

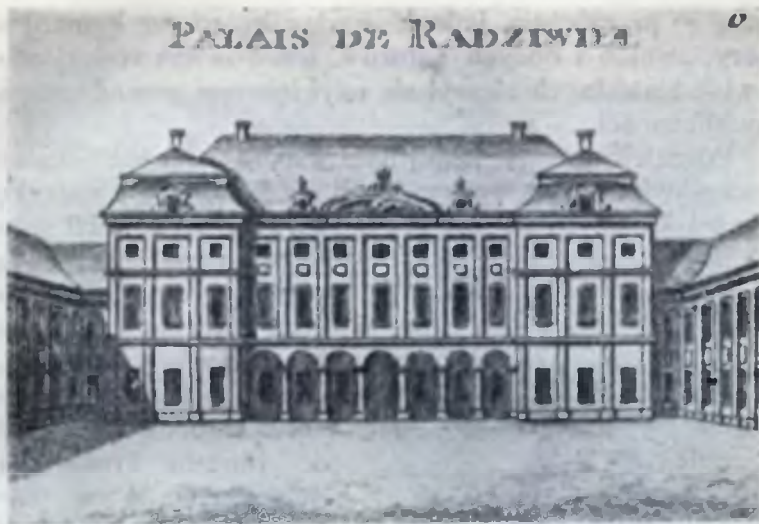
W życiu Bogusławskiego jest jeden rys, który przypomina wielu opatrnościowych mężów: przeznaczenie



Teatr w „Pomarańczarni”. Lunety Antoniego Smuglewicza.

wytknęło mu inną drogę, niż ta, którą iść zamierzał. Miał być żołnierzem, a został aktorem.

Urodzony w r. 1757, pobierał nauki w konwiktach pijarów warszawskich, poczem został paziem księcia siewierskiego, biskupa krakowskiego Sołtyka. Niebawem zaciągnął się do wojska, ale rozgoryczony na władzę, które odmówiły mu słusznego awansu, porzuca służbę wojskową i wstępuje w roku 1778 do teatru w Warszawie, gdzie zwraca na siebie uwagę ówczesnego dyrektora Montbruna. Ten zachęca go do przerobienia komedji Bohomolca „Nędza uszczęśliwiona“ na operę, do której Maciej Kamieński układa muzykę. Bogusławski podejmuje się tego, pisze większą część pieśni do tej opery i przyjmuje udział w jej wystawieniu jako aktor i śpiewak. Pierwsza ta opera polska została wystawiona na scenie warszawskiej w r. 1778, a fakt ten zadecydował o dalszych losach Bogusławskiego; od tej bowiem chwili poświęca się on gorąco i wyłącznie scenie polskiej, dla której pracuje niezłomnie, jako autor dramatyczny, a przede wszystkim jako znakomity aktor i genialny dyrektor teatralny, któremu polska scena narodowa zawdzięcza swoje istnienie.



Pałac Radziwiłłowski w Warszawie.

Za wizerunek moralny Wojciecha Bogusławskiego starczy jedno: niesłychana energja pośród tytanicznych walk, jakie przebył, ażeby wyprowadzić z nicości swoje potężne dzieło. Na tem pochmurnem tle, jakże świetnie błyszczy szlachetny zapal, praktyczny rozum, który go nieraz z największej wydobywa toni! A wszędzie towarzyszy mu skromność, uprzejmość i ten dystygowany wdzięk znakomicie wykształconego człowieka, wreszcie dobroć serca, która jedna mu najzawziętszych nieprzyjaciół. — Jako aktor umiał w grze swojej godzić dwie szkoły, a raczej dwa kierunki: francuski i niemiecki. Wedle świadectwa współczesnych Francuzom przypominał Talmę, a Ifflanda Niemcom.

Tymczasem teatr polski, mieszczący się czasowo w pałacu księcia Karola Radziwiłła (późniejszym namiestnikowskim), został po powrocie księcia z zagranicy usunięty z gmachu i nie miał się gdzie pomieścić. Wskutek tego wyznaczono ze skarbu królewskiego 540.000 zł. pol. na budowę specjalnego gmachu teatralnego na placu Krasińskich; i oto w dniu 25 listopada 1779 r. otwarty został nowy teatr... Trupa polska daje na tej scenie wszystkie rodzaje sztuki dramatycznej: tragedję, dramat, komedję,

operę — przeważnie jednak wodewile, t. zw. komedjo-opery, swoich i obcych autorów, ten bowiem rodzaj widowisk teatralnych cieszył się największem powodzeniem u publiczności.

Początek opery polskiej dała wspomniana już „Nędza uszczęśliwiona“, z librettem W. Bogusławskiego a muzyką Kamińskiego. Maciej Kamiński pozostawił spo-



Maciej Kamiński.

ro tego rodzaju utworów muzycznych, z których najcelniejsze „Zośka, czyli wiejskie zaloty“, „Balik gospodarski“ i inne, skomponowane były do libretta Franciszka Zabłockiego. W późniejszej epoce chętnie pisał muzykę dla teatru inny artysta dramatyczny, Józef Damse (1788—1852), autor opery „Kontrabandzista“ (z librettem W. Szymanowskiego) i tłumacz Rajmunda Chłopa milojnowego, do którego do-
robił muzykę. — Bogato

zasilał repertuar teatru polskiego Wojciech Bogusławski, nie tylko tłumaczeniami i przeróbkami z autorów obcych, ale i dziełami oryginalnymi, jak „Cud mniemany, czyli Krawiaki i górale“, którą to sztukę wystawiono po raz pierwszy w Warszawie 1 marca 1794 r. Z innych utworów wymienić należy komedję „Spazmy modne“, melodramat „Iskahar“ oraz dramat „Henryk VI na łowach“.

W okresie tym pracował dla teatru Franciszek Zabłocki (1751—1821), dostarczając przeważnie przeróbek z francuskiego, których pozostało około ośmdziesiąt. Dał on jednak scenie polskiej i kilka arcydzieł oryginalnych, jak komedje: „Fircyk w zalotach“, „Zabobonnik“, „Sarmatyzm“ i inne. Grywano też utwory Józefa Wybickiego, autora „Zygmunta Augusta“, trylogji, napisanej w r. 1772.



M. Bacciarelli, Wojciech Bogusławski.

Tegoż autora komedję „Szlachcic mieszczańinem“, wystawiono na scenie narodowej w r. 1791. Wspierali teatr polski, nie tylko moralnie, ale i doraźnie, sztukami, Adam książę Czartoryski („Panna na wydaniu“ 1774), a przede wszystkim najzdolniejszy pisarz sceniczny tej epoki, Julian Ursyn Niemcewicz, późniejszy prezes dyrekcji teatralnej, którego „Powrót Posła“ ujrzała publiczność warszawska w r. 1791, a „Kazimierza Wielkiego“ w rok później.

Artyści trupy teatru polskiego musieli oczywiście umieć grywać wszystko, a wszyscy byli zarazem śpiewakami. W trupie Bogusławskiego nie było mowy o ścisłym, w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, podziale artystów na artystów opery i dramatu. Artyści i artystki opery występowali często, stosownie do swego uzdolnienia, w mniej lub więcej ważnych rolach w dramatach i tragedjach.

Przykładem tego był sam Bogusławski, który, mimo żmudnych zajęć artystycznego i administracyjnego kierownictwa sceny, grywał w owym czasie role kochanków, w komedji i dramacie i śpiewał z powodzeniem w operze włoskiej partje *basso buffo*. W repertuarze współczesnym przeważała opera tak dalece, że Bogusławski dopiero wówczas znalazł prawdziwe uznanie i uzyskał tytuł dyrektora teatru narodowego, gdy wystawił „Axurą“, operę Beaumarchais'go z muzyką Salieriego. Było to w oczach współczesnych niesłychanem zuchwalstwem; dlatego z niecierpliwością oczekiwała premjery cała stolica z królem na czele. Miano się przekonać, czy język polski i talenty wokalne podołają takiemu zadaniu. Rezultat był świetny, więcej, przewyższono nawet cudzoziemców świeżością głosów i ekspresją wykonania, a wystawa i dekoracje pendzla Smuglewicza zadowoliły najwybredniejszych.

Ta przewaga opery nad dramatem i komedją nie dziwi, gdy zważymy, że smak ówczesny lubował się w jaskrawych barwach i wymagał silnych wrażeń wzrokowych i słuchowych. Tym widzom nie wystarczała piękna dykcja w tragedji czy komedji lub dramacie, charakterystyka figur, intryga, myśl podniosła; potrzeba było orgji zmysłów, które zadawała balet, nieodłączny od opery, a nawet przyczepiany dodatkowo do przedstawień tragedji i dramatu. Dużą rolę odgrywało tu wreszcie naśladownictwo

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI

Dziś w Sobotę to jest dnia 15 Stycznia Roku 1791

AKTOROWIE NARODOWI

Będą mieli honor dać pierwszą Reprezentacją wcale

NOWEY KOMEDYI

w 3 Aktach, oryginalnie w Polskim języku wierszem napisanej.

POD TYTUŁEM:

POWROT SYNA DODOMU

PO KTÓREY NASTĄPI

B A L E T

Kompozycji J.P. Kurza, Baletmistrza w Rużbie J. K. Mel

POD TYTUŁEM:

WINNICA MIŁOŚCI



| | | CENA | MIEYSĆ | | |
|---------------------------------------|--|--------|-------------------------------|--|-----------|
| Bilet na Wytrze | | Zł. 4. | Łoża na Galeryi z 4. Biletami | | Zł. 26. |
| Łoża na pierwszym Wytrze z 4 Biletami | | 48. | z 3. Biletami | | 24. |
| z 2 Biletami | | 36. | Bilet na Galeryę | | 6. |
| Łoża na Drugim Wytrze z 4 Biletami | | 18. | na Parady | | 1 gr. 45. |

ZACZNIE SIE O GODZINIE 6.

Opczta się Przeciwnie Publicum, aby przy wnyściu na Rezer Bilety swoje pokazać raczyło, a to dla uniknięcia kłótni i zamieszania.

Biletów Łożowych i innych dglac można w Kancelarze Łożowym.

Afisz pierwszego przedstawienia „Powrotu Posła“ J. U. Niemcewicza.

cudzoziemców, którzy już od połowy XVIII wieku odwiedzali Warszawę, racząc ją operami i prawdziwie cudowną wystawą, budzącą podziw i zachwyt.

Poznajmy się tedy z przedstawicielami naszej sceny. Damy tu tylko króciutkie sylwetki, podkreślając silniej ich aktorską działalność. Kto chce badać ich życie, tego odsyłamy do znakomitych biografij Bogusławskiego przy każdym tomie jego dzieł dramatycznych.

Prócz wymienionych dotychczas artystów: Truskolawskiego (zmarłego w r. 1794), żony jego Agnieszki Truskolawskiej, której córka Józefa, późniejsza hr. Ledóchowska, wkrótce stała się znakomitością teatru, prócz Kazimierza Owsieńskiego, pracował z Bogusławskim, ówczesnym kierownikiem artystycznym trupy, cały zastęp artystów niepowседневnej miary.

Chociażby taki Karol Boromeusz Świerżawski, wspomniany już na początku. Życie tego człowieka, to istotna powieść. Były woźny trybunalski w Poznaniu — jeden z tych, co to, wręczywszy pozew stronie, „buchał w kono-
pie“, aby uniknąć bizuna — popełnił jakieś przestępstwo, „daleko cięższe, niż Szekspir w swojej młodości“, jak powiada o tem Bogusławski. Za to przestępstwo groziło mu długie więzienie; ucieka tedy, łamiąc przytem palce u lewej ręki, i dostaje się do Warszawy. Tu otrzymuje wkrótce, dzięki łaskom króla, tytuł „pierwszego polskiego aktora“. — Jest to talent samorodny, który nie przeszedł żadnej szkoły: Świerżawski poprostu uczył się roli i grał, jakgdyby dla niej się urodził. Poza rolą nic się nie uczył i o niczem wiedzieć nie chciał; typ, który często spotykamy potem w dziejach teatru. Grywał t. zw. wa-



Karol Boromeusz Świerżawski.

letów, służących, którzy w ówczesnym teatrze niepoślednie zajmowali miejsce. Największą jednak sławę zjednały mu role szlachciców polskich. Nikt tak nie potrafił nosić kontusza, zawiązać pasa i wyrzucić wylotów, jak on; tem też jednał sobie publiczność. Nosił się zawsze po polsku, z sumiastym wąsem, którego nigdy nie golił, a raz przywdziawszy kontusz, nie porzucił go nigdy, ani w życiu, ani na scenie, co było nieraz przyczyną dziwnych nieporozumień, ale Świerzawskiemu uchodziło wszystko.

Prawie każdy z komików ma to przeświadczenie, że i w tragedji doskonałym być musi. Uległ temu złudzeniu i Świerzawski, wybrał więc sobie na benefis rzecz arcytrudną: scenę liryczną Jana Jakóba Rousseau p. t. „Pigmalion“; lecz pomimo, że tym razem nawet zalepił wąsy, zrobił haniebne fiasco — i to go raz na zawsze od tragedji odzęgało. Bogusławski niekorzystnie daje o nim świadectwo, on, który tak statecznie pomija wszystko, co uważać możnaby za jakąś skazę na charakterze jego aktorów. Był Świerzawski intrygantem i zawistnikiem, a z taką chciwością rwał się do gry i tak zazdrośnie strzegł swego stanowiska w teatrze, że, kiedy raz spóźnił się do teatru i zastąpić go musiał kolega jego, Ryłło, który odegrał już połowę roli, Świerzawski, ukryty za kulisami, uprzedził kolegę w wejściu na scenę i odegrał drugą połowę. Publiczność nie posiadała się z radości, widząc po raz pierwszy dwóch aktorów w jednej roli i to w tym samym akcie. Werwa i dowcip nie opuszczały go przez całe życie.

Doskonałym tenorem a zarazem wykształconym muzykiem i wybitnym artystą dramatycznym był Dominik Kaczkowski. Za świetne odśpiewanie partji Atara w operze „Axur“ otrzymał od króla Stanisława Augusta złotą tabakierkę. Grywał z wielkiem powodzeniem role amantów, tak w dramacie, jak w komedji. „Kaczkowski był człowiekiem nader przyjemnym: piękna postawa, oczy żywe, a nadewszystko doskonałego kształtu głowa, czyniły go powabnym mężczyzną. W domowym pożyciu cichy, spokojny, uprzejmy, w kochaniu nazbyt czuły“, kończy Bogusławski. Ten to zbytek czułości doprowadził go do obłądu, gdyż Kaczkowski skończył w szpitalu warjatorów. To prototyp wielu artystów późniejszych.

Filarem trupy Bogusławskiego był Marcin Szymanowski. Urodzony w r. 1775 w Poznaniu, po ukończeniu szkół wszedł do artylerji konnej, ale, czując wrodzony pociąg do teatru, porzucił służbę wojskową i pierwszy raz wystąpił na scenie w r. 1797. Odtąd był jednym z pierwszych artystów w gronie aktorów Bogusławskiego. Grywał przeważnie role amantów i bohaterów w dramatach, obecnie zapomnianych, jak „Pedro“, w tragedjach Corneille'a: „Cyd“, „Horacjusze“, oraz w „Hamlecie“, „Otellu“ i „Makbecie“, przerobionych z dramatów szekspirowskich przez Ducisa i w tej formie przyswojonych rodzimemu repertuarowi przez Bogusławskiego i Osińskiego. Znakomity był w dramacie Pawła Czajkowskiego p. t. „Zygmunt August“ (1814). Wyśmowa pełna, twarz przyjemna, zapał, czucie, przejęcie się i zgłębianie każdej roli, stanowiły cenniejsze sceniczne jego zalety. Później grywał role ojców: arcykapłana w „Atalji“ Racine'a, Tezeusza w „Fedrze“ tegoż autora. Trudna rola tytułowa szekspirowskiego „Makbeta“, granego według przekładu Ducisa, była jego ostatnią rolą. Czuł, że siły go opuszczają a zawsze sił tych miał zasób duży. Umarł w r. 1830. — Tłumaczył wiele sztuk z francuskiego i niemieckiego.



*Marcin Szymanowski
w roli Bertranda
w k.m. „Krzyżak złoty“.*

Wybitnym aktorem charakterystycznym był Andrzej Mierzyński. Najpierw grywał amantów, potem przeszedł do ról intrygantów i czarnych charakterów. „Miał zwyczaj powolną i często nauczającą mowę swoją krasić morałami, zaczynając od słów: „Człowiek, który“, co mu prawdziwy świętoszka nadawało charakter, a co w roli regenta w „Szkołe obmowy“, umyślnie dla niego napisanej, umieszczone, przedziwny sprawiało skutek: zdawało się bowiem, że on istotnie swój własny przedstawiał obraz“. Jakże to maluje przenikliwość dyrektora, który role stosował do właściwości charakteru aktora!

Rodzina Truskolawskich była hojnie wyposażona przez naturę w talenty dramatyczne. Jednym z takich talentów była Franciszka Pierożyńska, siostra Agnieszki Truskolawskiej i jej uczennica w sztuce dramatycznej. W późniejszym wieku utraciła wzrok. W oddaniu ról tragicznych nadzwyczajna czułość, zapal, uniesienia namiętności i słodycz wymowy odznaczały jej grę. Ten zapal, nadzwyczajna czułość i namiętność uniesienia,

to główne cechy prawie wszystkich artystów Bogusławskiego.



Andrzej Mierzyński.

Postać bardzo charakterystyczna, o zakroju romantycznym, nader znamienna dla grona aktorów Bogusławskiego, to Magdalena Jasińska, z domu Leżańska (1770—1800). Jak tylu innych aktorów tego czasu, przeżywa kryzys sercowy, konflikt dramatyczny, który niesie sztuce w ofierze. W roku 1785 poznaje w Wilnie aktora Jasińskiego, zakochuje się w nim nazabój i sama wstępuje na scenę, gdzie

śpiewa w operach włoskich. Gdy ją Jasiński porzuca, dostaje obłędu, z którego jednak wychodzi szczęśliwie, aby już całkowicie poświęcić się sztuce. Występuje w operze Salieriego „Szkoła zazdrosnych“, wprawiając w zachwyt pięknnością i czystością głosu oraz niepospolitą urodą. Otacza ją rój wielbicieli, starających się o jej rękę, i wówczas to niewierny kochanek wraca do opuszczonej i zaślubia ją. Odtąd życie jej na scenie staje się nieprzerwanym tryumfem. Zbiera laury w operze „Axur“ Beaumarchais’go, w „Krakowiakach i Góralach“ Bogusławskiego, w dramacie „Inez de Castro“ Sodena, w „Braciach niezgodnych“ Kotzebuego, w „Hamlecie“

w przeróbce Schrödera, w dramacie Bogusławskiego „Amazonki“, w tragedji Woltera „Meropa“ i innych. Ale siły jej wyczerpują się; niknie, i umiera w 30 roku życia. Bogusławski ze łzą rozczulenia wspomina o niej, jako o znakomitej artystce, unosząc się nad dobrocią jej serca.

Bardzo pożyteczną w trupie teatru polskiego artystką była *Petronela Drozdowska*. Mając lat 17, przyjęta została do grona artystów i wystąpiła w komedji Moliera „Świętoszek“, zyskując sobie od razu duże powodzenie. Oznaczała się niesłychaną pamięcią a grała co drugi dzień nową rolę, co wobec braku personelu żeńskiego, miało dla dykcji bardzo doniosłe znaczenie. Ostre rysy, żywe oczy, głos donośny i doskonała mimika, czyniły z niej wyborną artystkę w rolach ochmistrzyń i matek. Głównemi jej rolami były: Małgorzata w dramacie Bogusławskiego „Henryk VI na łowach“, Zdawnialska w komedji Woltera „Syn marnotrawny“, Plotkiewiczowa w „Szkołce obmowy“ Sheridan.



Magdalena Jasińska.

Byli w trupie Bogusławskiego i tacy, których traf do teatru sprowadził. Takim był, na przykład, *Michał Pawłowicz*. Upadek z konia uniemożliwił mu służbę wojskową w korpusie inżynierów. Niezdolny do wojska, wstąpił w potrzebie do teatru, a tu okazało się, że łaskawa dłoń Melpomena obdarzyła go talentem. Wystąpił w roli landgraфа w dramacie Spiessa „Klara z Hochenajchen“, a następnie grał kornelowskiego „Cyda“, „Kaina“ i w. i. — Takich, jak on, było wielu, co z potrzeby, dla chleba wstępowało do teatru. Niektórzy zostali rzemieślnikami aż do śmierci, inni zdobywali wawrzyny.

Trupę Bogusławskiego dość obficie zasilały aktorami dwory szlacheckie, gdzie uprawiano teatr amatorski. Tak, na przykład, dwór książąt Sułkowskich w Rydzynie często bawił się teatrem, bo książę August był wielkim lubownikiem widowisk teatralnych, ale nie przypuszczał zapewne, że z tych kadrów, które on z dworzan swoich formował gwoździem uciechy swojej, swej małżonki oraz dworów sąsied-



Jakób Hempieński.

nich, wyjdą znakomici artyści, którzy będą chlubą sceny polskiej, że zjedzie z nimi do stolicy jako dyrektor i antreprenier, jak się to stało później, w roku 1774, — że wreszcie uzyska od sejmu wyłączny przywilej na prowadzenie widowisk w Warszawie.

Jedną z pierwszych aktorek w Rydzynie była „Basia“, wesola, żywa, dowcipna Barbara Sierakowska; talent jej jaśniał w rolach kokietek i w epizodach charakterystyczno-komicznych, później także w rolach matek w komedji. Wyborna była w roli Podstoliny w ko-

medji Woltera „Syn marnotrawny“ a niebawem stała się jedną z wybitnych artystek trupy Bogusławskiego.

Wychowankiem tegoż dworu rydzynskiego był Jakób Hempieński, jeden z najpotężniejszych filarów trupy Bogusławskiego. Kształcił się w szkołach jezuickich. Współzawodniczył na scenie ze Świerzawskim w roli waletów, przeważał jednak nad nim dowcipem i ruchliwością. Był to nieporównany Figaro w operze Beaumarchais'go „Cyrulik Sewilski“. Król, zachwycony jego grą, udzielił mu pochwały publicznej. Ponadto grywał Hempieński w komedjach Moliera, jak „Amfitrjon“, „Doktor z musu“, „Pan Prostakiewicz“ (Pourceaugnac), oraz w komedjach

Zablockiego: „Fircyk w zalotach“ i „Zabobonnik“, czem przyczynił się znacznie do rozwoju komedji polskiej. Grę jego cechowała wyborna mimika; Moliera odczuwał, jak nikt z jego kolegów.

Z jednego z magnackich dworów przybyła na scenę warszawską inna znakomita artystka, *Salomea Deszner*. Na dworze hetmanowej Branickiej w Białymstoku bywał u swej siostry częstym gościem król Stanisław August. Salusia, wówczas garderobiana pani hetmanowej, wpadła na pomysł ofiarowania królowi na imieniny ekranika z cyfrą królewską, którą wyszyła własną ręką. Król przyjął wdzięcznie ofiarę i postanowił zająć się losem wdzięcznej Salusi. Wywiózł ją do Warszawy i umieścił w teatrze. Tu znalazła się odrazu w swoim żywiole, grając wybornie rolę subretek. Wystąpiła też w pierwszej operze polskiej „Nędzia uszczęśliwiona“ w roku 1778 i była pierwszą



Salomea Deszner.

polską śpiewaczką. Z biegiem czasu, gdy po zgonie męża Agnieszka Truskolawska usunęła się ze sceny i oddała się kształceniu artystek, Deszner objęła po niej rolę, tak w dramacie jak i komedji. „Piękny wzrost, kształtna kibić, twarz przyjemna, żywe i zgrabne poruszenie czyniły ją na scenie nader zajmującą osobą. Umiejętność obcych języków, dobry ton, jakiego w dworskim życiu w młodości swojej nabyła, krasily jej obcowanie. Wrodzoną płci swojej chęć podobania się umiała dowieść pięknym i gustownym zawsze ubiorem, w którym niekiedy zbyt rozrzutną nazwać się mogła“. Była to więc pierwsza elegantka, a w strojach naśladowało ją wiele dam ówczesnych.

Przepędził młodość na dworach wielkopańskich, grywając w amatorskich teatrach, i Jan Ryłło. To go zachęciło do sceny. Wystąpił w roli Ferdynanda w dramacie Kotzebuego „Pustelnik na wyspie Formentera“. Zyskał odrazu powodzenie, lecz surma wojenna powołała go pod broń. Odbывszy kościuszkowską kampanję, wrócił na scenę i służył jej gorliwie aż do końca życia. — Grywał ojców komicznych a najlepiej udawały mu się role awanturników i hałaburdów; stąd to potem związano wyobrażenie człowieka grubych obyczajów i nie przebiegającego w wyrażeniach z jego nazwiskiem, a tego rodzaju osobniki zwano „Ryłło“, co się do dziś dnia praktykuje.

Warto zaznaczyć, że Bogusławski, kreśląc żywoty aktorów, podaje prawie w każdym z nich, że publiczność powtarzała niektóre wyrazy, a nawet całe zdania, które umiały ją poruszyć. Wówczas żyło się niemi: gra aktora była widzom ciągle przytomna i, niby muzyka, słowo dźwięczało w uchu. Chlubą to wielką dla aktora, który dokazał tego, ale i dowód wrażliwości ówczesnej publiczności. Dziś wychodzi się z teatru, zapominając za progiem, czego się słuchało i na co się patrzyło.

Po dwu latach dość pomyślnego rozwoju byt sceny polskiej w Warszawie został zachwiany przez wyjazd Bogusławskiego, razem z najlepszymi aktorami, do Lwowa, gdzie szereg urządzonych przez niego widowisk w roku 1781 dał początek teatrowi polskiemu. Odtąd teatr warszawski istnieje z ciągłemi przerwami.

W roku 1783 Wojciech Bogusławski, dotychczasowy kierownik artystyczny i administracyjny trupy polskiej, zostaje dyrektorem teatru i przedsiębiorcą. Bierze więc teatr polski w dzierżawę, organizuje na nowo trupę i wprowadza w niej ład i rygor. Działalność jego staje się jeszcze żywszą i wszechstronniejszą; urządza więc widowiska to w Dubnie, to znów w Grodnie, podczas sejmu, wreszcie we Lwowie i Wilnie (1785). Skutkiem zniesienia na sejmie z roku 1790 wszystkich poprzednich przywilejów na urządzenie widowisk, artyści otrzymali zupełną



Szkic do dekoracji z teatru Wojciecha Bogusławskiego.

swobodę. To też aktorzy trupy Bogusławskiego tworzą małe towarzystwo, przebiegające miasta prowincjonalne, grywając najbardziej lubiane w Warszawie sztuki, a dyrektor wyrabia swej trupie tytuł „Nadwornych Artystów“.

Sam Bogusławski pracuje gorączkowo nie tylko jako dyrektor, organizator teatru i aktor, ale także jako autor dramatyczny, dostarczając scenie polskiej dzieł oryginalnych i tłumaczonych. Dochowało się sztuk jego przeszło sześćdziesiąt: tragedyj, dramatów, oper, krotoczwil, komedjo-oper, komedyj... On to pierwszy wystawił Szekspira na scenie polskiej — co prawda, w niemieckiej przeróbce Schrödera i francuskiej Ducisa — on zaznajomił publiczność polską z „Emilią Galotti“ Lessinga i „Szkołą obmowy“ Sheridan. Pomimo tego, że w Warszawie przebywała równocześnie włoska opera i niemiecka trupa, scena polska cieszyła się znacznym powodzeniem, dając widowiska, pomyślane na większą miarę, jak np. „Meropę“, tragedję Woltera. W roku 1791 wystawiono z powodzeniem „Powrót posła“ Juljana Ursyna Niemcewicza, oraz Wybickiego „Szlachcica — mieszczaninem“, które to sztuki w niemałej części zawdzięczały swe powodzenie temu, że odbijały się w nich ówczesne prądy reformatorskie.

Z wszystkich autorów cudzoziemskich największem powodzeniem cieszył się Fryderyk August Kotzebue. Prawie wszystkie sztuki tego pisarza wystawiono na warszawskiej scenie. Był to znakomity fabrykant sztuk efektownych, jak późniejszy, pokrewny mu talentem Scribe. Swemi płacziwemi dramatami, o dobrych aktorskich rolach, łatwej i nie wymagającej wielkich kosztów wystawie, mógł się wcisnąć do ladażako skleconej budy jarmarcznej.

Miedzy cudzoziemskimi pisarzami pojawił się, co prawda późno, bo dopiero w roku 1803, Szyller ze swymi „Zbójcami“, których nazwano: „Rabusie“. Rolę Franciszka Moora grał... któżby temu uwierzył — Żółkowski. Genjusz Szyllera przerażał ówczesnych ludzi, którzy nie umieli go docenić i uważali dramat jego za plód poroniony. Klasyzcyzm nie znośił takich nowatorów.

Wypadki 1794 roku powstrzymały na kilka lat rozwój sceny polskiej. Razem z wyższem towarzystwem opuściła Warszawę i trupa Bogusławskiego, udając się do Lwowa, gdzie przebywała lat pięć. Dopiero w roku 1799 powraca towarzystwo Bogusławskiego do Warszawy, a teatr polski znów otwiera swe podwoje.

„Ponuro wschodził wiek dziewiętnasty“, powiada Brückner w swoich „Dziejach literatury“. „Po upadku Rzeczypospolitej, w Warszawie zagospodarowali się Prusacy, mądrze a energicznie ku właściwym celom zdążając, nie drażniąc niepotrzebnie, przedwcześnie; we Lwowie oddawna, a świeżo* i w Krakowie rządzą Austriacy, nie ceremonijując się z nikim i z niczem, lecz w gruncie rzeczy samemi pozorami się zadawałając i zawsze drugie kroki przed pierwszemi stawiając; tylko w Wilnie nie tykano dawnego samorządu w pewnych granicach. Po rozgorączkowanym życiu lat 1788—1794 nastąpiła cisza cmentarna, w zupełnej prostracji leżał naród, niby niepomny dziejów i znaczenia; on cały teraz, zdawało się, żył wedle owej maksymy: niech drudzy za łby chodzą, ja się dziwuję. Katakлизм, co Francję do góry dnem wyrócił, ominął go: cieszyła się szlachta, że ani jakobini jej wywłaszczeniem, ani farmazoni kultem mądrości grozili, że choć kłótni i bajek sejmikowych, a klamki pańskiej już nie było, przy prazwach nad chłopami, przy religji, przy majątnościach ją

utrzymano. I używały jednostki: Berlin dostarczał lekko-myślnym kredytu, ile żądano; bawiono się w Warszawie i we Lwowie do upadłego. Wyrok śmierci naród sam ratyfikował. W istocie nie było śmierci, ani letargu nawet, tylko chwilowe odrętwienie, niby narkoza, w której organizm amputację przeboleje i w nowe warunki się włoży; nawet „Pod blachą“ nie o zabawach tylko myślano.

I ruszyło się niebawem życie wszędzie. Niby na wiosnę, porysowały się skorupy śniegu i lodu, zaczęły się sączyć nici wodne, aby się coraz wzmacniać i spływać. Samo przyjęcie, jakiego wędrująca teraz trupa Bogusławskiego we Lwowie, Warszawie, Poznaniu na Śty Jan doznawała, entuzjastyczne, choć rzeczy wystawione pod żadnym względem na entuzjazm nie zasługiwały, dowodziło, jak ceniono, narazie choćby, słowo narodowe. Prawda, literatura milczała, publicystyka upadła zupełnie po roku 1795, i marne książki przestały wychodzić.



Józef Elsner.

Ten krótki ale dosadny zarys wystarcza. Literatura była uboga, publicystyka upadła, ale teatr żył i dźwigał się. To, co było w duszach, wypowiadało się nazewnątrż przez usta aktorów.

Trupa Bogusławskiego wzbogaca się w międzyczasie wieloma nowymi siłami artystycznymi. Wraz z trupą, w której pracuje od roku 1796, przybywa do Warszawy młody Ślązak, Józef Elsner (1769—1854), którego talent kompozytorski przemówił muzyką do melodramatu trzyaktowego „Iskahar“, pióra W. Bogusławskiego. Elsner obejmuje teraz dyрекcję opery i obok własnych utworów, jak „Drzewo Diany“, „Sułtan Wampum“ (opera według tekstu Kotzebuego), wystawia takie dzieła, jak „Flet czarnoksięski“ Mozarta i „Przerwana ofiara“ Wintera. Prócz muzykalnych antraktów do „Marji Stuart“ Szyllera, napisał muzykę do szeregu utworów historycznych jak „Król

Łokietek“, „Amazonki“, „Leszek Biały“ Dmuszewskiego oraz do „Śniadania trzypiotów“ Augusta.

Podczas bytności Bogusławskiego we Lwowie wstępuje w roku 1797 do trupy polskiej znakomity komik i satyryk polski, *Fortunat Alojzy Gonzaga Żółkowski*. Żywot jego jest jasną wstęgą humoru, dowcipu i cnót obywatelskich, która się wije przez życie sceny polskiej i całej Warszawy w ciągu lat dwudziestu sześciu.



Ałcjzy Gonzaga Żółkowski.

Urodzony w roku 1777 w dawnym województwie nowogródzkim, do szkół uczęszcza w Krzemieniu a od roku 1794 służy wojskowo pod sztandarami Kościuszki. Po odbyciu kampanji kościuszkowskiej, wraca do biurka, aby ślęczyć nad aktami przy mecenasie Dzierżkowskim, gdy oto zjawia się we Lwowie Bogusławski ze swoim teatrem. Zdarzenie to podziało na młodego prawnika, jak uderzenie pioruna. Piechotę idzie do Warszawy,

aby się zaciągnąć w szeregi Talji i Melpomeny. A któż służył im wierniej od niego? — U publiczności warszawskiej szybko zyskał sobie popularność — nietyle dzięki grze, ile dzięki śmiałości i dowcipowi, z jakim dotykał ówczesnych stosunków politycznych i społecznych, zarówno ze sceny, jak i w improwizowanych przez siebie dodatkach do roli.

Już podczas bytności trupy Bogusławskiego we Lwowie zajaśniała na scenie polskiej nowa gwiazda — *Józefa z Truskolawskich hr. Ledóchowska*, córka Agnieszki i Tomasza Truskolawskich, urodzona w roku 1780. — Jako dwunastoletnia panienka należała już do trupy aktorów Bogusławskiego a w dwa lata później wy-

stąpiła z ogromnem powodzeniem w komedji Desforgesesa „Żona zazdrosna“. W roku 1801 poślubia hr. Ledóchowskiego i usuwa się ze sceny, by jednak po kilku latach znów do teatru powrócić. — Według świadectwa współczesnych, „cudnemi, pełnemi ognia oczyma wspierała swą grę mistrzowską daleko więcej, aniżeli wyrazem trędowatego oblicza...“

W roku 1800 otrzymuje trupa Bogusławskiego wybitnego dramaturga i śpiewaka opery, Ludwika Adama Dmuszewskiego. Syn oficera kawalerji, urodzony w r. 1777, był urzędnikiem w kancelarji Rady Najwyższej, utworzonej w roku 1794. Poznawszy się z Bogusławskim, który odgadł w nim talent, zaczął się do teatru i wystąpił na scenie 15 czerwca 1800 r. Od tego czasu stale śpiewał role tenorowe w operze i grywał amantów w komedji, głównie jednak zaskłynął jako autor dramatyczny i tłumacz. Pozostało po nim około sto



pięćdziesiąt dzieł dramatycznych. Całość dzieł wydał w Wroclawiu w roku 1821, a w rok później dodatkowo jeszcze 7 tomów. Wśród nich — „Aktorowie na polach Elizejskich“ (1802), „Oblężenie Odensy“ (1804), „Dworek na gościńcu“, „Oblężenie Warszawy“ (1815) i wiele innych.

W roku 1808 wydał wraz z Alojzym Żółkowskim ciekawą „Dykcjonarzyk teatralny“ z dodatkiem pieśni z najnowszych oper. Dmuszewski często zastępował dyrektora — z dobrym skutkiem. Później został założycielem i redaktorem „Kurjera Warszawskiego“ a praca dziennikarska oderwała go od teatru. — Wraz z Ludwikiem Dmuszewskim występowała na scenie i żona jego, Konstancja Dmuszewska, artystka opery.

*Konstancja Dmuszewska
w roli Jadwigi w op. „Jadwiga“ K. Kurpińskiego.*

Całym tym zespołem aktorskim kierował niezmordowanie Wojciech Bogusławski.

Ten ojciec naszego teatru wziął od Francuzów to, co jest podstawą sztuki aktorskiej: dobry ton, w najrozleglejszym tego słowa znaczeniu, i pierwsze fundamenta aktorskiego rzemiosła, ale tchnął w to swojego ducha. Nauczył swoich ludzi patrzeć na życie i brać z niego wzory do żywych figur. Aktorzy jego, wpatrzeni w swojego mistrza, szli posłusznie za jego radami. Uczyli się patrzeć na życie tak, jak on, który nie pominął żadnego zdarzenia, aby nie wyciągnąć zeń korzyści dla swej sztuki. Oto charakterystyczny szczegół, który sam przytacza: „Wchodząc do mieszkania pewnej artystki, zastałem ją w konwulsyjnych niemal spazmach — u stóp jej rozpaczał młody człowiek. Jedno spojrzenie badawcze, rzucone na artystkę, i uśmiech jej w odpowiedzi, przekonały mnie, że artystka udaje“, i oto z czego urodziła się komedja „Spazmy modne“. A owi „Krakowiacy“, powstałi z tęsknoty za wioską rodzinną, będący jakby odgłosem kościuszkowskich Racławic, „Krakowiacy“, w których przedstawił Bogusławski polskiego chłopą, dając zarazem pierwszą narodową sztukę, przyjętą tak entuzjastycznie, czyż nie są tego dowodem!

Cały ten zastęp aktorów posiadał moc, ową żywiołową potęgę pierwotności, przypominającą czasy narodzin teatru greckiego. Czyż tej ekspresyjnej potęgi nie charakteryzuje dostatecznie ów szlachcic w Dubnie, który, porwany grą Owsieńskiego w „Bewerley'u“, ofiaruje mu trzosa pełen dukatów, aby opłacił karciane długi i uchronił rodzinę od głodowej śmierci. — Marcin Szymanowski tak przerażał potęgą swego głosu, że pierzchali ze sceny stątyści, którzy mieli go schwytać, jak im nakazywał scenarjusz; dopiero gdy aktor przybrał ton łagodniejszy, ośmielił ich tem na tyle, że go nareszcie pojмали.

Jakiem było społeczeństwo, takim musiał być i teatr. Ten wiek daje nam pełnych ludzi, z ich wielkimi zbrodniami ale i niepoślednimi cnotami; półludzie dopiero się rodziłi. Cała plejada aktorskich talentów, to ludzie mocnych charakterów, którym życie daje potężne ciągi, ale ich przecie nie łamie. Sztuka bierze pod swe opiekuńcze

skrzydła te poranione dusze, jej też niosą one w dani cały swój zasób uczucia a służąc sprawie narodowej i dając z siebie zapomnienie trosk we wzniosłej nieraz zabawie, budzą jednocześnie ducha w wątpiających i rozplywają się we łzach nad ludzką niedolą.

Jak się rozpoczął wiek dziewiętnasty na naszej scenie, o tem powie nam wyciąg z kroniki Jasińskiego, ogłoszonej w „Pamiętniku Warszawskim“ z roku 1801.

„Rok 1801.

W dniu 1 stycznia grano tragedję „Otto na Witelsbach“, tłumaczoną z niemieckiego przez Glińskiego. W czasie przedstawienia, według dawnego zwyczaju, w uroczystość nowego roku rozrzucono przez otwór w platformie drukowane powinszowania publiczności. A lubo przeszły przez Cenzurę, Rząd pruski znalazł je podburzającemi, i za karę zakazano Bogusławskiemu grzać osobiście i pokazywać się publiczności nietylko na scenie, ale w żadnem miejscu w teatrze. Rozdał więc wszystkie swoje role innym artystom, przekonawszy się, że wydanego wyroku złagodzić niepodobna. Wielkim także uszczerbkiem było oddalenie się panny Rutkowskiej do Wilna w kwietniu, która w dniu 17 w widowisku przeznaczonem na jej dochód, pożegnała publiczność“.

W kilka miesięcy później, na afiszu, zapowiadającym tragedję Corneille’a „Cyd Rodryg“ na benefis Pawłowicza, czytamy charakterystyczną odezwę tego aktora:

„Ta sztuka jest jedna z najpiękniejszych, które wyszły z pióra Piotra Kornela, ojca teatru francuskiego. Rzecz, charakter, wspaniałość stylu, wysokość sentymentów, wszystko w niej dotyka, przywiązuje, unosi. Dzieło to sławne jest znakomitą epoką w historii nauki. Piękności jego tak są liczne i wielkie, że powszechne zadziwienie sprawiły i, gdy chciano co pięknego wyrazić, mówiono: „to jest piękne, jak Cyd“. Za życia jeszcze Kornela tragedja Cyda była przełożona na wszystkie języki europejskie i grana na wszystkich teatrach. Doskonałość jej uderzyła niemniej Polaków, jak i inne narody: grana więc była

w Warszawie w pałacu kazimirowskim w r. 1661. Tłuma-
czył ją Morsztyn, wojewoda mazowiecki, i lubo w jego
tłumaczeniu jest kilka miejsc bardzo dobrze wydanych,
cała jednak robota przy dzisiejszem wydoskonaleniu gu-
stu i stylu nie mogłaby wytrzymać sądu publiczności, dla-
tego dzieło to zupełnie jest na nowo przełożone.

Wspaniała publiczności! Przez taką sztukę będę się
starał otworzyć wstęp do względów waszych. Nie śmiem
sobie pochlebiać, żem godny waszej nagrody. Łaskawą
przytomność widzów przypiszę imieniowi wielkiego Kor-
nela, sam zaś, poświęcając usilność moją, nie przestanę
zasługiwać na łaskawy wasz wyrok.

Michał Pawłowicz.“

Tragedja Kornela cieszy się powodzeniem u publicz-
ności. W niej też, w dniu 10 maja tegoż roku, występuje,
żegnając publiczność, Józefa z Truskolawskich hr. Ledó-
chowska. Krytyka, mówiąc o tem przedstawieniu, chwali
jej piękny i coraz wyżej wznoszący się talent. „Panowie
Zieliński, Żółkowski, Pawłowicz, Szymanowski“ — mówi
dalej recenzent „Pamiętnika Warszawskiego“ — „wydali
swoje role z ukontentowaniem publiczności i czynią na-
dzieje, że zarazem najprzedniejsze sztuki bez trudu gry-
wać będą, bez umniejszenia ich wartości“.

W maju 1801 roku towarzystwo artystów warszaw-
skich wyjechało znów do Poznania, Kalisza i Łowicza,
i dopiero w dniu 4 października nastąpiło otwarcie wido-
wisk w Warszawie. Pomimo tego danych było 89 przed-
stawień, nie licząc benefisów; odegrano 24 sztuk nowych,
w których liczbie znalazły się następujące dzieła: dramat
„Johanna z Montfauçon czyli Zbrodnia demaskowana“
i komedja „Niebezpieczeństwa młodości“ Kotzebuego
w tłumaczeniu Glińskiego, oraz tegoż autora „Sułtan
Wampum“, opera z muzyką Elsnera. Powtórzone zo-
stały: „Dwoiste wesele“ Bogusławskiego, „Otello“ i „Cyd“
w tłumaczeniu Osińskiego, „Edyp“ w przeróbce Jana Kru-
szyńskiego, „Epigramma“ L. A. Dmuszewskiego, „Bigos
hultajski“ Drozdowskiego i sztuka oryginalna Ludwika
A. Dmuszewskiego „Aktorowie na polach Elizejskich“.

OTOZ TEDY

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI

W Przyszły Piątek to jest dnia 15. Kwietnia 1803 Roku, Artyści Dramatyczni Polscy pod Antrepryzą J. Pana *Bogusławskiego* będą mieli honor dać

NA BENEFIS niżej wydrukowanego **ZOŁKOWSKIEGO**

Komedya nową nigdy tu niewidzianą, z Niemieckiego Pana *Schröder*-tłomaczoną
we 2. Aktach, pod tytułem:

SLUGA DWOCH PANOW.

Po której nastąpi Komedya nowa w 1. Akcie z Niemieckiego Pana *Rotzbus*. pod tytułem:

WDOWA Y PIĄCIU AMANTOW.

A po tej nastąpi Komedya nowiusienka w 1. Akcie, pod tytułem:

PRIMA APRILIS.

Poczem aby nie znudzić—Spektakl się kończy.

Zbyt trudny i znakomity jest język, jakim należy przemawiać do Prześwietney Publiczności! dlatego przebaczycie łaskawie, że ja po prostu powiem. Rok teraźniejszy był obfity w łaski Twoie, mam więc nadzieję, że Wspaniała Publiczność i ten dzień złotopłynny liczną zaszczycisz przytomnością. — Bo między nami mówiąc, ile ukontentowania przynosi Wielki Benefis, tedy daleko więcej zgryzoty mały. — Pelen głębokiego uznanowania

ALOŻY CYRIAK KRYSPIŃ ZOŁKOWSKI.

NB Biletów dostanie w Kasie w Piątek — a Łoże zaś będę miał honor sam rozwozić — Cena ich może być nad — zwyczajna.

W dniu 6 października Bogusławski, otrzymawszy wreszcie pozwolenie grania, wystąpił w dramacie Zschokkego, w przeróbce Glińskiego, „Karol XII pod Benderami”. Publiczność, przepelniająca teatr, przyjęła go z nie wypowiedzianym zapalem.

W kilka dni potem, w dniu 11 października, trupa Bogusławskiego poniosła stratę: w garderobie zmarła nagle artystka Helena Szajerowicz. Ale w wyłomach, jakie czynili umarli, stawali, jak żołnierze w bitwie, nowi adepci Melpomeny. I tak kronikarz „Pamiętnika Warszawskiego” notuje skrzątnie: „W Poznaniu, dnia 27 czerwca w komedji „Szkoła obmowy” pierwszy raz grał Susceptowicza, jako wstęp na scenę, Bonawentura Kudlicz”.

Oto mamy obraz całego roku na początku wieku. Wszystko się tu w nim zbiegło: buta władzy, nadzieja zdobycia mamon, śluby, śmierć, a wreszcie pozyskanie nowej siły. Tą nową siłą był B o n a w e n t u r a K u d l i c z, twórca całego pokolenia aktorów. Imię jego po dzień dzisiejszy ze czcią wspomina scena polska. Niejednokrotnie przyjdzie nam jeszcze mówić o nim.

Z zarysu tego, obejmującego jeden rok, widzimy, czem była już scena Bogusławskiego. Po długich burzach i klęskach doprowadził ją do względnej doskonałości, lecz nie dano jej wieść żywota w spokoju i rozwijać się normalnie; istnienie jej podcinał czerw, a czerwem tym była cudzoziemczyzna. Smutno pomyśleć, że największe ciosy, jakie jej zadawano, wychodziły z najinteligentniejszych sfer, z samej śmietanki towarzyskiej, z pałacu „Pod błachą”. Tam to pani Vauban, francuska histeryczka, urządziła francuski teatr, kazała sprowadzać opery włoskie, francuskie, niemieckie, formować balet. Bogusławski, aby



*Bonawentura Kudlicz
w dram. „Murzynka”.*

przeciwstawić się falandze zwolenników cudzoziemczyzny i przyciągnąć polską publiczność, dokazywał cudów. Wystawił z wielką starannością „Flet czarnoksięski“ Mozarta, który przyjęto z największem uniesieniem, więcej nawet: przyznać musiano wyższość nad obczyzną. W operze tej odznaczyły się śpiewaczki: Zofja Petrasch, Karolina Stefani oraz L. A. Dmuszewski. Był to pierwszy jego występ w partji tenorowej.

Bawiącą chwilowo, w przejeździe do Rosji, trupe francuskich aktorów zaprasza Bogusławski, aby grali razem z zespołem polskim i dzielili się dochodami. Francuziska tak polubili polskie widowiska, że nie wahali się wchodzić do naszych sztuk jako komparsi i tańczyć w „Krakowia-kach i góralach“ Bogusławskiego, a jedna z aktorek, pani Levendes, wyuczywszy się słów polskich, rozmawiała z dyrektorem, grającym rolę studenta, co publiczność przyjęła z wielkim zapalem. Ta werwa była znamionną cechą Bogusławskiego. Wszak on to urządził w Wilnie „komedję“ z Czechami, pisząc sztukę, w której Czesi z Polakami walczyli w komizmie o lepsze!

Jako charakterystyczny szczegół przytoczę, że na przedstawieniu opery niemieckiej Hubera z muzyką Wintera p. t. „Przerwana ofiara“, publiczność, zachwycona artystami, zebrała w okamgnieniu składkę i przeszło 200 dukatów rzuciła im na scenę. Był to ostatni cios dla opery włoskiej, powiada kronika. Takie ciosy starał się Bogusławski wymierzać częściej, bo oto wystawieniem opery Hoffmeistra „Telemak“ pobił Włochów tak, że musieli zwinąć manatki i wywędrować z Warszawy. Aby zebrać fundusz na drogę dla nich, odbyło się nawet przedstawienie komedji Bogusławskiego p. t. „Djabeł włoski“, które przyniosło poważny dochód.

Na swój benefis, który przypadł mu na dzień 7 maja 1802, dał Żółkowski krotochwile: „Wdowa i koń wierchow“, „Niepotrzebnie się galwanizował“, „Lejbkuczer“ Kotzebuego, „Nienawiść ludzi i żal, przenicowane“, parodia tragedji Kotzebuego, „gdzie i mnie będzie można słyszeć śpiewającego“, powiada w afiszu, „poczem, aby spektatorów nie nudzić, spektakl się skończy“. „Prześwietna publiczności, znasz najlepiej cel benefisu, krótko tedy

a węzłowato powiem: Jeżeli ci kiedy sprawił małe ukontentowanie, sprawżę mi teraz, łaskawa publiczności, wielkie... jak najlichnieszą ten spektakl zaszczycając przytomnością“.

Takiem było pierwsze odezwanie się autora Momusa.

Na te czasy przypada otworzenie szkoły baletu, pod kierunkiem baletmistrza pana Le Doux; celowały tu w kunszcie tanecznym panny: Gurska, Syjewska i Krześcińska. — Pierwsze to nasionko, które miało potem rozrosnąć się tak nadmierne, panosząc się kosztem sztuki i literatury dramatycznej, wywierając ujemny wpływ na kształtowanie się teatru narodowego, dając wreszcie niezwykle w owych czasach przykład jednostronnego rozwoju, boć tak bajecznego wzrostu tej sztuki nie spotyka się podówczas na żadnej scenie europejskiej.



Juljusz Kossak

Scena z komedji Fr. Zabłockiego „Fircyk w załotach“.

Gdy się dochody zmniejszyły, trzeba było wędrować po prowincji. W tych to wędrownkach ciekawe Bogusławskiego spotykały przygody.

Gdy wreszcie wraca po paru miesiącach pobytu w Kaliszu, zastaje w Warszawie teatr niemiecki pana Döbbelina. Naród polski, chciwy wrażeń, zapełnia widowiska obce; polskie stoją pustkami. Przetrzymawszy zimę z srogim deficytem, wędruje do Poznania, aliści i tu zastępuje mu drogę tenże sam niemiecki przedsiębiorca, pan Döbbelin. Zrozpaczony zabiera trupę do Kalisza i tu kogoż zastaje? — Döbbelina. Trzeba kołatać do kamery pruskiej, aby raczyła pozwolić na teatr polski. Kamera pozwoliła wreszcie, za protekcją znakomitej polskiej damy, pani Kwileckiej. Ale Döbbelin nie ustępował, czekał na odstępne w brzęczącej monecie. Taki haracz płacił Bogusławski Niemcowi przez lat kilka, wreszcie, doprowadzony

do ostateczności, przedsięwzięcie rozpaczliwą myśl: oto bierze w antreprzyzę teatr niemiecki.

Po wyjściu Prusaków, 16 listopada 1806 r., przyszli Francuzi „stokroć gorsi“, jak powiada Bogusławski, bo u Niemca łatwiej się coś wytargować dało, a co Niemiec obiecał, to dotrzymał. Zwycięskie wojsko nic i nikogo nie szanowało, wlokąc za sobą całe zastępy trup aktorów. Obsiadło to nie tylko stolicę, ale prawie każde znaczniejsze miasto. Scena polska posypała głowę popiołem, czekając lepszych czasów. Tymczasem gażę aktorów płacić było trzeba: deficyt urósł do 100.000 złotych.

Komiczny epizod przytacza Bogusławski z swego podówczas pobytu w Poznaniu. „Udałem się do generała francuskiego Friand z prośbą, aby mi pozwolił użycia teatru w czasie Ś-to Jańskich transakcyj. Pozwolił pod warunkiem, abym znajdujące się w nim zboże przenieść swoim kosztem rozkazał. Uczyniłem to i w kilku dniach przeszło 200 beczek ryżu, aż pod drugie piętro łóż zawałające teatr, wypróżniłem i, urządziwszy wszystko, wyjechałem do Warszawy po towarzystwo. Ale któż pojmie wielkość zdziwienia mego, kiedy, wjeżdżając do Poznania, ujrzałem na rogach ulic afisze pana Fourés'a, który z kompanją swoją grywał na wyprzątnionym za moje pieniądze teatrze“. — Ale zostaje w Poznaniu, otwierając widowiska w hotelu Saskim.

Gdy długi rosna, Bogusławski chce oddać antreprzyzę w ręce aktorów, zostawiając im garderobę i bibliotekę za marne wynagrodzenie. Nie chcieli się tego podjąć, musi więc dalej borykać się z niepowodzeniem.

Jako świadectwo współczesności o stanie teatru w tych czasach, przytoczę tu wyjątek z pamiętników Anny z Krajewskich Nakwaskiej (1781 — 1851) — „Wspomnienia z czasów pruskich i księstwa Warszawskiego“, pozostających dotychczas w rękopisie.

„Trupa Bogusławskiego składała się z państwa Truskolawskich, Świerzawskiego, Hempińskiego i innych. Publiczność przyjęła z zapalem to przedsięwzięcie, ciągle napełniając widowiska. Pani Truskolawskiej udzielała rad księżna generałowa Czartoryska i jej bratowa, księżna marszałkowa Lubomirska, wskazując, jak grywały trage-



Przedstawienie w teatrze Królewskim.

dje Clairon i Arnould. Wkrótce nauki te pomyślnym uwieńczone zostały skutkiem. Matka udzielała znów lekcji córce, Józefinie Truskolawskiej, późniejszej Ledóchowskiej, która ozdobą była sceny; organ tkliwy, ruchy szlachetne, ubiór, ściśle zastosowany do sceny i roli, wyróżniały ją wysoce od współtowarzyszek. Grała równie dobrze Andromakę i Alryzę, jak pannę Müller w „Nie-nawiści i żalu“ Kotzebuego. Emigranci, dworzanie Ludwi-

ka XVIII, mieszkający w Warszawie, zarzucali jej wadę z przyrodzenia, długość rąk, zbyt częste i krzykliwe wykrzyki, ale w Ofelji, Lady Macbeth znikło wszystko przed uwielbieniem talentu. Anglicy stawiali ją talentem obok Mistriss Sidons“.

I Żółkowski wyrobił sobie już podówczas zasłużone i wysokie stanowisko.

Opera podrzędne zajmowała miejsce, a wyjąwszy Szczurowskiego, nie posiadała żadnego pięknego głosu męskiego. Piękne i wdzięczne głosy panien Stefani i Petrasch, pierwszej żony Dmuszewskiego, zachwycaly. Ludzie, którzy starali się tylko, aby być godnymi towarzystwa „Pod blachą“ i bywać na modnych wieczorach u pani Vauban, faworyty księcia Józefa Poniatowskiego, mieszkającej w oficynie zamku królewskiego, — całe to społeczeństwo opuszczało teatr, ciskając pociski na scenę polską, nazywając bywanie w teatrze polskim „*de mauvais goût patriotisme d'antichambre*“ i t. d. A przecież powodzenie teatru polskiego nie zachwiało się ani na chwilę, a kilka dam oświadczyło się za teatrem swoim. Sołtykowie, przywiązani do narodowości, i inni popierali teatr tak, że, pomimo wielu niechętnych, dobre sztuki i aktorów przyjmowano oklaskami. Gdy sprowadzono operę pani Delicati, współzawodnictwo jej nie zaszkodziło, ponieważ zwykłym trybem dawała „*Il matrimonio segreto*“ przez całą zimę, a śpiewacy śpiewali nieraz dla pustych ławek, ale wobec pełnych łóż pierwszego piętra. Gdy zaś chodziło o teatr dramatyczny, sosjeta z Pod blachy trzymała się w tym czasie na uboczu i grywała dla siebie komedje po francusku w pałacu Czartoryskich przy ulicy Miodowej.

W roku 1807 Napoleon był obecny na przedstawieniu, tłumaczonej przez Osińskiego, „*Andromedy*“, z muzyką Elsnera. Zwróciły jego uwagę śpiew pani Dmuszewskiej i przeźrocze malarza Plerscha. — Do powodzenia sceny przyczyniały się niemało odwiedziny dworu saskiego, który od czasu do czasu zjeżdżał do Warszawy. Król odnosił się do teatru polskiego z całą sympatją i otaczał go opieką.



Apoteoza Napoleona (transparent).

„Od niejakięś czasu“, pisze Jasiński, „teatra usuwały wszelkie troski zwyczajne; artyści zapłaćeni, wydatki pokryte. W dniu 16 kwietnia 1809 r., podczas pierwsz-

szego przedstawienia dramy „Pokój nad Prutem“, wejście niespodziewane Austriaków zmieniło postać rzeczy. Z rozkazu wyższego widowisko zamknięto. Po czternastu dniach pobytu w Warszawie arcyksięcia Ferdynanda, na rozkaz jego dano operę J. S. Mayera „Genowefa“. Na parterze było kilkadziesiąt oficerów, w loży królewskiej arcyksiążę i sztab jego, na innych miejscach ledwie kilkanaście osób ciekawych, jak się podoba arcyksięciu sala, świecąca pustkami. Niezbyt zadowolony przyjęciem, zaspokoivszy swoją zachciankę, nie ponowił jej więcej i dopiero dnia 4 czerwca otwarto teatru podwoje“.

Książę Józef Poniatowski, naczelny wódz wojsk Księstwa Warszawskiego, wzywa teraz Bogusławskiego do Krakowa. Śpieszy więc Bogusławski do podwawelskiego grodu i tu spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem. Daje 54 widowisk, zawsze natłoczonych. — Była to niejako rekompensata ks. Józefa za obojętność dla sceny polskiej podczas pobytu jego „Pod blachą“.

Rok 1810 jest do pewnego stopnia przełomowym w dziejach sceny polskiej. Bogusławski, obarczony długami, nie widząc sposobu wyjścia ze smutnego położenia, postanowił nie zawierać nadal kontraktów, zawiesić przedsiębiorstwo, a sprzedażą garderoby, biblioteki, rekwizytów i t. p. zaspokoić wierzycieli i wrócić do życia w zaciszu. Widząc jedyny sposób zabezpieczenia narodowej sceny od upadku w oddaniu jej pod opiekę rządu, złożył podprefektowi departamentu odpowiedni projekt, w którym wyraża konieczną potrzebę ustanowienia dyrekcji rządowej i założenia szkoły dramatycznej.

Dnia 11 kwietnia Fryderyk August, król saski, przychyliwszy się do przedstawienia Bogusławskiego, ustanowił Dyрекcję Rządową teatru narodowego, zatwierdził projekt założenia szkoły dramatycznej, która musiała mieć przynajmniej 12 uczniów, i wyznaczył wsparcie na utrzymanie teatru: 36.000 złotych rocznie. Był to pierwszy zasiłek rządowy, udzielony pod warunkiem, że w zarządzie zostanie Bogusławski, który, znękany, zniechęcony podstępami, sarkaniem, niewdzięcznością, postanowił usunąć się ze sceny. Po zawarciu nowych umów z artystami na lat cztery, otwarto widowiska „Krakowiakami“. W tem

nowem czteroleciu personel teatru składał się z 9 aktorek, 18 aktorów, dwóch dyrektorów orkiestry, 40 członków teatru i oficjalistów: ogółem 120 osób.

W miesiącu wrześniu minister spraw wewnętrznych Łuszczewski wyznaczył członków dyirekcji: Adamczewskiego, Szczurowskiego, Chodkiewicza, Bacciarrellego, Bogusławskiego i jako sekretarza Balińskiego. Prezesem dyirekcji teatralnej, zwanej się oficjalnie „Dyrekcją Rządową“, został Juljan Ursyn Niemcewicz. Całe to grono ludzi, światłych, miłujących scenę i sztukę, zapowiadało opiekę, rozwój pomyślny i zrozumienie podniosłego znaczenia teatru.

Pierwszą czynnością dyirekcji było ustanowienie statutu, określającego obowiązki artystów, i zatwierdzenie przepisów dla Szkoły Dramatycznej, którą Bogusławski zajął się natychmiast po zatwierdzeniu jej przez monarchę. Dyirekcja teatru urzędować zaczęła w wrześniu. Posiedzenia teatralne odbywały się raz na tydzień, a zajmowano się na nich oczyszczeniem repertuaru z naleciałości, układaniem programu nauki dla Szkoły Dramatycznej i t. p.

Pierwszy więc raz ujęto w karby niesforne dusze aktorów i dano podwaliny szkole, tej szkole, która miała przygotować przyszłe kadry przedstawicieli sztuki aktorskiej. W tej bowiem gromadzie ludzkiej, gdzie nerwy grają tak poważną rolę, gdzie aspiracje podżegane są niepokonionym animuszem, gdzie namiętności i słabostki bujnie się krzewią, tam trzeba silnej ręki, któraby trzymała wszystko na wodzy i nie pozwalała bujać i chodzić samopas.

Jakkolwiek sztuka aktorska, już z samej swojej natury, uczy porządku, systematyczności w robocie, punktualności w wykonywaniu, mimo to po spełnieniu zadania na scenie niejednokrotnie ponosi aktora temperament, jak nieokiełznany rumak, bo im silniej skrępowany obowiązkami, tem pochopniej daje upust namiętności. Po odegraniu męczącej roli, gdzie trzeba było zaprzeć się siebie i dawać człowieka ze świata sztuki, z jakąż to swobodą wracało się do rzeczywistości! Dopóki dyrektor był pełen sił i zdrowia, prowadził tę niesforną działość sprawnie, ale gdy się siły jego wyczerpały, zadaniu temu poddać

już nie mógł; skarży się więc i biada na niewdzięczność swej czeladki, na obmowę i niesłuszne zarzuty, aż wkońcu, nie mogąc zadośćuczynić zobowiązaniom, bo nieraz w wypłacie gaży były przerwy, ustępuje. Czuje także, że czas nowy nowe przynosi wymagania: już stara rutyna zaczyna nie wystarczać. Trzeba nowej siły, aby zapobiec zwyrodnieniu. Tą nową siłą będzie Bonawentura Kudlicz.



Karol Kurpiński.

Nowa organizacja teatru oddziałuje żywo na frekwencję publiczności. Bywają dnie, w których dla natłoku widzów brakuje miejsc, jak się to stało np. na przedstawieniu „Barbary Radziwiłłówny“ Wężyka, granej na benefis Ledóchowskiej, kiedy widzowie siedzieli wprost na scenie. — Repertuar zasiłowało mnóstwo oryginalnych i tłumaczonych dramatów (Niemcewicza, Glińskiego, Kropińskiego, Osińskiego). Obok Elsnera pojawił się drugi zdolny kompozytor, Karol Kurpiński (1785—1857), syn organisty w dobrach ks. Sułkowskiego w Poznańskim. W roku 1810 dostał się on do Warszawy i otrzymał miejsce drugiego dyrektora orkiestry. Działalność swą rozpoczął muzyką do operetki L. A. Dmuszewskiego „Dwie chatki“, po której ukazała się niebawem opera „Pałac Lucypera“, z librettem Alojzego Żółkowskiego (1811); zyskała ona zarówno uznanie publiczności, jak i ówczesnego króla saskiego, który często teatr polski odwiedzał.

Bogusławski nie zaprzestaje dawnych wędrówek po prowincji i w letnich miesiącach odwiedza Gdańsk; ale ostatni to jego wysiłek, gdyż złożony chorobą, oddaje dyрекcję Dmuszewskiemu. — Tymczasem praca w szkole dramatycznej zaczyna przynosić już plon, a na pierwszym

jej popisie otrzymali złote medale Szymon Włodek i Karolina Brzoska, wcieleni następnie do grona aktorów.

Rok 1812, opromieniony nadzieją, witany z radością, ów rok Mickiewicza, zadaje scenie same ciosy. Do teatru publiczność nie chodzi, zajęta tem, co odegrać się ma na wielkim teatrze świata. — A potem rok 1813, rok wielkiej nędzy i rozczarowania. Wreszcie rok 1814, to schyłek sił twórcy nowego teatru polskiego. Bogusławski sam zadłużony, znękany, artyści — niezapłaćeni. Kontrakty, zawarte z nimi, odstępuje dyrektor zięciowi swemu, Osińskiemu.

R O Z D Z I A Ł D R U G I

*Teatr klasyczny. — Bonawentura Kudlicz, wzorowy nauczyciel Szkoły Dramatycznej. — Nieodłączne kierownictwo Osińskiego, dyrektora Teatru Narodowego. — Odsprzedaż Teatru rządowi. — Powstanie Teatru Rozmai-
tości.*

Ogłoszenie Królestwa Polskiego w roku 1815 dźwignęło na nowo upadły chwilowo teatr, którego kierownictwo po Bogusławskim objął w roku 1814 zięć jego, **L u d w i k O s i ń s k i**.

Trzydzieści lat prowadził Bogusławski swoje dzieło. Ustąpił, gdyż i wiek i siły nie wystarczały, a wreszcie — nastaly nowe czasy i trzeba było znaleźć dla sztuki swej nowy wyraz. Drużyna weterana teatru polskiego przereździła się: jedni powymierali, drudzy opuścili scenę, zwłaszcza kobiety, które Hymen pozabierał. Ten Hymen największe zwykle wyrządzał scenie psoty od samego jej powstania, zabierając zazwyczaj takie, które świeciły nie tylko talentem, ale i cnotą.

Z pozostałych dochowali scenie wiary: Żółkowski, Szymanowski, Hempiński, Dmuszewski, Pierożyńska i Jendyczewska. Po kilkoletniej przerwie, powróciła na scenę Ledóchowska. Przybyły też nowe siły: Nacewicz, Szczurowski, Zieliński, Krzesiński, Wolski, Werowski, Jastrzębski, Wąsowicz, Rywacki, Zdanowicz, Włodek, Zalewski, Piotrowski, Pilichowski, Damse i Kratzer, oraz panie: Wągnerowa, Dmuszewska, Zielińska, Żółkowska, Elsnerowa, Zdanowiczowa, Melcer, Parys, Kosowska, Rutkowska, Brzoska i Pięknowska. Reżyserję powierzono Ludwikowi Dmuszewskiemu, często już dawniej zastępującemu Bogusławskiego, oraz Bonawenturze Kudliczowi, który, zaliczony od roku 1809 w poczet artystów teatru polskiego w Warszawie i wykształcony pod okiem Bogusławskiego, wyrobił się na wybitnego aktora. Kudlicz był jednocześnie nauczycielem w Szkole Dramatycznej.

W dniu 10 lipca 1814 r. otworzył Osiński teatr nowym dramatem trzyaktowym Al. Duvala, tłumaczonym przez Matuszewskiego, p. t. „Edward Stuart, królewicz szkocki“ i operą jednoaktową A. Kotzebuego „Łaska Imperatora“ z muzyką Kurpińskiego.

Nowy antreprenier, Ludwik Osiński, mówca i poeta, urodzony dnia 24 sierpnia 1773 r. w m. Kocku, nauki pobierał w szkole oo. pijarów w Łomży czy Rado-



Ludwik Osiński

miu, a po jej ukończeniu pełnił w niej przez pewien czas obowiązki nauczyciela. Pragnąc poświęcić się zawodowi duchownemu, wstąpił do zakonu, lecz niebawem porzucił mury klasztorne i oddał się pracy pedagogicznej, trudniąc się lekcjami prywatnymi. W roku 1794 zaciągnął się do wojska, ale po ukończeniu kampanji kościuszkowskiej powrócił do swego zawodu. W pracy tej widocznie sprzyjało mu szczęście, gdyż wnet założył pensję wspólnie z Konstantym Górskim. W tym czasie rozwinął również żywą działalność

pisarską, a jego tłumaczenia tragedyj Corneille'a „Horacjusze“, „Cyd“ i „Cynna“ (w okresie 1801 do 1804), Woltera „Alziry“ i „Fenelona“ Józefa Chéniera uznano powszechnie za wzorowe. Przekłady te oraz twórczość oryginalna, wśród której na szczególną uwagę dziejopisarza teatru polskiego zasługuje utwór wierszowany „O sztuce aktorskiej“, ustaliły Osińskiemu sławę poety i tłumacza. W uznaniu tego, powołano go w roku 1804 na sekretarza Towarzystwa Przyjaciół Nauk. W roku następnym zwiedził poeta Francję, a po powrocie, w ro-

DRAMATURGIIA.

cięgi

NAUKA

Stulii Seniorney

Na Służbę ~~Imperialną~~ ^{Imperialną} Teatralney

NAPISAŁA.

przez Esquedę Bogusławską.

w Warszawie 1812.

Et hoc olim meminisse juvabit!

ku 1807, został sekretarzem dyrekcji przy Ministerjum Sprawiedliwości, następnie zaś pisarzem Sądu Kasacyjnego. W roku 1808 zawarł związek małżeński z Rozalją Bogusławską, córką Wojciecha Bogusławskiego, po którym objął wkrótce kierownictwo teatru polskiego. W okresie 1809—1810 redagował „Pamiętnik Warszawski“, w którym występował w roli nieustraszonego chorążego t. zw. obozu klasyków, krusząc kopje w obronie ich ideałów literackich.

W Szkole Dramatycznej wykładał język polski i literaturę. Od roku 1818 był profesorem literatury polskiej w uniwersytecie warszawskim i na tem stanowisku prze-trwał lat 12. Umarł w roku 1838.

Rozważmy, co ta nowa organizacja wzięła w spadku po Bogusławskim a co wzamian dawała z siebie.

Aktorzy Bogusławskiego byli siłami żywiołowemi, których nie przetrawiła jeszcze sztuka. Bogusławski przyjmował aktorów swych, jak mu wypadek nadarzył. Gdy przekonał się, że kandydat posiada warunki zewnętrzne, wcielał go do trupy, dawał rolę stosownie do indywidualności, a po odegraniu pierwszej roli wiedział już, kogo mu los nadarzył i albo oddalał niezdatnych, albo zatrzymywał uzdolnionych. Tak było, między innymi, z Drozdowską i Ryllem.

Moc temperamentu, zapal, przejęcie się daną postacią aż do zapomnienia siebie, słowem to wszystko, co stanowi wewnętrzną siłę aktora, a co jest istotną i prawdziwą podstawą aktorskiej twórczości, żywiołowość, trzymana jednak na wodzy przez światłego dyrektora, to były czynniki najważniejsze. Grano przedewszystkiem melodramaty i krotochwile; gdy jednak przyszło stąpać na koturnach i owijać się wspaniale w rzymski płaszcz tragedji, mimo-woli powstawały śmieszności. Rozumie się, że znakomite talenty, jakich wiele liczyła trupa, starały się usunąć te usterki, ale naogół były one jeszcze nie do zwalczenia. Temu złemu starała się zapobiec szkoła.

Epoka ta jest już dla nas czemś odległym: niema już żyjących, którzyby ją pamiętać mogli. Będziemy więc

starali się odtworzyć ją z tradycji, z pamiątek współczesnych a wreszcie na podstawie literatury dramatycznej. Głównem źródłem dotychczasowych wywodów były dla nas pamiętniki założyciela szkoły.

W repertuarze panowała tedy przeważnie tragedia klasyczna. Wykonawcami głównych jej ról byli Szymanowski, Jastrzębski, Wolski, Werowski, prawdziwe kosmosy pod względem wzrostu i siły organizmu. Gdy Werowski, zakuty w zbroję, wygłaszał ów słynny wiersz Cyda Kornelowej tragedji:

„Powstańcie wszystkie potęgi choć z piekła!
Łączcie się Kastylijo, Nawaro, Maurowie,
I kto się tylko mężem w Hiszpaniji zowie“,

drżały mury teatru, a podłoga niejako ugiwała się pod stopami mówiącego. Marcin Szymanowski, to atleta, o którym powiada legenda teatralna, że przerażał grających z nim kolegów. Jastrzębski, to prawdziwy Herkules, godny współzawodnik Augusta Mocnego: łamał podkowry, jakby były z wosku. Wolski przerażał znów siłą swego głosu. Ledóchowska miała w Anglii sławę nieźrównanej Lady Macbeth i Atalji. Grając „czarne charaktery“, taką przejmowała grozą, że jeden z widzów na parterze przekleństwem na nią rzucił.

Była to grupa artystów, dzięki którym Corneille i Racine żyli na scenie naszej, jak za dobrych czasów Ludwika XIV-go.

Przeglądając dziś te klasyczne tragedje, których wiersze suche, bezbarwne idą szeregiem, niby żołnierze, dochodzimy do wniosku, że deklamacja i siła gestu były wówczas jedynymi środkami ekspresji artystycznej, co dowodzi tylko, ile wewnętrznego ognia, ile natchnienia kłaść w nie musiał aktor, aby słuchaczów poruszyć mogły. Tam autor był niczem, aktor — wszystkiem. Suchym, równym i umarłym wierszom trzeba było dać życie, a dać im życie można było, barwiąc je bogatą modulacją tonów, uwypuklając siłą gestu i napięciem uczucia.

Trudno już nam dziś wyobrazić sobie to ubóstwo środków zewnętrznych w starym teatrze. Aktor miał pod stopami literalnie tylko deski sceniczne, na sobie kostjum,

grzeszący anachronizmem, a poza sobą jedynie ścianę dekoracji, która nic nie wyrażała; a trzeba było być Cynną, Horacjuszem, Cydem lub Polieuktem! Dlatego sztuce deklamacji i gestu poświęcano długie lata pracy.

Pięć lat trwał przygotowawczy kurs w Szkole Dramatycznej ówczesnej. Po pięciu dopiero latach szedł uczeń na drugi kurs, w którym już wyznaczano mu rodzaj ról, w jakich ma się dalej kształcić. Prócz sztuki dramatycznej wykładano następujące przedmioty: literaturę dramatyczną, muzykę, rysunek, języki: francuski, włoski, niemiecki, i historję.

Takiej to szkoły nauczycielem był **B o n a w e n t u r a**
K u d l i c z.

Urodzony w roku 1780 w Pleszewie, w W. Ks. Poznańskim, zawód swój rozpoczął niefortunnie, gdyż wygwizdano go gdzieś, na głębokiej prowincji, miał bowiem utrudnioną wymowę i seplenił. Z ust jego wydobywały się dziwne tony, zwłaszcza w chwilach, gdy owładało nim uczucie. Na dobitek jąkał się jeszcze. Trzeba było wielkiej siły woli, aby wady te opanować; to też, wzorując się na wielkich mistrzach sceny, młody aktor ciężko pracuje — i wkrótce staje się ulubieńcem publiczności. Niezapomniane kreacje tworzy w sztukach takich, jak komedja De Lurien'a „Powrót Majtka“, melodramaty Ducange'a „Trzydzieści lat czyli życie szulera“, doniedawna jeszcze często na scenach prowincjonalnych grywany, oraz w wielu innych, wyszłych już z obiegu, jak tegoż Ducange'a „Pierścień“ lub „Estella“.

Człowiek ten, który wady swej natury tak poskromić potrafił, posiadał w wysokim stopniu przymioty pedagogiczne. To też, gdy mu w r. 1816 powierzono Szkołę Dramatyczną, zapisał się chlubnie w jej dziejach i pozostawił w nich piękną kartę. Jemu to jedynie zawdzięczamy wybitne stanowisko, jakie niebawem zajęła scena warszawska.

Doskonale charakteryzuje i sposób wykładów i samego mistrza jeden szczegół, który zachował się w tradycji. Oto Kudlicz nosił przy sobie wielką srebrną tabakierkę; tę tabakierkę w czasie deklamacji kładł uczniowi w rękę, jeżeli nią za wiele poruszał; trzymając ją w ręku niby ciężarek, adept uczył się powagi gestu.

Liczba uczniów dochodziła do stu kilkudziesięciu. Garnęli się więc do teatru i niewybrani.

O ile dla starego teatru szkoła była wszyskciem, o tyle reżyserja zajmowała podrzędne stanowisko, gdyż tam, gdzie wystawa ograniczała się do minimum, a sytuacyj skomplikowanych nie było wcale, rola jej ograniczała się do wykonywania małych i podrzędnych czynności. Bo i komedje ówczesne tchnęły pod tym względem prostotą: unikano w nich starannie wystawy i zawikłanych sytuacyj.

Przypatrzmy się działalności nowego kierownika teatru. Oto, co notuje o niej Jasiński w swej kronice:

„Dyrektor Osiński, wiedząc, że balet może być korzyścią, urozmaicheniem, a nawet pomocą repertuaru, sprowadził z Paryża panów Debray i Thierry na baletmistrzów i nauczycieli. Ogłoszono wakans na 10 uczniów i tyleż uczenic dla uzupełnienia baletu po Bernardellich. Wkrótce przybyli z Paryża: Maurycy Pion, Karolina Bizas i Adela Thierry. Ze szkoły dramatycznej weszły do szkoły baletu: Mierzyńska, trzy siostry Palczewskie i Polichnowska. Odtąd balet ściśle złączony został ze sceną polską.

„W baletach „Święto Serc“, „Dwa Posągi“, „Gabinet Figur“, „Miłostki wiejskie“, „Młynarze“, tańczyli między innymi: Świergocki, Jastrzębski, Kaczkowski, Goebel, panny Mierzyńska, Polichnowska, Pawłowska, rekrutowani z komedji i tragedji.

„Jakkolwiek ustalona spokojność w kraju i kierunek wysoko artystyczny przewodnika teatru powinny były wpłynąć na wzrost i polepszenie sceny, wyznać przecieź trzeba, że oczekiwania i nadzieje zawodem groziły. Jakaś moc nieprzyjazna, krępując tajemnie władzę dyrektora, paraliżowała najchlubniejsze zamiary i chęci artystów, oziębiając zapal do sztuki, wstrzymywała postęp, aby przybliżyć upadek sceny, która się zrosła z życiem narodu, stała jego pokarmem duchowym, jego codzienną potrzebą, jego umysłowem zajęciem. Tę złowrogą myśl odgadywali wszyscy, czuli jej działanie, widzieli w skutkach, a lubo cel nie wychodził z inicjatywy rządu, przecieź dla przypodobania się mu, podniesienia własnych zasług w jego oczach, chciano przynieść mu z niego ofiarę“.

A dalej czytamy: „Zdawałoby się, że, jeżeli komuś nie podobały się dzieła poważne treścią, piękne stylem, wzniosłe myślą, zajmujące układem, słowem dzieła klasyczne, pewnie w obronie ich stanie przedsiębiorca Sceny Narodowej, znakomity ich tłumacz i rzeczywisty znawca. Tymczasem zaledwie cztery lata upłynęły od objęcia przez niego przewodnictwa, tragedia znikła widocznie, ledwie kiedy niekiedy pozwalano się jej pojawić i to nie w szacie, nadanej przez twórcę, ale odartą ze wszystkiego, co stanowiło jej piękność, życie, co przemawiało do duszy. Przy wypuszczeniach i odmianach, utwór żywy, pełen uczucia i zapału, ukazywał się jako bezduszne ciało, jak trup mamiący.

„Do końca roku Thierry wystawił jeszcze sześć baletów: „Igraszki Ninety“, „Aglae“, „Ciotka Urszula“, „Parys na górze Ida“, „Jenny“, „Sześć Niewiniątek“, „Dziewczęta Dowcipne“. — Ze smutkiem dostrzegać się dawało wzrastające upodobanie w widowiskach tego rodzaju, które usiłowano szerzyć po całym kraju. Amyot Stefan, tancerz z Paryża, po wystąpieniach na scenie w stolicy, zebrał małą szkołę baletu i jeździł z nią po Królestwie i Litwie. Wszyscy niemal przedsiębiorcy towarzystw prowincjonalnych, przekonawszy się, że utwory najpiękniejszych autorów, starannie odegrane, przerażającami nieraz straszły pustkami, wzywali pomocy pana Amyot dla zapewnienia sobie dochodów“.

Widzimy tedy, jak prowadził scenę Osiński, znakomity krytyk, tłumacz arcydzieł, przewodca klasyków. Chodziło tu głównie o napchanie worka i przypodobanie się władzy.

Z tej baletowej bachanalji wynurza się w roku 1820 „Dziewica Orleańska“ Schillera, grana w przekładzie Andrzeja Brodzińskiego, kreowana świetnie przez Ledóchowską a przez publiczność przyjęta z wielkim zapalem.

Rok 1821 zapisał się w kronice teatru polskiego wprowadzeniem do dyrekcji pierwszej figury rządowej: prezesem dyrekcji teatru zostaje z mianowania generał Rożniecki.

W roku tym po raz pierwszy występują Palczewska oraz Leontyna Żuczkowska (ur. w r. 1803 w Pu-

ławach), głośna później jako Halpertowa. Ta ostatnia grała rolę Sabiny w tragedji Kornela „Horacjusze“.

Szkoła dramatyczna daje już rezultaty. Uczeń Kudlicza, **Wojciech Piasecki** (ur. w r. 1803), dziewiętnastoletni młodzian, występuje w dniu 12 sierpnia t. r. w roli



Wojciech Piasecki.

barona Rutwena w melo-dramacie „Upiór krwiożerca“, tłumaczonym przez Kudlicza, następnie w roli Rodryga w „Cydzie“. Młody ten aktor stał się wkrótce ozdobą sceny, grając role amantów tak w kome-dji, jak w dramacie i tra-gedji. Niestety, wczesna śmierć (w r. 1839) przerwała rozkwit tak pięknie zapowiadającego się talentu.

W roku 1822 umiera Alojzy G. Żółkowski. „Śmiech, wesołość, dowcip razem z nim zstąpiły do

grobu na długo“, powiada Jasiński. Ta skromna wzmianka dowodzi, jak wówczas niedoceniono jeszcze jego zasług.

Jako aktor był tem, czem wszyscy artyści Bogusławskiego. Żywiłową siłą temperamentu aktorskiego potrafił wcielić się w każdą postać i nadać jej znamię prawdy życiowej. Szkoły żadnej nie przeszedł, a grał wszystko. Obsługiwał nawet dramat i tragedję, a miarą swego artystycznego taktu umiał hamować popędy pełnej humoru natury i nigdy roli nie spaczył. Pokrewny mu talentem był Świeżawski, ale o ileż od niego niższy! Spójrzymy tylko na tę twarz młodego satyrka, ubierzmy głowę w dwa rożki, a będziemy mieli ów nieśmiertelny typ, tak często spotykany w rzeźbie greckiej, który w polskiem towarzystwie reprezentował Żółkowski.

Ale scenie polskiej Żółkowski tylko połowę duszy swej oddaje; drugą połowę niesie w służbie obywatelskiej dla narodu jako dobry patrijota i publicysta w swoim „Momusie“, którego pierwsze ulotki, wraz z „Pot-pourri“,

poczęły krążyć po Warszawie w roku 1811. Ileż to odwagi, ile poczucia prawości trzeba było, aby rzucić sarkastycznym dowcipem w twarz ciemnicy, aby wydrwić płaszczące się gady, dać cięgi spanoszonym pyszałkom, a przytem rozbawić jeszcze całe swe otoczenie nigdy nie gasnącym humorem, swywołą niezrównaną a tak miłą, bo nie szkodzącą nikomu! Dopóki istnieć będzie scena, nie przestaną krążyć dowciple opowieści o jego psikusach. To król humorystów naszych. To następca Stańczyka, gdy chodzi o zmysł polityczny, przerasta go jednak serdecznym śmiechem, który znajdował oddźwięk w duszach całych pokoleń. Umarł młodo. Płakano po nim i żałowano go długo, dopóki się nie zjawił jego następca, genialny syn, który wchłonął w siebie wszystkie nieziszczone aspiracje ojca, niewątpliwie bowiem Żółkowski musiał mieć wielkie zamiary. Dwie te postacie w teatrze naszym, to prawdziwy skarb dla wszystkich badaczy psychologii twórczości ludzkiej.

I znowu zaczęły ukazywać się balety. Pan Debray wystawił balety „Tańcomanja“ i „Dezerter“. Pan Titus, baletmistrz i tancerz teatru cesarskiego w Wiedniu, dał w Warszawie pięć przedstawień i podobał się bardzo.

Ale smutnego stanu, w jakim znalazła się scena polska na kilka lat przed wybuchem powstania listopadowego, to nie polepszyło; dosadnie charakteryzują poziom ten następujące uwagi współczesnego pisarza:

„Coraz smutniejsze położenie Teatru Narodowego, a tem samem i artystów zwracało uwagę wszystkich miłośników sceny. Jedni poprostu obwiniali przedsiębiorcę o niedbalstwo, inni, stając w jego obronie, w niezmiernej trudności przeprowadzenia sztuk nowych widzieli jedynie powód, który dozwalał wydalać się beczynnym prawie artystom pierwszorzędnym, jak Ledóchowskiej i Morawskiemu do Wilna dla przedstawienia dzieł, będących niegdyś szczytem sceny warszawskiej.

„Ponieważ dyrekcji teatru, a raczej jej prezesa, nie zajmowały wcale wzmagające się narzekania publiczności i artystów, przeto ksiądz Stanisław Staszic, dyrektor przemysłu i kunsztów, dla uratowania sceny przed upadkiem ustanowił komitet do czuwania nad przychodami i wydat-

kami teatru. Prócz tego polecił mu zbadanie istotnych powodów zastoju w przedsiębiorstwie Osieńskiego, który tak fatalnie oddziaływał na stan Towarzystwa, zaś Komisja Spraw Wewnętrznych ogłosiła: że w r. 1825 antrepryza Teatru Narodowego będzie do wypuszczenia.

„Balet rozwijał się szybko, rósł w siły. Żywił młody, zachęcony oklaskami, jakimi rzadko nagradzano wyższe talenta dramatyczne, z całym zapalem poświęcał się nauce choreograficznej, wymagającej tylko fizycznej pracy, aby się wykształcić. Pracownicy nauczyciele i baletmistrze nowościami bezustannie zalewali scenę, za przedstawieniem jednego baletu natychmiast szedł drugi, nikt się o ich treść nie pytał, nikt jej nie podejrzewał nawet, a więc z wszelką swobodą często dwóch nauczycieli dwiema naraz nowościami było zajętych.



Wojciech Piasecki
w kom. „Księżna i paź”.

„Tak więc pan pisarz Sądu Kasacyjnego przywiódł scenę narodową do zupełnego upadku na długie, długie lata. Zaszczepione przez niego zamięłowanie do baletu, poparte tak silnie przez sfery rządzące, sprawiło, że scena dramatyczna stała się prawdziwym Kopciuszkiem. Po upływie terminu, do którego według umowy miał prowadzić swe przedsiębiorstwo, sprzedał wszelkie swe pretensje rządowi za 300.000 złotych.

„Nowy rząd zmanifestował się w sposób następujący: Towarzystwo skoczaków, akrobatów, indjan, herkulessów i t. p., którym dotąd odmawiano sceny, z łatwością otrzymywały pozwolenie dawania widowiska. Sztuka przeszła na drugi plan, na pierwszym stanęły dochody.

„Wprowadzenie opery włoskiej zajmowało bez przerwy umysły, pragnące usunąć w cień rosnącą w siły operę swojską.

„Wprowadzenie opery włoskiej zajmowało bez przerwy umysły, pragnące usunąć w cień rosnącą w siły operę swojską.

„Dnia 20 listopada 1827 roku Bogusławski w komedji jednoaktowej Monpellierra „Fryderyk IV i jego pазie czyli

Koszyk wiśni“ grał po raz ostatni. Za ukazaniem się artysty w roli Fryderyka, publiczność długo trwającami



Wojciech Bogusławski
(rys. A. Brodowski sztych. J. Hopwood).

oklaskami przerywała mu co chwila, radowała się jego widokiem jeszcze, chciałyby go widzieć jak najdłużej na tej scenie, na której widziała go już po raz ostatni“.

Dzięki staraniom młodzieży artystycznej Szkoły Dramatycznej oraz dzięki zabiegom jej nauczyciela, Kudlicza, organizuje się drugi stały teatr w Warszawie, który nazwano narazie Polskim, wkrótce jednak przemianowano go na Teatr Rozmaitości. W dniu 11 września 1829 roku, w salce gmachu Twa Dobroczyńności odbyło się uroczyste otwarcie nowej sceny polskiej.

Na pierwsze widowisko złożyły się: komedja dwuaktowa Carla Goldoniego „Sługa Dwóch Panów“ oraz jednoaktowa Kotzebuego „Prawo Morskie“ w tłumaczeniu Wyrwańskiego. Publiczność, która zajęła wszystkie miejsca, formalnie tłocząc się w sali, przyjęła przedstawienie przychylnie.

W skład Teatru Rozmaitości weszli artyści: Ludwik Panczykowski, Wojciech Szymanowski, Adam Karasiński, Jan Seweryn Jasiński, oraz artystki pp.: Emilja Werowska i Nepomucena Żółkowska.

Wstąpiło do nowego teatru i kilku artystów z prowincji, mianowicie: Józef Niwiński, Stanisław Giżewski, Józef Danielewicz, Jan Łojewski i Marjanna Majewska.

Jako aplikanci sceniczni zostali wcieleni do teatru uczniowie i uczennice Szkoły Dramatycznej: Józef Majewski, Ferdynand Baraniecki, Józefa Chojnacka, Balbina

Rostkowska, Antonina Żulińska i Józefa Baranowska. Młodym teatrem zajęło się gorliwie grono aktorów, będących zarazem pisarzami dramatycznymi, jak Dmuszewski, Bogusławski, Żółkowski, a także dyrektor Osiński, zasilając repertuar nowopowstałego teatru przeróbkami, tłumaczeniami oraz własnymi utworami. Specjalnie dla Teatru Rozmaitości pisywać zaczęli: Fryderyk hr. Skarbek, Konstanty Gaszyński, Andrzej Słowaczyński, Dominik Magnuszewski oraz Borys Halpert, otaczając młodą scenę swą szczególną opieką. Czem stała się ta młoda scenka



*Jasiński
w roli Girarda w kom. op.
„Dawne Grzechy“.*

w przyszłości, wie każdy mieszkaniec Warszawy. Przez lat kilkadziesiąt była ona prawdziwym przybytkiem sztuki polskiej. Tu palił się dalej ten święty znicz, który zażęgl Bogusławski. Spokojny o jego przyszłość, oddawszy opiekę nad nim Kudliczowi, ojciec nowego teatru polskiego umiera 23 lipca 1829 roku, na dwa miesiące przed otwarciem Teatru Rozmaitości.

Nie dane mu było ujrzeć tych młodych sił, które w przyszłości sławą go opromienia. Dwa nazwiska Panczykowskiego i Jasińskiego — to dwa potężne filary nowo powstającej sceny. Jasiński zasłuży się przedewszystkiem jako reżyser i administrator, gorliwy, czynny, dbały o jej



Antoni Corazzi. Pierwszy projekt fasady Teatru Wielkiego.

był; natomiast Panczykowski da wzorowe kreacje jako niezrównany twórca typów ludowych, o których pamięć pójdzie w najdalsze pokolenia. Będziemy jeszcze mówić o nich szeroko.

Tymczasem wracamy do sceny Teatru Narodowego.

Rozpoczęto budowę Teatru na placu Marywil. Budowniczy, Włoch, Corazzi stworzył monumentalne dzieło, ale nie dla dramatu polskiego. Będzie w nim królował balet, opery włoskie i francuskie, dla polskiej muzyki zostaje zaledwie mały okrawek. Dramat zaś i tragedia będą przez wiek cały walczyć, aby od czasu do czasu pozwolono im dać o sobie znak życia. Szczęściem dla sztuki polskiej, powstał Teatr Rozmaitości, zbyt mały jednak, aby pomieścić wielkie dzieła. Może nareszcie w przyszłości doczekamy się wielkiej sceny, prawdziwego przybytku najwyższej sztuki dramatycznej i aktorskiej.

Z nowości ukazuje się w tych czasach na scenie „Chłop milionowy“, niemiecka farsa Rajmunda, którą tłumaczył i opatrzył muzyką artysta dramatyczny Józef Damse. „Pan Sachetti, dekorator, zrobił 14 dekoracji do jej wystawienia. Smutny pojaw. Dobre sztuki zapomniane, mniej starannie grane, upadają, a farsy, których je-

dyną wartością dekoracje, zyskują upodobanie“, powiada Jasiński.

W sztuce tej występował znakomity aktor lwowskiej sceny Jan Nowakowski; kolega jego Smochowski Witalis występował w tragedji Alfieriego „Saul“. Ci dwaj artyści będą kiedyś dyrektorami lwowskiego teatru, który im wiele zawdzięcza.

W kronice z roku 1830 Jasiński zapisuje: „Teatr znówu dotknięty został stratą niepowetowaną. W dniu 13 października zakończył życie Marcin Szymanowski, artysta znakomity. Scena polska równych mu miała niewiele, a rodzaj ról, przez niego grywany, dotąd niezastąpiony“. Zostawił syna Wojciecha, zdolnego aktora w rolach charakterystycznych, ucznia Kudlicza, wydawcę „Świata Dramatycznego“, autora wielu przekładów, ojca Bakałowiczowej.

„Teatr Rozmaitości zyskiwał coraz większe względy i uznanie licznych słuchaczy“, pisze dalej Jasiński. „Młodzi artyści, łączeni wielkiem, gorącym przywiązaniem do sztuki, chlubną chęcią odznaczenia się i pracą, byli jedną rodziną, zgodną, kochającą, uczącą się wzajem. W tym roku przedstawili trzydzieści trzy sztuk nowych i 10 rzuconych jałmużną ze starego repertuaru“. Niechęć i prawie pogarda starych aktorów dla młodej drużyny wyrażała się w przezwisku, jakie im dawano, biorąc asumpt z Domu Towarzystwa Dobroczynności, w którym otwarto Teatr Rozmaitości. Nazywano zespół ten „dziadami“, a przy każdej sposobności wołano: „Do dziadów! Do dziadów z nimi!“

Nadchodzi rok 1831, rok wielkich nadziei. Działa grzmia, a echa wystrzałów odbijają się o mury Warszawy.

Lecz echa przebrzmiały, zostały tylko wspomnienia i strasznie dotkliwe rany.

Dajmy tu ucho, suchej, urzędowej kronice Jasińskiego.

„Za odezwaniem się Bellony, sztuki piękne milkną. Kraj cały zapomniiał o scenie, myśląc, co się dzieje na scenie, na której rozgrywają się losy narodu. Oba teatry stolicy czasem przepełnione, czasem przerażającemi świeciły pustkami.“

W krótkim tym okresie wystawiono szereg nowych sztuk: tragedję Franciszka Wężyka „Gliński“, Fryderyka Schillera „Wilhelm Tell“ i „Fiesco“; dramat Kotzebuego: „Hrabia Beniowski czyli Wybicie się na wolność“, dramat „Marja, królowa Szkocji“ Schillera, w przeróbce le Brun'a, tłumaczonej przez B. Kicińskiego, oraz operę Aubera „Niema z Portici“, z librettem Delavigne'a i Scribe'a. „Lubo nęciły nowością“, pisze Jasiński, „przecież niezawsze zapełniały wszystkie miejsca ciekawymi“.

Po upadku powstania, w roku 1832, generał Józef Rautenstrauch zostaje mianowany prezesem Dyrekcji Teatru.

W dniu 13 stycznia, jako w dzień Nowego Roku st. st. dany był wielki wieczór w zamku z woli księcia feldmarszałka-namiestnika; na urządzonym teatrze w wielkiej sali artyści Teatru Rozmaitości odegrali komedję jednoaktową hr. Skarbka „Pokaz“. Artyści baletu tańczyli „Wesele w Ojcowie“, a artyści francuscy przedstawili komedję „Wieśniak z Pikardji“.

Skład Teatru Narodowego był następujący: Osiński i Dmuszewski, dyrektorzy teatru. Artyści: Kudlicz Bonawentura, Werowski Ignacy, Zdanowicz Józef, Piasecki Wojciech, Aszperger Wojciech, Damse Józef, Wolski Józef, Biliński Antoni, Jastrzębski Karol, Świergocki Józef, Rywacki Jan, Koss Ignacy, Karasiński Adam, Suciaćkowski Karol, Ledóchowska Józefa, Kurpińska Zofja, Palczewska Teresa, Żółkowska, Jankowska, Pawłowska Józefa, Damsówna Konstancja.

W roku 1833 otwarto nowy teatr, który nazwano „Wielkim“. W dniu 1 stycznia grano dramat 3-aktowy Barona i Lacroy'a, przełożony z francuskiego przez Jasińskiego pod tytułem „Pojedynek“, po którym nastąpił koncert Bielawskiego, pierwszego skrzypka orkiestry. Zakoń-



Majewski
w kom. Pigault Lebrun
„Miłość i rozsądek“.

czyło powinszowanie publiczności, które składali artyści obu teatrów w stosownych kostjumach i grupach.



*Widok Teatru Wielkiego w Warszawie
(rys. A. Corazzi, sztych. A. Piliński).*

Rok ten pamiętny pierwszym występem Alojzego Żółkowskiego, syna Fortunata, w operze Meyerbeera „Fra Diavolo“ w roli Anglika.

Tak oto ukonstytuowała się scena warszawska. Teraz będzie już pędziła żywot spokojny. Stolica ma dwa teatry. W jednym sztuka dramatyczna gościć będzie tylko czasowo, w drugim aktorzy warszawscy położą niespożyte zasługi.

Komedje Aleksandra hr. Fredry przechodzą przez scenę bez wrażenia. Grany po raz pierwszy w roku 1821 „Geldhab“ nie potrafił obudzić zajęcia. Zarzucano mu, że jest figurą niepolską, a zatem nieinteresującą. „Cudzoziemszczyzna“, „Damy i Huzary“ miały powodzenie średnie. Dopiero komedja „Przyjaciele“, ożywiona znakomitą grą Żuczkowskiej, zyskała poklask. I nie mogło być inaczej. Aktorzy starego teatru grać Fredry nie umieli a młodzież Teatru Rozmaitości do komedyj jego jeszcze nie dorosła.

Walka klasyków z romantykami odbywa się i na scenie. Pan pisarz Sądu Kasacyjnego, twórca warszawskiego baletu, nie dopuszcza żadnego romantycznego płodu. Pojawienie się „Matki Rodu” Grillparzera, tłumaczonej wierszem 8-zgłoskowym przez Stacha z Zamiechowa, przyprowadza przywódcę klasyków niemal o wściekliznę. Osiński stał się nawet w cenzurze, aby zabezpieczono wystawienie tego dzieła. Gra w nim bohatera młody Piasecki, przyjęty z wielkim zapalem przez romantyków, wysykany przez klasyków. Dzielnie pomagała mu panna Żuczowska, późniejsza Halpertowa, która w dramacie A. Wolfa „Preciosa”, również wyklętym, w roli starej cyganki zdumiewa niebywałą dotąd prawdą charakterystyki.



Baraniecki

w krotkowili „Pokoik Zuzi”.

Od chwili, gdy powiał nowy wiew z Zachodu i odświeżył sztukę, zjawiają się u nas całe zastępy młodych pisarzy, którzy powstają na starą szkołę, zarzucając jej, że nowych sztuk już grać nie umie, że kultywuje nienaturalność, że brak jej swobody ruchów. Dość rzucić okiem na ówczesne recenzje. Bo też, o ile starzy celowali w klasycznej tragedji, o tyle szwankowali w komedji i w nowszym dramacie. Przywykli byli do malowania posągów postaci w tragedji; w dramacie i komedji, które są obrazem rzeczywistości, mieli za ciężką rękę: w dotknięciu ich czuć było siłę cyklopa, ale brakło im delikatności półtonów. Dlatego w wypowiedaniu uczuć byli niezgrabni i jaskrawi.

Gdy Werowski, grając w melodramacie Ducange'a „Jest temu lat szesnaście“, posadzony o uwiedzenie kobiety, miał oddać przestרח, gdy go odkryto, drżał na całym ciele: ręce, nogi, głowa, a nawet palce drżały, jak w napadzie nerwowym. Opowiadają, że gdy wygłaszano metaforę o powstawaniu włosów na głowie, włosy powstawały rzeczywiście, zapomocą maszynerji ukrytej za ple-

cami. Chustki moczono w wodzie, aby móc *ad oculos* zademonstrować „lzy kapiące“. Myślano o zewnętrznych efektach, lecz o poważnem pogłębieniu charakterów nie było wówczas mowy. Zaslugę tę przypisać należy dopiero następnemu pokoleniu aktorów. Jeden jedyny Ku-



*Widok Teatru Wielkiego w Warszawie
(rys. i lit. Hackert).*

dlicz wybornie godził obydwu kierunki. Był on naprawdę niezrównanym aktorem tak w tragedji, jak i w komedji wyższej i w dramacie. — Stan ten był przyczyną, dla której sztuki Fredry padały, choć grali w nich Werowski, Zdanowicz, Wolski. Czekwały dopiero na właściwych wykonawców.

Szkoła Dramatyczna daje poważne rezultaty dopiero wtedy, gdy powstaje Teatr Rozmaitości. Uczniowie, nie przerywając wykładów w szkole, występują jednocześnie na nowopowstałej scenie, co ma ogromne znaczenie, gdyż prawdziwą szkołą aktora są deski sceniczne. W szkole może on nabyć teoretycznych wiadomości, wykształcić dykcję i gest, ale rzemiosła aktorskiego nauczyć się może tylko na scenie.

Pierwszy popis tej szkoły odbył się pod przewodnictwem Bogusławskiego, a dyrektor, który dla najlepszych ustanowił odznaczenie w formie medali, obdarzył nimi dwóch wychowanków szkoły: Włodka i Brzoską; ale obydwójce nie ziszcili pokładanych w nich nadziei, bo oto Włodek został we Lwowie wyśmiany, a Brzoska po paru wystąpieniach opuściła scenę, nie zyskawszy najmniejszego powodzenia. Dopiero Teatr Rozmaitości zdobył dla sceny polskiej nowe siły. Odznaczyli się tu: Cykowski, Jasiński, Piasecki, Dawison, Karasiński, Daszkiewiczowa, Werowska, Kostecka, Baraniecki, Majewski i Chelchowski. O Chelchowskim krążyła anegdota, że w roku 1831, występując w dramacie Ducange'a „Łucja z Lamermoru“



Baraniecki
w kom.-op. „Komornik poeta“.



Ignacy Werowski.

w roli Edgara, przykryty płaszczem przez współzawodnika Werowskiego, wyższego od niego o całą głowę, i tak się tem stropił, że uciekł z Warszawy i stworzył trupę prowincjonalną, nie przeczuwając zapewne, że wyjdą z niej pierwszorzędne talenty. To prawdziwy spadkobierca Kudlicza; przejął jego system nauczania, a obdarzony wielką przenikliwością, umiał dopomagać aktorom do ukształtowania swych indywidualności. Spotkamy się jeszcze z całą plejadą jego uczniów. Pod rządami generała Rautenstraucha teatr uprawia

przedewszystkiem balet, cieszący się coraz to większem powodzeniem. Tragedja i dramat pojawiają się rzadko na wielkiej scenie, która ponosi szczególnie bolesną stratę, gdyż w roku 1841 umiera Ignacy Werowski, filar klasycznej tragedji. Z nim schodzi ona do grobu. Rząd jej nie popiera, a publiczność przekłada nad nią balet i operę.

Ten ostatni reprezentant klasycznej tragedji wystąpił pierwszy raz na scenie w Mińsku, mając lat 19. W ro-



Sacchetti. Dekoracja teatralna.

ku 1806 udał się z trupą wileńską Każyńskiego do Petersburga. Zyskawszy na scenie wileńskiej sławę pierwszego komika, zmienił kierunek i poświęcił się tragicznym rolom. Postawa piękna, głos czysty, dźwięczny a silny, rysy wyraziste, ruchy ujmujące, pozwoliły mu zająć pierwszorzędne stanowisko. Wezwany przez Osińskiego do Teatru Narodowego w Warszawie, wystąpił w roli Otella i odrazu zdobył sobie sławę. Odtąd we wszystkich znakomitych tragedjach grywał główne role. Zapalony wiel-

biciel literatury ojczystej i biblioman, zebrał piękną bibliotekę. Jako pisarz zostawił powieść pod tytułem „Piotr z Krempy“. Pod koniec życia potrafił jeszcze przejąć się nowym kierunkiem w sztuce i dał kilka świetnych ról w komedji, jak np. szambelana w „Jowialskim“ Fredry, „Wszystkowiedzu“ Kotzebuego i „Pustelniku hiszpańskim“. Opowiadają, że zmienił się nie do poznania, jakby na dowód starego przysłowia „ars longa, vita brevis“. W tradycji teatralnej przechowała się o nim ciekawa anegdota. Jakiś oficer moskiewski zbałamucił mu córkę. Ojciec złapał urwodziela i zbił go potężnie, potem sam oddał się w ręce policji. Paskiewicz rozkazał go uwolnić.

W tym czasie zmarł także w roku 1839 **Wojciech Piasecki**, aktor wielkich zdolności, urodzony w r. 1803 w Grzegorzewie, na Mazowszu. Po krótkim pobycie w szkole Kudlicza, wystąpił w roli barona Rotwena w dramacie „Upiór“. Pracowity, myślący, studjował gruntownie każdą rolę i w każdej wyglądał wspaniale, gdyż słynął jako najpiękniejszy mężczyzna. Jako duch nieco niespokojny, zwiedził wszystkie teatry stołeczne. W grze swej godził wybornie obydwie kierunki: realizm ze stylizacją, grywał bowiem tragedje, dramaty i komedje. Umarł młodo, po dwutygodniowej chorobie. Publiczność z wielkim żalem odprowadziła go do grobu. Był jej ulubieńcem i długo, bardzo długo nie mogła o nim zapomnieć. Strata to niepowetowana dla sceny. Aby zapełnić tę lukę, zaangażowano Józefa Komorowskiego, aktora z trupy Chełchowskiego, o którym później mówić będziemy.



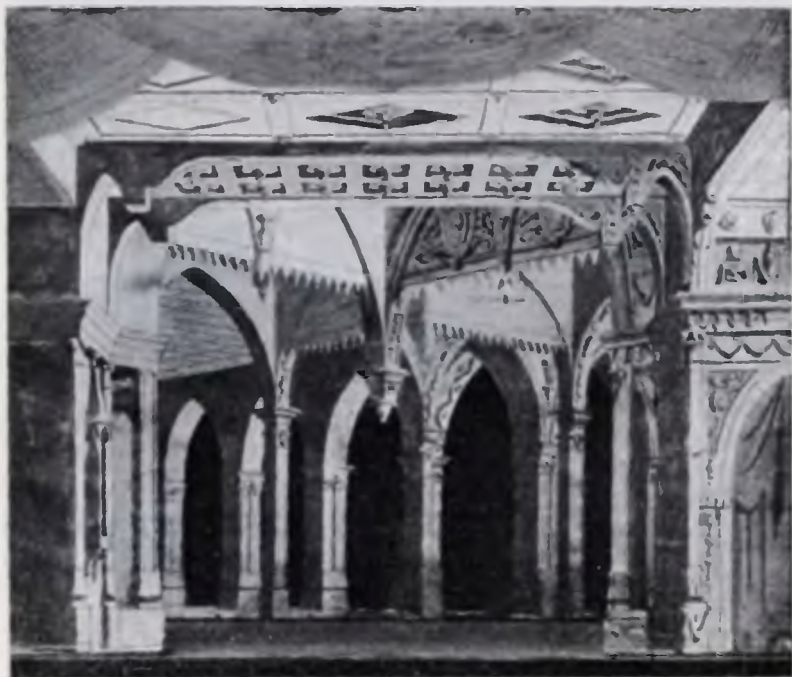
*Żyliński
w op. kom. „Zamęca
czyli Narzeczona z marmuru“.*

Rautenstrauch był despotą, obchodził się z artystami w sposób wysoce ordynarny, a za łada przekroczenia karał obcinaniem gaży. Jednemu z nich, śpiewakowi Lanczakońskiemu, kazał zmniejszyć pensję, bo nie podobały

się mu pierścienie, które spostrzegł na jego palcach. „Kto takie pierścienie posiada, nie potrzebuje tak wielkiej gaży“, powiedział. Dziwak ten zostawił jednak po sobie i dobrą pamięć. Oto wyjednał u władz emeryturę dla całego zespołu teatralnego.

Jako ciekawy głos współczesności warto tu przytoczyć słów kilka z kroniki Jasińskiego.

„W dniu 4 maja 1839 roku błogosławiona rocznica nadania emerytury artystom Teatrów Warszawskich przez N. Pana uroczyście była obchodzona. Zaczęto ją mszą



Sacchetti. Dekoracja teatralna.

śpiewaną u oo. reformatów, następnie w bibliotece teatrów umieszczono portret N. Pana, oraz portrety J. O. Księcia Namiestnika i Prezesa Dyrekcji Teatrów Jenerała Rautenstraucha, którego troskliwym i szczerym usiłowaniom artyści zawdzięczają dobrodziejstwo emerytury. Wypis z protokołu Rady Administracyjnej złożono w ozdobnem

zamknięciu pod portretem Cesarza Wszech Rosji, Króla Polskiego.

„Dyrektor Dmuszewski przemówił odpowiednio do zgromadzonych artystów, przejętych najtkliwszą wdzięcznością za zachowanie lat próżnych od niedostatku.

„Skromny obiad w kolonji Lewiopol, zaszczycony obecnością Prezesa Dyrekcji, przeciągnąwszy się do nocy, zabawą artystów zakończył tę pamiętną uroczystość.“

W roku 1837 wyszła książka pod tytułem „Środki zgłębiania sztuki teatralnej“ przez panią Talma z domu Vanhove w tłumaczeniu Wojciecha Szymanowskiego. Jest to kodeks gry klasycznej. Posługiwano się nim dość długo. Autorka, miłująca sztukę, daje na podstawie własnego doświadczenia wskazówki, jak sztuce tej służyć godnie. Niektóre zasady już się przeżyły i wydają się nam naiwne, są jednak wśród nich i takie, które uszanować należy, gdyż były tworem duchowej pracy autorki. Między innymi powiada ona, że, aby oddać namiętności ludzkie, należy je badać *in natura*, ale nie rzucać się samemu w ich wir. Zaleca życie czyste na łonie rodziny, aby móc swobodnie oddać się pracy, kształcąc bezustannie swój umysł i serce.



Swiergocki
w kom. „Żonaci bezżenni“.

Zgodnie z założeniem daliśmy obraz, jak się ukształtowała scena nasza po śmierci Bogusławskiego. Bacząc głównie na grę aktorską, dotknęliśmy tylko niektórych szczegółów, dotyczących kierownictwa teatru polskiego, i to o tyle tylko, o ile wpływało to na rozwój talentów.

Rozpoczyna się nowa era.

Tragedja klasyczna skonala.

Uczniowie starej szkoły szczepią na pniu klasycznym świeżą gałązkę romantyzmu, ale nie zdołają sami odpowiedzieć zadaniu, jakim obarczają ich nowe czasy. Przybywa więc im na pomoc stworzony w międzyczasie Teatr Rozmaitości, gdzie młodzież pod kierunkiem J. S. Jasińskiego, ucznia Kudlicza, zaczyna zdobywać sobie publicz-



Bogumił Dawison.

ność wodewilami i lekkimi sztukami. Nie bez znaczenia jest ta okoliczność, że teatr warszawski rekrutuje swoje szeregi z prowincjonalnych scen; ale i ci nowi przybysze, choć nie w prostej linii, pochodzą przecież od Kudlicza, bo są uczniami Chęłchowskiego, którego on wykształcił.

Stary Kudlicz patrzy jeszcze lat parę na to nowe pokolenie, toczące walkę z dawnym klasycyzmem, ale nie bierze w niej udziału. Umie-

ra w roku 1848 i wielką swoją sztukę zabiera do grobu, gdyż nie zostawia następcy. Ci, co po nim przyjdą, będą to już pionierzy nowych form. Tradycja gry klasycznej zamiera już w jego uczniach, a ostatnim i największym przedstawicielem tej szkoły, umiejącym obydwą kierunki doskonale połączyć ze sobą, będzie Dawison; ale i ten idzie w usługi obcej narodowości.

Bogumił Dawison, urodzony w r. 1818 w Warszawie, nie otrzymał prawie żadnego wykształcenia, a jeśli później stał się aktorem europejskiej sławy, to genialny ten samouk wszystko zawdzięcza sobie i wytrwałej swej pracy. Początkowo był drukarzem, pisząc jednocześnie o teatrze niemieckim i francuskim. W roku 1835 wstąpił do warszawskiej Szkoły Dramatycznej i wkrótce stał się ulubionym uczniem Kudlicza. Po raz pierwszy wystąpił na scenie Teatru Rozmaitości w roku 1837, lecz rozgoryczony surową krytyką przenosi się niebawem do Wilna. W litewskiej stolicy otrzymał jako aktor dobrą szkołę



*Część środkowa fasady Teatru Wielkiego
(według pierwszego projektu Antoniego Corazziego).*

praktyczną. W dwa lata później powraca do Warszawy, lecz po jednym wystąpieniu jedzie do Lwowa. Tu znajduje poparcie u hr. Skarbka, który ułatwia mu wyjazd zagranicę, gdzie się zapoznaje ze sztuką aktorską Niemiec, Francji i Anglii. W roku 1841 powraca do Lwowa i grywa jednocześnie na polskiej i niemieckiej scenie, aż do roku 1846. Czasem odwiedza Warszawę, częściej jednak grywa na scenach obcych, w Niemczech i Austrii, gdzie też zdobywa sobie rozgłos. Na miesiąc przed śmiercią dowiaduje się stary mistrz Kudlicz o występach Dawisona w Berlinie.

Stara szkoła ustępuje nowej, ale długo jeszcze wychowawcy jej z dumą powtarzać będą młodym natrętom, ciążącym się do świątyni Melpomeny: „My uczniowie starej szkoły, uczniowie Kudlicza“.

A duma ich była słuszna: zaszczytem było być uczniem takiego mistrza, jak Bonawentura Kudlicz.

ROZDZIAŁ TRZECI

Teatr romantyczny. — Panowanie Abramowicza. — Odświeżenie sceny przez wielkie talenty. — Świetny stan teatru. — Jasiński. — Biografie wielkich aktorów. — Powstanie 1863 r.

Zbliżamy się do czasów panowania Mikołaja I-go. W Królestwie władał Paskiewicz, a w teatrze rządził pułkownik żandarmerji — Abramowicz. Dwa to symbole grozy, jaka wisiała nad ówczesną Warszawą, a jednak, dziwnem skojarzeniem przeciwieństw, scena nasza nigdy nie jaśniała tak świetnym blaskiem, jak wówczas właśnie.

Istnieją pamiętniki nie pisane, ale przechowujące się w duszach aktorskiej rzeszy. Dla braku sposobności, nie raz środków, nie zdołano dotychczas utrwalić żywych tych pamiętników, i nie wiedzieć, kiedy i w jakiej formie nastąpi to w przyszłości. A jednak w pamięci ludzkiej istnieją całe złoża drogocenne, skarby niezmierne przez nikogo prawie nietknięte i niezauważone. Z tych to skarbów czerpać będziemy, w czym przyjdą nam z pomocą i nasze własne wspomnienia z czasów, któreśmy na warszawskiej scenie przeżyli.

Ten żandarm, którego scenie warszawskiej losy narzuciły, to osobistość bardzo zajmująca, godna studjum i wielce charakterystyczna przez dziwne kontrasty swojej natury. W ciągu dwudziestoletnich rządów wywierał on wpływ na cały ustrój naszej instytucji, nie tylko pod względem administracyjnym, ale i w sprawach duchowej natury.

Żołnierz napoleoński, odbył prawie wszystkie kampanje. Nie dosłużył się wprawdzie wysokiego stopnia, gdyż nie odznaczał się widocznie większymi zdolnościami wojskowemi, zdaje się nawet, że nie posiadał żadnych odznak, któremi tak szafował cesarz. Przy kasacji wojsk wcielony został do korpusu żandarmów, gdzie dosłużył się rangi pułkownika. Nic trafniejszego. Był to bowiem żandarm w całym tego słowa znaczeniu. Wieść niesie, że po wkroczeniu wojska francuskiego sformował oddział ze swoich ludzi i ofiarował go cesarzowi. Może to plotka, dziwnie jednak harmonizuje ona z tą dziwną figurą.

Tyran i okrutnik, wzbudzał postrach: chowano się po kątach, aby się z nim nie spotkać, bo bił tabakierą po twarzy za łada przekroczenie. W chwilach dobrego humoru był miłym i jowialnym prawie. Uchodził za pięknego mężczyznę, gdyż postawy był wspaniałej. Można go było uważać za człowieka dość wykształconego; rozumiał teatr i jego zadania, a talenty szanował i starał się je na scenie warszawskiej gromadzić. Znał ludzi i z rzadko spotykaną bystrością umysłu przenikał każdego nawylot. Przed jego żandarmskim wzrokiem nic się nie ukryło; tym to badawczym zdolnościom zawdzięczał, że go Paśkiewicz mianował oberpolicmajstrem z rangą generała. Co za dziwaczne połączenie obowiązków: oberpolicmajster i prezes Dyrekcji Teatrów! Gdzież to w świecie mogło się wydarzyć? Nigdzie — tylko u nas. Jako policjant, czegoż nie dokazywał? Najciemniejsze, najbrudniejsze, najbardziej zawikłane przestępstwa wykrywał, niby mag czarnoksięski. Siłą swego wzroku pętał zapamiętałych zbrodniarzy, którzy mu się u nóg wili, przyznając się do zbrodni. Ludzi charakteru poważał. Czyny jego dostarczyłyby tematu do kilkotomowej powieści. — Stanowisko prezesa teatrów cenił sobie wysoko. Biada temu, coby ośmielił się wystąpić z nieprzychylną krytyką lub też po krzywdził którego z aktorów. Teatr z całym swoim składem — to jego ludzie. Nikt nie śmiał na nich palca podnieść.

Bywały wypadki, że był w kolizji nawet z namiestnikiem, gdy ten mieszał się do spraw teatru pod wpływem jakiejś kobiecej intrygi. „Cicho! Sza! Pracować w swojej sztuce, do niczego się nie mieszać, bo tu ja panuję. Umiem karać, ale i nagradzać potrafię.“ Panował więc rygor i porządek, o jakim dawniej nie miało się pojęcia.

Zdarzało się nieraz, że w swoim gabinecie przyjmował kilku szpiegów, załatwiając równocześnie sprawy teatralne. Dekoratorem był wówczas Jan Nepomucen Głowacki, człowiek dowcipny i prawdomówny, którego Abramowicz lubił.

„Słuchaj, Głowacki, czy widzisz tego szpiega?“ rzekł raz do artysty, wskazując na jedno z indywiduów. „Wymaluj mi jego portret, ale wymaluj go ze stryczkiem na szyi“.

Głowacki popatrzył na szpiega i rzekł spokojnie:

„Panie generale, ja tylko z natury malować potrafię“. Szpiega przeszedł dreszcz, a pan generał roześmiał się. Takie to były jego żarty, godne tureckiego baszy.

A jednak tego to człowieka paliła ambicja postawienia i utrzymania instytucji, którą mu powierzono, na najwyższym poziomie. Zrozumiał, że teatr dotychczasowy nie odpowiadał już umysłowym potrzebom inteligentnej publiczności, że trzeba go było odświeżyć nową pracą i nowymi siłami.

Pomocnikiem i prawą jego ręką był mu Jan Seweryn Jasiński. Urodzony w roku 1806, nauki pobierał w Liceum, które porzucił, wstąpiwszy w roku 1821 do Szkoły Dramatycznej Kudlicza. Na scenie Teatru Rozmaitości wystąpił po raz pierwszy w roku 1826; wkrótce zostaje reżyserem i staje na czele obydwu teatrów, jako ich kierownik. Równocześnie jest nauczycielem Szkoły Dramatycznej: ustępujący Kudlicz wskazał nań, jako na swego zastępcę. W szkole prowadzi pracę tą samą metodą, co jego mistrz Kudlicz, nie ma jednak jego talentu; na deszły zresztą inne czasy i metoda ta nie odpowiadała już potrzebom nowej doby.



Jan Jasiński.

Oto nowa komedja i nowy dramat przynoszą z sobą mnóstwo zagadnień, mających ścisły związek z psychologją, historją, filozofją, dają bogactwo nowych i złożonych typów i charakterów ludzkich. Sztuka aktorska z wyżyn koturnowej stylizacji schodzi na szerokie dzierżawy życia, podpatruje, chwyta na gorącym uczynku, bada nieledwie tętna serc ludzkich. Aktor staje się psychologiem i myślicielem.

Nowy kierownik oddaje się pracy z niebywałą energją; pisze i tłumaczy opery, komedje, dramaty, wodewile,

które wydał potem w druku w 15 tomach pod wspólnym tytułem „Prace dramatyczne“ (Warszawa 1838—39). Aby zachować łączność z ruchem teatralnym w innych krajach, często wyjeżdża sam zagranicę i stamtąd przywozi wiadomości o teatrze zachodnim, a w czasie tych pielgrzymek szczególnie wiele uwagi poświęca Paryżowi i jego teatrowi. Dlatego też scena warszawska ma w tych czasach oblicze ówczesnych scen europejskich. Można było widzieć na niej salon ówczesny, z całą jego lekkością i elegancją, posuniętą tak daleko, że niebawem poczęto widzieć w tem tylko czczość i bezbarwność; bo to, co Jasiński przywozi z Paryża, daje się zamknąć w bardzo ciasnych i skromnych ramach. Był to umysł zbyt jednostronny. Klasyk, rutynista, z widnokregiem nierozległym, chwyta to tylko i to przyswaja sobie, co odpowiada jego naturze i temperamentowi; przywozi więc Scribe'a i jego naśladowców z całym ich aparatem scenicznym.

Rozpoczyna się więc tak niepodzielne panowanie Scribe'a na scenie naszej, jak w żadnem innem mieście europejskiem. Jasiński tłumaczy go gorliwie i tylko małą część swych przekładów wydaje w powyżej wspomnianym zbiorze. Gra w każdej sztuce tego pisarza, a biorąc wzory francuskie za podstawę, tworzy u nas rodzaj lekkich amantów i trzpiotów.

Zdumiewać się trzeba, patrząc na skrzętną pracę tego człowieka. Obok niezliczonych przekładów, których liczba dosięgła pięciuset, napisał prawie drugie tyle sztuk oryginalnych, spoczywających w manuskryptach i — niktby temu nie uwierzył — ani jedna z nich nie utrzymała się dotąd w repertuarze teatralnym. Jedna tylko z jego sztuk jednoaktowych p. t. „Nowy Rok“, była grywana w dniu 1 stycznia przez lat kilkanaście, miała jednak powodzenie tylko dzięki swemu tytułowi, bo akcja jej odbywać się mogła równie dobrze pierwszego stycznia, jak trzydziestego marca lub kwietnia. Lecz autor dał w niej parę ludowych postaci, mających dość znaczną nawet moc przekonującą.

Ponieważ Jasiński sam był naśladowcą francuskich aktorów, wymagał tego samego od innych, i w ten sposób

stworzył cały szereg swoich naśladowców; był wrogiem wszelkiego indywidualizmu, bez którego przecież niema prawdziwego twórczego artyzmu. Uczniowi nie wolno było zawierzyć własnej intuicji; trzeba było tylko niewolniczo naśladować mistrza. Było też coś wojskowego w tej szorstkiej i energicznej osobistości. Służbista i rygorysta wielki, oczami argusa wglądał w porządek obu scen. Nieraz pełnił równocześnie obowiązki inspektora, inspicjenta i rekwizytora.

Wszystkie jego sekundy, minuty, godziny, dni, miesiące, lata, wszystkie myśli, wiedza, chęci, rozkosze i utra-pienia — wszystko to było dla sceny i tylko dla niej. Pracownikiem był niezrównanym, niebywałym. W ciągu 24 lat swego aktorskiego żywota grał 5.525 razy. Cyfra to ogromna, zważywszy, że nie codziennie dawane były widowiska — a nie płacono wówczas żadnego specjalnego honorarjum za występy; gdy się do tego doda jeszcze, że Jasiński pełnił służbę reżysera obu teatrów i był nauczycielem Szkoły Dramatycznej, — za co nie pobierał żadnej pensji, — trudno nie uznać w nim wzruszającej bezinteresowności i wielkiego, dziś rzadko już spotykanego, zamiłowania. W bibliotece teatralnej leżą stosy scenariuszów, pisanych jego ręką, stosy regestrów, sprawozdań. Była to chodząca encyklopedia wiedzy teatralnej, lecz, niestety, w dość ciasnym zakresie.

Jako człowiek, kolega i przełożony był uczynny i ludzki; to też nie było aktora, któryby nie zasięgał u niego informacji, nie prosił go o wskazówki. A jako informator sceniczny odznacza się wielką precyzją i dokładnością. Artystyczna rzesza wielbiła w nim tę wielką miłość dla sztuki, udzielającą się i jego otoczeniu; dlatego słowa Jasińskiego stają się dla artystów wyrocznią. Można było darować mu wiele błędów, gdyż okupywał je niebywałym poświęceniem i miłością dla teatru. Jako dyrektor zapisał się tem, że wprowadził ład i systematyczność w pracy. On stwarza maszynę biurową Dyrekcji, on zaprowadza kontrolę widowisk i za jego rządów zaczyna się prowadzić roczniki teatralne, gdy przedtem niepo-dzielnie panował chaos. Jasiński pisze sam kronikę tea-

tru, w której nie przepomniął nawet jakiegoś „pas de deux“ trzeciorzędnej baletnicy.

Takiego to pomocnika miał Abramowicz. Obydwaj dopełniali się wzajemnie, odgadywali prawie swoje myśli, i ani wątpić, że ten żandarm siłą swej indywidualności potężnie zaważył na wyglądzie duchowym swego współpracownika. A Jasiński znosił prawdziwy krzyż pański. Nieraz, dobrze już po północy, wpadał do jego mieszkania woźny z okrzykiem: „Pan generał prosi pana dyrektora!“ — i pan dyrektor w półśnie zrywał się z ciepłej poscieli i biegł do dziwaka na konferencję.

Wspomnieliśmy o nowych siłach, które miały uświetnić naszą scenę; przyjrzyjmy się jednak, jakimi siłami scena warszawska już rozporządzała.

Zacznijmy od A l o j z e g o Ż ó ł k o w s k i e g o. Urodzony w roku 1814 w Warszawie z ojca Fortunata Alojzego Żółkowskiego, zanim jeszcze skończył szkoły wojewódzkie u pijarów, wstąpił do teatru jako chórzysta w roku 1839, a 27 października t. r. wystąpił w „Fra Diavolu“ w roli Anglika. Powiadają, że sława ojca utorowała mu drogę. Wiemy jednak, czem są te sławy aktorskie. Przez dziesięć lat zatarły się w pamięci ludzkiej tryumfy ojca, zwłaszcza, że przeszły po nich ówczesne burzliwe czasy; w każdym razie debiut przyszłego władcy sceny nie wywarł wielkiego wrażenia, tak, że nawet Jasiński, który tak skrzętnie notuje wszystko, wcale nie wspomina o tem. Później, w czasie największego rozkwitu talentu Żółkowskiego, powstała legenda o tym pierwszym występie, którym olśnił i oczarował widzów; ale to była bajka. Tymczasem młody Alojzy był nadal chórzystą i uczniem szkoły Kudlicza, grywając od czasu do czasu drugorzędne partje w operach. Ośmnastoletni młodzian, nierozwinięty jeszcze fizycznie, był do tego stopnia lękliwy, że lękliwość ta przebijała się wyraźnie w jego grze, wskutek czego orzeczono, że tchórzów najlepiej grać potrafi.

Dyrekcja chciała zrobić z Żółkowskiego śpiewaka operowego i niechętnie pozwalała mu grywać w komedji, tem bardziej, że jego muzykalność i piękny głos barytona

nowy stanowiły znakomity materiał śpiewacki. A znikły już z repertuaru owe farsy z muzyką, w których tak cenił jego ojciec; poczęto dawać wielkie opery, a Alojzy w każdej prawie brał udział.

Tak upływały lata. Zdawało się, że poza operę imię Żółkowskiego nie wybiegnie; ale siła genjuszu potargła ludzkie plany i sprawiła, że gwiazda jego rozblęśla, opromieniając warszawską scenę.

Przedewszystkiem w miarę posuwania się w wiek męski Żółkowski stawał się piękny, jak Apollo. Cała postać jego pełna była harmonji — a oczy! Te oczy świeciły blaskiem nieporównanym. Pamiętam, gdy w roku 1858 ujrzałem go pierwszy raz na scenie, olśnił mnie jego wzrok. Tak nie patrzył nikt na świecie; ten wzrok naprawdę mówił. Artysta nie potrzebował wyrzec ani słowa, oczy mówiły już wszystko. Gest jego był zawsze piękny i okrągły, a przy pomocy niebywalej dykcji wszystkie odcienia myśli wyrażał tak, że, rzekłbyś, na wieki utrwalały się w pamięci ludzkiej.

Takie to dary wniósł Żółkowski na scenę. Lecz jakież to repertuar dawała scena artyście? Oto: „Zachód słońca“, „Dwa pojedynki“, „Dawne grzechy“ Melesrille’a i sp., „Vendeta“ Girardina i Dumanoira, „Raptus“ Labiche’a i Marc-Michela, „Pafnucy i Narcyz czyli Tygrys bengalski“ Brisebarre’a i Marc-Michela, lub „Zuch mimo chęci“, „Jaki ojciec, taki syn“ i t. p. Wszystko to jednoaktówki, wodewile czyli komedjo-opery, jak je wówczas nazywano. I w takich to błahostkach, bez treści, bez charakterów, z tuzinkową zręcznością skleconych, objawiał się genialny aktor. Jeden z bywalców teatralnych powiedział, że gdyby Żółkowskiemu dano do odegrania „książeczkę legitymacyjną“, zrobiłby to i byłby w tem zawsze Żółkowskim. Ta trafna uwaga jest jakby kluczem do rozwiązania zagadki jego artyzmu. — Żółkowski był zawsze Żółkowskim. Czy miał to być pan, czy mieszczuch, szewc czy obywatel wiejski, urzędnik czy żyd, ktokolwiek inny wreszcie — zawsze był on Żółkowskim. Była to tak bogato uposażona indywidualność, że nie umiała się nagiąć do żadnej z postaci, przez siebie odegranych, a wszystkie przemieniała w emanacje swego potężnego ducha. Nie

należy jednak myśleć, że którakolwiek z jego ról była chybiona i nie oddawała charakteru danej postaci. Przeciwnie było tam wszystko, co mogło uwydatnić przedstawioną osobę, a jednak... był to zawsze tylko Żółkowski.

Nie używał on nigdy maski. To, co nazywamy charakterystyką, było mu prawie nieznane. Trochę różu, białego wasu, jak w języku teatralnym nazywa się bielidło, trochę upalonego korka do robienia kresek, przylepiona kępka włosów pod nosem albo jakieś baczki, czasem broda — to wszystko. Ale poza tem wszystkim zawsze widzieliśmy tę twarz tak piękną a tak mieniącą się barwami wszelkich uczuć, jakie na niej rysowała dusza, te oczy pełne blasku i siły nadzwyczajnej, iż, wpatrzeni w nie i pochłonięci grą wirtuozowską, zapominaliśmy, że przecież człowiek, którego on nam przedstawia, nie wart jest ani części



Alojzy Żółkowski.

tych bogatych zasobów, jakimi rozporządza artysta. I tak było zawsze w ciągu półwiekowej jego pracy na scenie; bo chociaż z biegiem czasu znikły z repertuaru blaski jednoaktowe, a Żółkowski począł występować w sztukach większych i głębszych, nie zmieniło to wcale natury jego genialnej interpretacji.

Wobec tego, cośmy rzekli, czy można wyobrazić sobie Żółkowskiego w Szaruckim, szewcu z Podwala? Cóż to za szewc? Kto takiego szew-

ca widział w Warszawie? To był przede wszystkim Żółkowski. Ale zato jak się upijał! Tem nie tylko wszyscy szewcy, ale każdy z ludzi pijących musiał być zachwycony. — Przytoczę przykład, jak Żółkowski umiał sugestjonować. W sztuce Fredry młodszego p. t. „Kalosze“ grał jakiegoś jegomościa, który je zgubił i wraca do domu zaka-

tarzony. Trzeba było widzieć ten koncert kichania i tę publiczność, która z nim razem kichać zaczęła. Bo też Żółkowski był mistrzem, gdy chodziło o oddanie takich przejawów, związanych z fizyczną naturą człowieka. Niezapomniany był np. w „Mężu na wsi“ Bayarda i Wailly, gdzie mu kaszel nie pozwala przyjść do słowa, gdy chce dać reprimandę młodemu birbantowi. Grozi, wymachuje rękami, ale ani słowa wykrztusić nie może. Albo znów to zasypianie w „Drzemce Prospera“ J. A. Fredry, udaremnione przez muchy!

O oczach jego już mówiłem. Powiadają, że siłą wzroku można poskramiać dzikie zwierzęta; taką moc musiały mieć chyba i jego oczy. W komedji „Więzy“ grał męża zakochanego, nie domyślającego się zdrady żony; w jednej ze scen wchodzi w chwili gorącej rozmowy między kochankami, zaskoczonymi nagle jego pojawieniem się i udającymi obojętność. Żółkowski stanął i tylko patrzył na nich. Za to spojrzenie zbierał zawsze burzę oklasków. Dodam, że miał on wzrok tak doskonały, iż z odległości trzydziestu kroków widział godzinę na zegarku kieszonkowym. Podziwialiśmy to nieraz w garderobach teatralnych. — Jego, tak zwani, tchórze wywoływali szalony śmiech, jak np. w „Zuchu mimo chęci“, gdzie wraca z pola bitwy, niby bohater, gdy naprawdę siedział w kącie ukryty. Naraz zdejmuje kapelusz, a tu wypada z niego kilka kul... Jego przestach! Role w wodewilach „Vendetta“ i „Pafnucy i Narcyz“, to w swoim rodzaju niedoścignione arcydzieła.

Taka to literatura przez pół wieku bawiła warszawską publiczność. Zdejmcież z półki te dzieła, okryte sławą i kurzem, i każcie grać je dzisiaj! Nie! Tych wszystkich „bluetek“ żadna trąba archanioła z grobu już nie wywoła. Na to trzeba było innej atmosfery a może i innego rodzaju talentów, by móc odegrać książeczkę legitymacyjną i... być Żółkowskim.

Zobaczmy teraz jego role bohaterskie. Jedyną dramatyczną rolą był Oskar w melodramacie Ducange'a: „Trzydzieści lat czyli życie szulera“. Grał ją dobrze, podkreślam ten wyraz, ale czyż to wystarczy, gdy chodzi o Żółkowskiego? Publiczność, przywykła śmiać się z nie-

go, nie mogła się więc oswoić z tym bohaterem szulerem; do tego w scenach dramatycznych dostawał Żółkowski zadyszki, słowa wychodziły z ust niewyraźnie, jak gdyby przyduszone, widać było, że artysta męczy się. Grywał rolę tę jedynie na prośbę Dyrekcji, która nie miała ją kim obsadzić a sztuka „robiła“ kasę. A więc z bohaterami pożegnał się na zawsze. Specjalność jego, to charakter. Jego Cromwel w „Muszkietierach“ Dumasa był rzeczywiście Cromwelem; w tej kreacji stworzył artysta wielkiego naprawdę człowieka. Owa posagowość, jaką nadał całej postaci, oszczędność w mowie i geście przy niewzruszonym spokoju, orli wzrok, którym zdawał się przeszywać swoje otoczenie, wszystko to składało się na to, że ów Cromwel był rzeczywiście wielkim wodzem purytań, panem życia i śmierci, choć tylko na scenie. Postać to odgadnięta tylko genialną intuicją, bo z pewnością Żółkowski nie zadał sobie trudu, aby odczytać choćby jedną kartę historii rewolucji angielskiej. A ci wielcy panowie, których cały szereg przewinął się przez scenę! Niestudjowani z pewnością z natury, boć takich w swoim życiu nie widział nigdy; a jednak tacy byli żywi, tacy prawdziwi, że francuscy aktorzy, widząc go w komedji Sandeau'a „Helena de la Seiglière“, nie mogli się dość wydziwić jego twórczemu ujęciu. Mimo to jednak był on zawsze Żółkowskim. I ta właśnie przewaga jego indywidualności nad wszystkim była właściwością jego genialności.

Gdy się patrzyło na tak bogato uposażony i wszechstronny talent, przychodziło nieraz na myśl pytanie: jakby znalazł się on w takiej a takiej okoliczności, stając się taką a taką postacią? „Znalazłby się tak, jak Żółkowski znaleźć się powinien“, było odpowiedzią, i nie można było sobie wyobrazić, ażeby on czemuś poddać nie mógł.

Takie gra jego zawsze dawała wrażenie.

A jego umysł?

Próbowaliśmy, pamiętam, Makbeta.

„Cóż tam za próby odbywacie na wielkiej scenie?“, pyta mnie pan Alojzy.

„Idzie Szekspir“, odpowiadam dumnie. „Co też pan o nim sądzi?“

„Wiesz, mój drogi. Ten wasz Szekspir wydaje mi się taki nienaturalny!”

Nienaturalny Szekspir! Wielki malarzu natury ludzkiej, nie obróć się w grobie! Wytłumaczenie tego zapamiętania przynosi nam pewna analogja. Tak, jak niegdyś Woltera przerażał ten barbarzyńca, podobnie i Żółkowskiego wyprowadzał z równowagi ten las nieprzebyty duszy ludzkiej. On w nim żyć nie mógł, nie potrafił. Dla niego, wychowańca francuskiej klasycznej sztuki, Szekspir był szorstką gmatwaniną. I pocóż tego? Dość było książeczki legitymacyjnej. Ten wielki aktor nic prawie nie czytał prócz „Kurjera”; nic więc dziwnego, że Szekspir dla niego nie istniał.

Gdy się teraz zastanowimy nad półwiekową jego pracą na scenie, cóż ona dała? Śmiech! Śmiech! Śmiech! Bawił nas ten wcielony bożek śmiechu, ten Momus żywy, dany nam przez ojca Fortunata wzamian za swego papierowego Momusa, którego świstki dotąd jeszcze fruwać po świecie. Lecz czy w tym śmiechu zawiera się cały genjusz Żółkowskiego? Nie, to tylko połowa, bo drugiej nie dały nam losy zawistne. Druga została uwięziona w dziełach, które nie mogły wywalczyć sobie wstępu na scenę, albo w których, dzięki zakulisowej intrydze, pominięto Żółkowskiego w obsadzie roli. „Żółkowski nas bawi, to dosyć!” mówiono. I przez pół wieku nazwisko jego na afiszu wystarczyło, aby zapełnić łoże.

Nieraz wspominaliśmy w rozmowie o sztukach, w których nie brał udziału, a w których były role jakby stworzone dla niego.

„Dlaczego nie gra pan tej roli?”

„Nie dano mi jej, mój drogi”, odpowiadał ze smutkiem, wzdychając ciężko. — „Ty masz nas bawić!” tak brzmiał nakaz, idący gdzieś z władczych sfer.

Żółkowski nie chciał nigdy wyjechać z Warszawy, aby się dać poznać innej publiczności. Był przesądny: obawiał się, że go nie zrozumieją, i miał poniekąd słuszność. Wiele razy zdarzyło mi się słyszeć zdanie widzów, przybyłych z innych zaborów, że nie znajdują nic szczególniego w tyle przechwalonym Żółkowskim.

A nasi autorzy? Nigdy nie byli z niego zadowoleni. Jego indywidualność przygniatała wymarzone przez nich postacie. Chęciński utrzymywał, że mu zepsuł rolę w „Szlachectwie duszy“. Rzeczywiście, patrząc na tego wspaniałego barona z piętnem geniuszu na czole, zadawał sobie człowiek pytanie: „Poco takiej wielkiej postaci do tak małej roboty?“ — Korzeniowski, tworząc dla niego rolę w komedji „Majątek albo imię“, starał się uchwycić wszystkie cechy jego indywidualności i zrobił portret Żółkowskiego, trochę, coprawda, karykaturalny; to też artysta niechętnie grał tę rolę i po paru przedstawieniach odrzucił ją. A przecież była to sztuka, nagrodzona na konkursie jego imienia!

Żółkowski, to postać jedyna w dziejach naszego teatru, i nie tak prędko znajdzie się ktoś, kto mógłby stanąć obok niej. Stworzył on całe legjony naśladowców, którzy utonęli w zapomnieniu fali, jak wszystkie niewolnicze naśladownictwa; ale ci, którzy pojęli ducha jego twórczości, którzy potrafili wydobyć z niej to, co było w niej wieczności trwałem, i ogrzać się przy jej ogniu niebiańskim, ci wielką go, przekazując w spuściźnie to, co odeń wzięli.

Wypada nam tu zanotować występ równie genialnego aktora, Bogumiła Dawisona, niestety tylko występ, który się odbył w dniu 16 sierpnia 1844 roku, w tłumaczonym przez Dawisona dramacie Karoliny Bircha-Pfeiffer „Noc i poranek“, osnutym na tle powieści Bulwera. „Przyjęcie artysty odpowiadało jego talentowi“, powiada lakonicznie Jasiński. W tej wzmiance nie dostrzec ani przygany, ani pochwały; to się nazywa: „wykręcić się sianem“. — Po tym występie Dawison wyjechał z Warszawy. Przybył do niej po latach kilkunastu, jako wielkiej sławy artysta, aby na cel dobroczynny zagrać wyjątek z „Matki rodu“ Grillparzera, po polsku, i scenę ze „Zbójców“ Szyllera, po niemiecku. Zostawił on pamiętnik, w którym spowiada się z powodów, dla których opuścił scenę polską. Opuścił ją dlatego, że repertuar naszej sceny nie dawał pola do pracy takiemu, jak on, artyście.

Komuż to ten repertuar sceny polskiej zawdzięcza takie ubóstwo?

Najpierw swej jednostronności. Wpatrzeni w teatr francuski, braliśmy z niego wszystko. Kształciliśmy smak według jego wskazań, uczyliśmy się grać na jego modłę, sprowadzaliśmy i tłumaczyli tylko francuskie sztuki. Wprawdzie Bogusławski zwracał baczną uwagę na arcydzieła innych literatur, a prócz klasyków francuskich znaleźli się w jego repertuarze i niemiecki Lessing i Iffland i angielski Sheridan a nawet Szekspir, przerobiony przez Schrödera i Ducisa, ale naogół teatr nasz zawsze był francuskim. Gdy chciał się wyłamać z tych więzów i szersze zatoczyć koło, stawała mu na przeszkodzie cenzura. Nie wolno było na scenie wypowiadać wielkich słów, ani wprowadzać wielkich charakterów. Wolno było tylko nurzać się w miernocie. Teatry zakordowane były szczęśliwsze. Lwów np. miał repertuar bogaty; Szekspir cały, wielki, grany był tam bardzo wcześnie, a za nim poszli wślad wszyscy „szekspiryzujący“ autorzy lat następnych. Myśmy zdaleka słyszeli tylko, że tam grają Calderona, Szyllera, Goethego, Hebbła, Grillparzera, Gutzkowską, Laubego i tylu, tylu innych. Nam był dostępny tylko Scribe i cała jego falanga. Boleśnie dawał się również odczuwać brak twórczości oryginalnej. Dopiero pod koniec tego okresu poczynają zasilać repertuar naszej sceny młodzi wówczas pisarze: Narzyski, Bałucki, Lubowski, Sarnecki, Koziebrodzki, Urbański, oraz aktor i poeta Jan Chęciński, późniejszy reżyser sceny warszawskiej.



*Józef Komorowski
w kom. Scribe'a i Dumanoira
„Być kochanym lub umrzeć“.*

K o m o r o w s k i J ó z e f odziedziczył po Piaseckim rolę amantów. Długo czas musiał walczyć ze sławą swojego poprzednika, który tak silnie zapisał się w pamięci publiczności i tylu miał miłośników, że każdego jego następcę witano chłodno i prawie pogardliwie. Taki los

spotkał również Komorowskiego. Artysta ten miał wszystkie warunki amanta: piękny wzrost, twarz męską, o szlachetnych rysach, dykcję nieposzlakowaną, ale raził chłodem. Ten chłód był naturalnym refleksem chłodu, jaki wiał z wiodowni. Dopiero chłosta krytyki potrafiła obudzić w nim uczucie. Powoli zjednywał sobie uznanie subtelnem cieniowaniem głosu, bardzo sumiennem opracowaniem ról, a co najważniejsza, każdej swojej postaci przydawał dziwnie poetyczny koloryt. To poetyzowanie, przetapianie, że tak powiem, prozy na jakąś poetyczną mowę, to poetyczne zabarwienie, stało



Józef Komorowski.

się jego drugą naturą. W życiu nawet starał się mówić językiem poetycznym. Jajko nazywał „kurzym owocem“, chłopa — „kmiotkiem“, drzewo „paliwem“ i t. p.

Komorowski jest przykładem, jak pracą i cierpliwością zdobywa się uznanie. Dokazał on tego, że publiczność, tak oziębła z początku, potem nosiła go nieledwie na rękach. Jego spieszczona nieco dykcja służyła za wzór wszystkim nadobnym paniom. Świetny był to aktor, niezapomniany szczególnie w rolach, gdzie przeważał liryzm.

Podówczas świeciła jeszcze tryumfy Ledóchowska, która kończyła już tak świetnie rozpoczęty zawód, dając wciąż jeszcze potężne kreacje w wielkim klasycznym stylu i służąc w ten sposób za wzór młodemu pokoleniu.

Pierwsze miejsce schodzącej już ze sceny Ledóchowskiej zajęła inna aktorka, o której już wspominaliśmy; to Leontyna z Żuczkowski Halpertowa.

Urodzona w roku 1803 w Puławach, przybyła do Warszawy z prowincji, gdzie w roku 1821 rozpoczęła zawód w mało znanej trupie jakiegoś Banera. Powiadają, że była córką przekupki na Pradze i że sama sprzedawała owoce. Podobna w tem byłaby wszystkim prawie heroinom teatralnym, które zazwyczaj z takich właśnie nizin społecznych się wywodzą. Świadomość powołania objawia się w nich zwykle niby jakiś nakaz zgóry, któremu posłusznie niosą życie w ofierze. — Już sam wygląd zewnętrzny Halpertowej świadczył o jej niezwykłości: postać okazała, wdzięk w klasycznie zarysowanym obliczu, duża w spojrzeniu, ruchy szlachetne, głos metaliczny i głęboko brzmiący, artyzm w pomysłach



Leontyna z Żuczowskich Halpertowa.

i w technicznym wykończeniu, zapal porywający. Niedługo jednak bawiła na warszawskiej scenie, wróciła niebawem znów do Banera, utrzymując, że niedość jest jeszcze przygotowana, aby zająć pierwszorzędne miejsce na pierwszej scenie polskiej. Wysokie widocznie przyświecały jej cele. Wraca po paru latach i występuje w „Przyjaciółkach” Fredry. Przyjęta została z wielkim zapalem. Talent jej ukazuje się od nowej zupełnie strony: gra jej oparta jest głównie na studjach z natury. Gdy ma grać warjatkę w dramacie Denoyers’a i Gereux pod tym tytułem, czyni studja na żonie Borysa Halperta, za którego później wychodzi za mąż.

Grywała wszystko i w każdej roli święciła niebywałe tryumfy. Wyliczenie jej ról zabrałoby nam wiele czasu i miejsca, ograniczę się więc do stwierdzenia, że cudowną prawie intuicją potrafiła sprostać każdemu zadaniu, czyniąc niejako zadość każdemu kierunkowi artystycznemu.

Ze sceny ustąpiła, jako emerytka w roku 1850. Umarła w roku 1894 w Warszawie.

Z innych aktorek w rolach naiwnych subrotek celowały Daszkiewiczówna i Damsówna. — Poza tem z trupy Chelchowskiego przybyli Chomanowski i Bodurkiewicz.



*Leontyna z Żuczkowskich
Halpertowa
w kom. „Familja Riquebourg“.*

Jan Nepomucen Chomanowski, urodzony w roku 1818, głośny później artysta dramatyczny, a w okresie lat 1861 do 1864 reżyser dramatu i komedji, służył początkowo u Chelchowskiego, jako woźnica. Chelchowski zwrócił pierwszy uwagę na ukryty w nim talent dramatyczny i wyrobił zeń doskonałego artystę. W r. 1869 Chomanowski umarł w obłąkaniu, w szpitalu św. Jana w Warszawie.

Maurycy Bodurkiewicz, urodzony w roku 1824, był uczniem Jasińskiego. Wyróżnił się później, jako doskonały krajczy w dramacie Małeckiego z czasów Michała Korybuta p. t. „List Żelazny“, oraz jako Rafael w „Kobietach z kamienia“ Barriere'a.

Najcelniejszym jednak po Żółkowskim uczniem Kudlicza był **L u d w i k P a n c z y k o w s k i**.

„Niema małej roli dla wielkiego aktora“, tej prawdy dowiódł całem swoim życiem na scenie. Był aktorem epizodów: z okrucichów, że tak powiem, stwarzał żywego człowieka. Dla czego jednak tak małe zato-



*Leontyna z Żuczkowskich
Halpertowa
w sztuce „Rita Hiszpanka“.*

czył sobie koło, gdy mógł podolać największym zadaniom? Przyczyna leżała prawdopodobnie w jego skromności, dalekiej wszelkiemu rozgłosowi, którego zawsze unikał. „Dam mało, ale do brze“, powiedział sobie, to też to „mało“ wystarczyło za „wiele“. Może do wyboru tego przyczynił się i pewien defekt, gdyż trochę szeplecił; nie we wszystkich, ale w większych kreacjach stawało mu to na przeszkodzie.

Urodził się w roku 1804 w Starym Sączu, w mieszczańskiej rodzinie, a po ukończeniu szkoły próbował uwiesić się w urzędzie, co jednak trwało niedługo. Dobry widocznie duch podszeptał mu, by pewnego poranku drapnął z miasta i z fliśkami popłynął do Warszawy, gdzie w roku 1825 wstąpił do Szkoły Dramatycznej Kudlicza, a po dwóch latach nauki wystąpił na scenie. Grywał

na niej do roku 1872, czyli przez lat blisko pięćdziesiąt. — Wysoki, dobrze zbudowany, z poczciwym wyrazem, podobny do proboszcza z jakiejś intratnej parafji, w odwiecznym swoim płaszczu, pamiętającym jeszcze napoleońskie czasy — był osobistością, której nikt nie zapomniał, kto ją raz zobaczył.

Każda jego figura, to człowiek, to typ, żywcem wzięty naturze a wzbogacony właściwym temu artyście humorem. Postacie te, wżerały się w pamięć tak mocno, że niczem ich odegnąć było niepodobna.



*Leontyna z Żuczkowskich
Halpertowa
w kom. Scribe'a „Ona go nienawidzi“.*



*Daszkiewiczówna
w kom. „Zoś, czyli kochanek pożyczony“.*

Wspomnij Panczykowskiego, a zjawi ci się zaraz w jednej ze swych ról.

Oto Dyndalski w „Zemście“ Fredry. Ten stary służga zawierał w sobie niejako cały dwór cześnika Raptusiewicza. Był to przedewszystkiem szlachcic w służbie wielkiego pana, służbista zahukany przez niego, stąd i przezwisko „Dyndalski“, wierzący ślepo w jego rozum



Ludwik Panczykowski.

a mimo to ceniący wysoko swoje stanowisko marszałka dworu i doradcy pańskiego. Mimo sędziwy wiek trzyma się prosto. Czuć w nim było i wojaka, który razem z cześnikiem szczerbił kiedyś karabele, bo z jakim to smaczkiem podawał mu klingi, jak je starannie ocierał, jak na nie dmuchał, chuchał, omal ich nie całował — a do pióra czuł równy wstręt, jak i pan jego, bo ileż to potu kosztowało go pisanie listu pod dyktando cześnika!

Gdy wreszcie odetchnął i począł list czytać, jakże się pięknem wydawało, jak wspinałem jego pisarskie uzdolnienie! Rola to napozór mała, a tyle było w niej odcielenia prawdy, tyle komizmu, że wyrastała na pierwszorzędną, stawiając kreowaną postać obok głównych figur komedji.

To się nazywało: czytać między wierszami! Pierwszy Panczykowski tak czytać potrafił.

„Chatka w lesie“ Syrokomli. Był to ujęty w dialog poemacik, nazwany przez autora „dziwactwem dramatycznym“, grany wybornie przez Królikowskiego i Rychtera a wart wspomnienia głównie dzięki temu, że dał Panczykowskiemu możliwość stworzenia przepysznej postaci. Był to pan Trzaska, Litwin, zawołany myśliwy

i, naturalnie, zawołany łgarz. Kreując go, mówił artysta litewskim akcentem, tak miłym wówczas dla polskiego ucha, a uczynił postać tę tak plastyczną w każdym geście i w wyrazie twarzy, że zdawało się, iż aktor znikł zupełnie, a został tylko pan Trzaska.

Był bowiem Panczykowski pierwszym polskim aktorem, który badał postacie „in natura“.

W „Majstrze i Czeladniku“ Korzeniowskiego grał Łyzkalskiego, ex-woźnego, pijaka, jak jego towarzysz, Szarucki. Rola tę przenosił Panczykowski widzów w sferę, w której akcja się rozgrywa, bo Żółkowski w tej sztuce nie był Szaruckim. Mała epizodyczna rolka urosła znów do wielkości głównej postaci. Dał w niej Panczykowski tyle szczegółów, które podsunęła mu jego inwencja artystyczna, jak np. czkawka pijacka, tyle komizmu, że postać wrażyła się w pamięć wszystkich i w Warszawie długo bawiła ludzi.

Jakiż to znów serdeczny był ten chłopiec w jednoaktowej komedji Gregorowicza „Janek z pod Ojcowa“! Postać ta budziła tęsknotę za wsią; chciałoby się odzyskać takiego Janka. Człek wodził okiem po kmiotkach, przyjeżdżających do Warszawy, czy nie odnajdzie między nimi pierwszorzutu Panczykowskiego. A jak śpiewał chłopskie piosenki! Rozrzewniał i śmieszył zarazem.

„Żydzi“ Korzeniowskiego, to galerja figur, z pośród których Panczykowski znów wysunął na plan pierwszy Brzydkiewicza. Ujęcie tej roli naśladowały dwa pokolenia aktorów, tak było świetne, a im kto więcej zbliżył się do oryginału, tem większa była jego zasługa, bo stworzyć samodzielnej kreacji, gdy się raz widziało Panczykowskiego, niepodobna było. Ostrowski, grając tę rolę, znakomicie go naśladował, co przyniosło mu uznanie, zaś krytyka i publiczność nagrodziła te usiłowania. Największa,



Ludwik Panczykowski
w krotkowili
„Kto wie, na co się to przyda“.

co do rozmiaru, była rola w possie niemieckiej Nestroy'a p. t. „Chcę sobie pohulać“. Tę figurę pamiętali długo bywalcy teatralni. Rola ta, która, jak i cała sztuka, trzymana była w tonie jaskrawego komizmu niemieckiego, odznaczała się tem, że Panczykowski podszedł do niej z wielką powagą. Ten głupi Melchior, stróż kupca korzennego, grany był jak jakiś wielki dygnitarz, czujący dostojność swojego stanowiska; stąd komizm, który się udzielał nawet współgrającym.

Z Panczykovskim zeszli do grobu owi starzy słudzy wielkich domów, jak w „Liście Żelaznym“ Małeckiego, jak w „Pani Kasztelanowej“ J. Korzeniowskiego, „Przyjaciołach“ Fredry, „Staroświecczyźnie“ w przeróbce J. N. Kamińskiego. Nikt już tych typów wskrzesić nie potrafi.



Ludwik Panczykowski
w kom.-op. „Biurałści“.

On je jeszcze widział i tworzył. Patrząc na tych starych poczciwców, doprawdy, czuło się łzę żalu, że już dziś nie rodzą się tacy. Jakież skarby zawierały ich proste dusze! Jaka wierność, jaka uczciwość, jaka miłość i poświęcenie! A te maniery dworskie, ich krok posuwisty, pogłaskanie się po czuprynie jako oznaka zadowolonia z pańskiej łaski, a ów animusz ich panów, który udzielał się ich sługom, odbijając się w nich niby w zwierciadle. Zdało się, że wszyscy do siebie byli podobni, a przecież każdy był

inny. Łączyła ich epoka, w której żyli. Inny był marszałek w „Liście żelaznym“ a inny Krupkowski w „Przyjaciołach“, albo w „Pani kasztelanowej“. — Dziś, gdy wznawia się te sztuki, obsadza się role, ongiś Panczykovskiego — jako mało znaczące — miernymi aktorami. To też nie dziw, że przepadają.

W „Chłopach — arystokratkach“ Anczyca był urlopnikiem Szczepankiem. Była to również figura jakby wykradziona naturze. Podpatrzył, podsłuchał tego agenta rzeczy galicyjskiej, z jego żargonem chłopsko-niemieckim. —

W komedji J. N. Kamińskiego „Kominiarz i Młynarz“ grał młynarza ku ucieście rozbawionej publiczności niedzielnej. Sztuka nie schodziła z repertuaru przez lat kilka, bo jak tu nie patrzeć i nie pękać ze śmiechu, gdy się zaczęli bielić i czernić razem z Rychterem. — W „Damach i Huzarach“ nieoceniony, małowówny kapelan ze swoim „Nie uchodzi“, przerobiony przez cenzurę na lekarza, w grze Panczykowskiego był mimo wszystko kapelanem w całym tego słowa znaczeniu. W innej komedji Fredry, w „Dożywociu“, grał Pana Lagena Michała. Małżonek zero. Typ pantoflarza. — W „Antonim i Antosi“ (w przeróbce Słowackiego) grał chłopskiego furmana. Figura z przeszłości, kiedy to wiejskimi furkami ludzie jeździli po świecie: rubaszny, dowcipny, wesoły aż miło. — Nie było jeszcze wówczas fotografji, kinematografów i gramofonów, niepodobna więc było przekazać skarbów tych potomności, przepadły wraz z jego śmiercią.

Z przykrością przychodzi mi teraz wspomnieć o grzechach Panczykowskiego, ale czynię to ku przestrodze młodego pokolenia. Oto w obrazku Anczyca „Łobzowanie“ dał w pokątnym doradcy, Protazym, postać, znaną powszechnie w mieście. Był to Imię Pan Niedziałkowski, doradca prawny, skopjowany w najdrobniejszych szczegółach. Stało się to skandalem, bo ludzie wytykali go sobie palcami tak, że skopjowany biedak nie mógł pokazać się w mieście. Ale srogo odpokutował to artysta, gdyż pan Niedziałkowski, zaczaiwszy się gdzieś w zaułku, porządnie wygrzmocił mu plecy. Drugą podobną rolę był żyd, lichwiarz, zwany Cwejnosem, skopjowany w jednoaktowej komedji ze śpiewkami „Pod strychem“, pióra Stanisława Bogu-



*Ludwik Panczykowski
w krotekwił „Nowy Sąd Parysa“.*

ślawskiego. Ten znów nietylko że się nie pogniewał na artystę, ale był mu nawet bardzo wdzięczny za zrobioną reklamę. Panczykowski poszedł tu śladem niemieckich komików z kasperlady; takiemu jednak artyście nie godziło się dla poklasku gawiedzi stawiać ludzi pod pręgierz. Zapomniał, co powiedział Krasicki: satyra gani obyczaje, ale nie tyka człowieka. A przecież nie była Panczykowskiemu obcą nasza literatura. Czytał bardzo wiele; był stałym prenumeratorem Biblioteki Turowskiego, która dawała cenne dzieła z zakresu historii i literatury.

W swoim mieszkanku, w antresoli pod filarami teatru od ulicy Nowosenatorskiej, urządził sobie coś w rodzaju obserwatorium. Było to zwierciadło ponad łóżkiem, urządzone tak, że odbijali się w nim wszyscy przechodnie, idący pod filarami. Leżał więc w łóżku, czytał i obserwował ludzi.

Był to stary kawaler, dochowujący wiary jakiejś głębokiej miłości już poza grobem, o której nikt nigdy nie się nie dowiedział, pomimo szperania naszych „paniusz”. Skonstatowano tyle tylko, że nasz artysta kilka razy do roku odwiedzał Powązki, i tam, na jakimś bezimiennym grobie, modlił się gorąco.

Człowiek nieposzlakowanej uczciwości, dobry kolega, dzielący się chętnie swoim skromnym dobytkiem, uczynny do tego stopnia, że opiekował się druciarzami, flisakami i wszelkiego rodzaju wędrownymi rzemieślnikami z Galicji, odwiedzającymi Warszawę. Przed jego mieszkaniem widziano nieraz tłumy tych biedaków, wyczekujących swego dobrodzieja, który, czyto datkiem, czy radą, czy nastreczeniem roboty, pomagał im wedle wszystkich swych sił. „To moi ziomkowie“, powiadał, „trzeba im pomagać“. Dał też świetny portret takiego druciarza w komedji, przerobionej z francuskiego: „Nowy mizantrop“. Jego odezwanie się do kucharki: „Gdzie chowajet słonina“ — powtarzano długo.

Systematyczny i porządny w życiu, zapisywał skrzętnie każdy wydany grosz. Pożyczał kolegom, bez procentu oczywiście, a odbierał w ratach; lecz biada temu, który chybił terminu! Pewnego razu Damse, znany dowcipniś,

N^o 1513 *La. Pozwoleniem Izwierzchności.* ABONOWANIE N^o 4

Teatr Narodowy

Dziś w NIEDZIELĘ to jest dnia 7 Października 1821 Roku

D A N A B E D S I E

NOWA KOMEDYJA

w 3 Aktach. Oryginalnie wierszem napisana, pod tytułem:

PAN GELDHAB C Z Y L I Spanoszony Przybysz.

| O S O B Y: | | | |
|---------------------------------|---|---|---|
| Pan Geldhab Przybysz spanoszony | — | — | — |
| Flora, Córka jego | — | — | — |
| Krzysztof Rodziewicz | — | — | — |
| Lubomir Romanowski | — | — | — |
| Najm. przyjaciel Lubomira | — | — | — |
| Lubomir, przyjaciel Krzysztowa | — | — | — |
| Emilia, Jolanta | — | — | — |
| Pan Rudzik | — | — | — |
| Panna Mierzyńska | — | — | — |
| Pan Dmurewski | — | — | — |
| Pan Asperger | — | — | — |
| Pan Szymanowski | — | — | — |
| Pan Zalkowski | — | — | — |
| Pan Sułkowski | — | — | — |
| Plisko Amikwaryum | — | — | — |
| Kommissari | — | — | — |
| Krawiec | — | — | — |
| Kamerydant | — | — | — |
| Lokaj | — | — | — |
| Tapiacz, Kupcyżni Lokaj | — | — | — |
| Pan Zieliński | — | — | — |
| Pan Jolankowski | — | — | — |
| Pan Bykowski | — | — | — |
| Pan Marzyński | — | — | — |
| Pan Krasinski | — | — | — |

Scena w Warszawie w Domu Pana Geldhaba.

Nastąpi grana przez Orkiestrę Teatru Narodowego **WALNA BITWA**
kompozycji Karola Kurpińskiego.

Z a k o Ń c z y

O B R A Z H E R O I C Z N Y

Z Tłumaczeń i Śpiewami, ułożony przez *Pana Dębny*, z Muzyką ułożoną przez *Pana Kurpińskiego*. pod tytułem:

Cień Xięcia Józefa PONIATOWSKIEGO

C Z Y L I

WPROWADZENIE JEGO NA POLA ELIZEYSKIE.

| O S O B Y: | | | |
|--------------------------------------|---|---|---|
| Cień Xięcia Józefa Poniatowskiego | — | — | — |
| Ślawa | — | — | — |
| Geniosa Historji | — | — | — |
| Cień Orszulka | — | — | — |
| Cień Achillesa | — | — | — |
| Cień Nestora | — | — | — |
| Pan Dmurewski | — | — | — |
| Panna Mierzyńska | — | — | — |
| Panna Białe | — | — | — |
| Pan Mawicki | — | — | — |
| Pan L. Zarkowski | — | — | — |
| Pan Zieliński | — | — | — |
| Cienie czołmactw Wojskowych | — | — | — |
| Młot | — | — | — |
| Złotki i Amotki | — | — | — |
| Uczniowie Tańca z Klasy Pana Dębnego | — | — | — |
| Pan Kossowski | — | — | — |
| Pan Sułkowski | — | — | — |
| Pan Płotowski | — | — | — |
| Panna E. Żurzy | — | — | — |

C E N A M I E Y S C Z W Y C Z A Y N A

Zacznie się o godzinie 7^{mej} a skończy się około 10^{mej}

przyniósł mu ratę przed terminem. Oburzył się tem pan Ludwik i wyrzucił go za drzwi, mówiąc: „Jesteś nieporządny, ja dla ciebie nie będę sobie psuł rubryki! Tam zapisano, że termin przypada piętnastego, a więc piętnastego przynieś ratę. A teraz wynoś się!”

Namiętny higjenista, do późnej jesieni kąpał się w Wiśle, a gdy zamarzła, chodził do przyrębła i laskę mył w wodzie. — Namówiono go, by wreszcie kupił sobie parasol, bo nieraz w szarugę przychodził na próbę zmoknięty. Kupił wkońcu, ale nigdy go nie otworzył. Gdy go strofowano, odpowiadał: „Głupie gadanie! Nowy parasol mam wystawiać na deszcz!”

W roku 1861 obchodzono jubileusz jego 35-letniej pracy na scenie. Wybrano sztukę „Okreźne” Korzeniowskiego, w której miał tylko pięć słów do powiedzenia, nic więcej, pięć słów. Grał parobczaka, a odpowiadając jednej z osób, która wyraża zdanie, że nie wypada, aby młoda dziewczyna bałamuciła się z paniczem „bo zginęłaby dziewczka”, mówił Panczykowski z takim akcentem, niby

zawstydzony i kryjąc głowę w kapelusz, że to wystarczało zawsze, aby go obdarzyć hucznem brawem. A jak tańczył obertasa! Wówczas to, po gorącym przemówieniu Żółkowskiego (także ewenement, boć Żółkowski nigdy więcej publicznie nie przemawiał), wręczył mu Królikowski wraz z hrabią Ledóchowskim wieniec

i złotą tabakierkę z brylantami. Jubilat ze łzami dziękował publiczności, zażenowany, jakgdyby chciał powiedzieć: nie zasłużyłem na tak wielki zaszczyt.

Skromność jego znana była powszechnie. Takim go uwiecznił rzeźbiarz na pomniku w krużganku kościoła reformatów, z lewej strony przy wejściu. Rzeźba przedsta-



*Scena z kom. J. Korzeniowskiego
p. t. „Mistrz i Czeladnik”.*

wia Muzę, która go wiedzie do sławy. Oddany jest tam Panczykowski żywy i taki zażenowany, jak w dzień swego jubileuszu.

Prócz wyżej scharakteryzowanych, wymienić należy kilku jeszcze artystów, jak Karol Jastrzębski, Józef Świergocki, Karol Śmiałkowski, Bułliński i Majewski. W gronie tych był również artysta, który odważył się pisać satyryczne wiersze na Dyrekcję, a nawet nicować wyższe władze i świszki takie puszczać po mieście. Nazywał się Zenopolski Leon. Abramowicz wytropił go i kazał zamknąć w szpitalu wariatów. Ułatwiono mu ucieczkę. Oparł się aż w Ameryce, gdzie golił brody i strzygł włosy; później założył aptekę a nawet został lekarzem. Był to zdolny aktor charakterystyczno-komiczny.

Takie oto siły posiadała warszawska scena przed pojawieniem się na niej gości z Krakowa.

Wspominam o aktorach drugo i trzeciorzędnych dla ścisłości. Nie wnieśli oni do sztuki aktorskiej nowych zdobyczy, byli tylko użyteczni, ale dlatego bardzo cenni, bo bez nich nie byłoby całości. A ta całość z każdym dniem rozwijała się coraz lepiej. Przy tak energicznym reżyserze, jakim był Jasiński, każde przedstawienie stało się prawdziwym popisem.

W dniu 18 sierpnia 1844 roku wystąpił na scenie warszawskiej artysta teatru krakowskiego, Józef Rychter, w komedji Bayarda, p. t. „Lektorka czyli pustota młodzika“ w roli kapitana, granej dotychczas przez Kudlicza, i w jednoaktówce Bourgeois i Lecroy'a p. t. „Dla czego“, tłumaczonej przez Halpertową.

„Podobał się nadzwyczajnie“, powiada Jasiński, który nie jest bardzo szczodry w szafowaniu pochwałami. I był to rzeczywiście podbój warszawskiej publiczności.

Rychter urodził się w roku 1820, w Kraśniku, gdzie ojciec jego miał aptekę. Uciekł z domu, aby wstąpić do teatru Chelchowskiego w Lublinie. Naturalnie, że ojciec, jak wszyscy zresztą ojcowie, wyklął go i wydziedziczył.

I oto odrazu biedny histrjon przeżywa bolesny dramat rodzinny. Zostaje mu on na całe życie w pamięci i stanowi niby tło, na którem żywot jego rozwijać się będzie.

Musiał wykazać niepospolite zdolności, jeżeli Chełchowski, dobry znawca aktorskich talentów, kazał grać 18-letniemu chłopcu rolę ojców. Do tego rodzaju ról nadawała się twarz młodego adepta, pełna wyrazistości, o szlachetnym typie; a także, *last not least*, i to, że wówczas już Rychter był łysym. Opowiadał to nieraz z humorem, jak natura bogato go uposażyła, skąpiąc mu tej odrobiny włosów, aby ułatwić charakterystycję.



Józef Rychter.

W Krakowie, dokąd Chełchowski udał się ze swoją trupą, wprowadził w zdumienie publiczność, grając starego Strellena w sztuce Toepfera „Fałszywy wielki ton“. Nikt nie chciał wierzyć, że to młodzieniec tak znakomicie grał starca. Talent to z Bożej łaski, gra więc Rychter każdą rolę doskonale; czy to będzie groźny Don Salustio w „Ruy Blasie“ Wiktora Hugo, czy Warner w „Życiu szulera“ Ducange’a, którego jakiś widz z galerji, oburzony niegodziwością postaci, obrzucił obelgami, czy krewki Rej z Nagłowic w sztuce Majeranowskiego, czy pan Jowialski, czy wreszcie stary marynarz w „Lektorce“ Bayarda — wszędzie stwarza artysta pełnego człowieka.

Żaden z polskich aktorów nie rozpoczynał dotąd zawodu tak świetnie. Rychter — to prawdziwy ulubieniec sztuki. Zdawało się, że na tę łysą głowę Melpomena z Talją, swą siostrzycą, złożyły diadem, aby ukoronować

tego muz wybrańca. Uśmiechało mu się życie godne za-
zdrości, gdyby... Otóż to „gdyby“ dręczyło go przez całe
życie.

Tak, jak zerwał stosunki z rodziną, tak będzie je zry-
wał ze wszystkimi dyrektorami, kierownikami, reżyserami
we wszystkich teatrach.

Młody Rychter, wyniesiony odrazu na najwyższe
szczyty aktorskiej sztuki, nie przechodził nigdy tych za-
łamań, które trapią zwykle adeptów, nie zaznał tych bó-
lów i zwątpień, rozpacz i upadków, nie dźwigał się do
góry, drapiąc skrwawionymi palcami strome ściany i dą-
żąc ku wyżynom, aby z nich runąć na dno przepaści zwątpie-
nia... Nie! Zawód jego od samego początku usłany
był kwieciami. Krytyka współczesna z podziwem, jedno-
głośnie przyznała mu wielki talent i okrzyknęła znako-
mitym artystą, a dodać trzeba, że wówczas nie szafowano
tak hojnie epitetami wielkości, jak dzisiaj.

Cóż to dzieć się musiało w tej młodej głowie! Bo-
rykanie się z przeciwnościami tworzy charakter, urabia
człowieka, daje mu hart, albo go łamie. W każdym razie
wychodzi się zeń odpornym na strzały losu, twardym,
zbrojnym w pancerz myśli, zdolnym do kierowania roz-
tropnie łódką żywota. Tego wszystkiego Rychter nie za-
znał. To też pomściło się to na nim. Borykał się więc
do śmierci, aby go wkońcu nazwano „starem dzieckiem“.

Był niem też rzeczywiście. Rychter, to benjaminek
sceny, to jeden z tych, którym zachciewa się gwiazdki
z nieba, kafli z pieca, jak się to mówi. Czegoś zawsze
pragnął, za czymś gonił, aby potem, rozczarowany, żało-
wać lekkomyślnego kroku. Gdy przebywał na krakow-
skiej scenie, będącej wówczas pod kierunkiem Męciszew-
skiego, w pełni powodzenia rzuca ją, aby przenieść się do
Łwowa. I co skłania go do zerwania przyjaznego, praw-
dziwie ojcowskiego stosunku z takim dyrektorem, jedy-
nym wówczas w Polsce mecenasem sztuki? Przecież nie
materjalny interes, bo tem Rychter gardził zawsze; nie
poziom artystyczny sceny lwowskiej, która nie stała wy-
żej od krakowskiej... nie! Poprostu gorączka, dążenie za
nowością, za czymś nieuchwytnem, czego sobie potem wy-
tłumaczyć nie mógł. Zrywa kontrakt, udając najprzód

chorego, a gdy mistyfikacja się nie udała, poprostu wyjeżdża samowolnie. — Jakgdyby za karę za ten pierwszy krok w stylu cyganerii przeszedł we Lwowie istne tortury. Mierzono go tam łokciem zawistnej emulacji; trzeba się było mierzyć z takimi siłami, jak Nowakowski, Benda, Smochowski, którzy posiadali całą sympatję publiczności, nieskłonnej wcale do ustępstw na korzyść intruza.

Szajnocha napisał wówczas o Rychterze, że „dobrze udawał, zręcznie afektował, przystojnie stapał i deklamował. Słowem: przekonał publiczność o zewnętrznej biegłości i rutynie gry swojej, ale zając szczerze publiczność, zachwycić ją i unieść, tego pan Rychter nie mógł“. Uśmiechamy się dziś na prostotę tej krytyki naszego historyka, lecz wówczas była ona wyrocznią. Biedny Rychter, struty temi sądami, żałował tak niebacznie opuszczonego stanowiska, gdzie mu sława rzucała wieńce a życie mlekiem i miodem płynęło. I tu jednak fortuna nie opuściła swego faworyta, bo oto ze Lwowa wynosi cenne na przyszłość zdobycze: nauczył się mianowicie pogłębiać postacie historyczne. Znakomity twórca cześnika, Nowakowski, jakgdyby przelał w niego ducha Raptusiewicza. Odtąd będzie Rychter z wielkiem powodzeniem grywał rolę tę do końca życia, i nie zatai, że Nowakowski był mu wzorem. Ten szczegół świadczy najlepiej o jego charakterze. Rychter był zawsze szczerzy, jak dziecko. Nie słyszał nikt chyba, że splamił się samochwalstwem, którem tak często grzeszą znakomici nawet aktorzy.

Z tego piekła lwowskiego, jak to sam nieraz mówił, wybawiła go Warszawa. I teraz zaczynają się najpiękniejsze dni jego kariery, a dla teatru warszawskiego prawdziwy wiek złoty, bo Rychter, jako dobry kolega, wprowadza na scenę warszawską Królikowskiego i Chomińskich.

Jeszcze przed Jasińskim, Dmuszewski jako dyrektor teatru a równocześnie redaktor „Kurjera Warszawskiego“, więcej zajęty tym swoim pieścioszkiem, niż sceną, wypuszcza z rąk wodze, które chwytają nowo zaangażowani aktorzy z Rychterem na czele, tworząc tak zwany komitet. Pokazało się jednak, że rządzić i grać, to łapać dwie sroki za ogon, jak mówi stare przysłowie. Zapanowała

więc niezgoda, bo każdy (jak zwykle) chciał rządzić, a położenie pogorszyło nieobycie ze zdobyczami literatury dramatycznej. Wkońcu odebrano im kierownictwo, a po śmierci Dmuszewskiego, w roku 1847, oddano je Bórysowi Halpertowi.

Był to urzędnik, ożeniony z Żuczkowską, która po śmierci Ledóchowskiej zawładnęła sceną niepodzielną. Że starał się przedewszystkiem o repertuar dla żony, temu nie można się dziwić; dziwić się należało tylko najwyższej magistraturze teatralnej, że wybrała go na kierownika. Były to zresztą pierwsze czasy rządów Abramowicza.

Fama powiada, że najwięcej niepokoju i rosgardjaszu sprawiał Rychter, i czyż mogło być inaczej? Czynna jego natura potrzebowała pracy, ruchu, życia. On nie mógł spoczywać na tak łatwo zdobytych laurach. Wdrożony do pracy na scenach prowincjonalnych, znalazł się nagle w środowisku ludzi przywykłych do systematycznego porządku, do pracy nie gorączkowej, lecz powolnej a wytrwałej, którzy, ulegając władzy, zmuszeni byli spełniać, co ona kazała, bez jakiegokolwiek protestu.

Gdy raz padnie jakieś obelżywe słowo, przyczepione do człowieka wybitnego, zostaje ono przy nim, choćby tysiące dowodów przeczyło i wołało donośnym głosem, że to nieprawda. Tak się też stało, że Rychter okrzyczany został za intryganta. Jego sława aktorska, która rosła też raz potężnie, podsycala w zawistnikach niechęć — a jego wulkaniczny temperament dolewał jeszcze oliwy do tego ognia.

Kreacje, które podówczas stworzył, należą do arcydzieł sztuki aktorskiej. Szkoda, że te aktorskie arcydzieła giną częstokroć razem z utworem literackim; arcydziełem była już pierwsza rola, którą kreował na scenie warszawskiej. Grał rolę szewca w komedji Fryderyka hr. Skarbka p. t. „Zofja Przybylanka“. Rzecz rozgrywa się w XVIII stuleciu, na rynku Starego Miasta. Sztuka słaba, tak ze względu na banalną fabułę, jak i jej opracowanie. Ale Rychter stworzył w swej roli — typ. Był to sławetny pan cechmistrz szewckiego kunsztu, żywcem wycięty ze szkiców Orłowskiego albo Piwarskiego, tylko pogłębiony przez artystę i podniesiony do żywego człowieka. „Ten

szewc wstał chyba z grobu na Powązkach“, mówiono. To też artysta był dumny ze swej kreacji.

W rozmowie ze mną, już pod koniec życia, opowiadał, jak się zrodziła owa rola. „Nie wiedziałem, co z tem robić. Wyszedłem na spacer do Czerniakowa, siadłem sobie w zbożu, pogoda była prześliczna, i tam czytałem swoją rolę. Do głowy mi to nie szło, bo i dowcipu ani na lekarstwo, ale pociągnęły mnie patryjotyczne frazesy pana majstra, a wreszcie szlachetna tendencja... I tak ucząc się, stopniowo zapalałem się do roli. Nasunęły się wspomnienia młodości; przypomniałem sobie, że w Lublinie widziałem takiego sławetnego pana majstra. Pamiętałem, jak chodził, jak się ubierał, jak wymawiał z patosem pewne sakramentalne słowa i t. d. Złożyła się figura, którą, wróciwszy do domu, opracowałem i, niby rzeźbiarz, odlałem w formę. Skarbek był zdumiony, gdy mnie zobaczył na scenie. I cóż z tego?“ — dodał ze smutkiem — „Sztuka po kilku przedstawieniach poszła na półki, aby już nigdy nie powrócić!“

Następna rola, to Hugo Bambeto, sławny bakalarz, w komedji 2-aktowej Mallevilles'a i Xaviera „Trefniś“, tłumaczonej przez Halperta. Kto raz widział w tej roli Rychtera, nie zapomniał już jej nigdy. Ten pocziwiec pobudzał do szalonego śmiechu przez łzy. „Płakać i śmiać się trzeba, patrząc na tego Rychtera“, mawiano. Bo też żaden z aktorów przed Rychterem nie władał tak uczuciami ludzkimi i żaden z nich nie wybuchał z większą potęgą! Nawet w epizodach, jak w melodramacie Ducange'a „Życie szulera“ i w komedji Arago „Pamiętniki szatana“, pojawienie się Rychtera na scenie elektryzowało. Uczucie było siłą jego talentu. Brał niem ludzi niepodzielnie. Ten wybitnie na uczuciu oparty stosunek do każdej roli sprawiał, że grę jego cechowała zawsze niezwykła szczerłość. Szereg komicznych postaci, poczynawszy od Fredry, miał zawsze podkład głęboko odczutej prawdy życiowej. Nigdy nie sięgał do przesady, nigdy do farsy.

Jakaż to wyborna była postać, ów tytułowy „Wujaszek całego świata“ w komedji trzyaktowej Benedixa, albo chłop w komedji Kajzera „Mieszczanie i kmiotki“ lub Wilczura w „Szlachectwie duszy“ Chęcińskiego!

W tragedji, która w tych czasach rzadkim bywała gościem na warszawskiej scenie, grał w „Dzieciach Edwarda“ i w „Parji“, tragedjach Delavigne'a, oraz w „Zbójcach“ Szyllera.

Gdy mowa o tragedji, nie mogę pominąć pewnej słabości Rychtera, którą wkońcu dzielił ze wszystkimi znakomitymi aktorami. Oto zdawało mu się, że powinien także grywać bohaterów tragicznych. Stąd ciągle zatargi i kłótnie z Królikowskim, który nie bez słuszności rościł sobie do nich prawo. Ale zdarzyło się wreszcie, że Rychter twardo upomniął się o rolę, która według niego jemu się należała. Był to „List żelazny“ Małeckiego. Mimo protestu Królikowskiego, zagrał krajczego i — zrobił fiasco. Objął po nim rolę Bodurkiewicz, aktor małego talentu, ale sumienny i pracowity, nie mógł jednak utrzymać sztuki, która, gdyby warunki były się inaczej złożyły, byłaby do dziś ozdobą repertuaru.

Ta oto achillesowa pięta do końca życia nie dawała spokoju artyście, a burzliwy duch, który w nim pokutował, przymnażał mu coraz więcej niechętnych. Czynna jego natura pchała go do coraz nowych wybryków. I tak, ni z tego ni z owego, ogłasza Rychter projekt „Stowarzyszenia Artystów Teatru Rozmaitości“ w celu odłączenia się od Teatru Wielkiego i ukonstytuowania się w oddzielnej grupie. Projekt naturalnie wysmiano, ale „władza“ zakarbowwała sobie w pamięci to rewolucyjne wystąpienie artysty.

Drobne ukłucia, któremi mu dotychczas dokuczano, stawały się coraz częstsze. Prześladowano go; sztychowano nieraz w żywe oczy. Na dziedzińcu teatralnym dochodziło do starć obelżywych, a wynik ich wypadał zawsze na niekorzyść artysty. Publiczność dowiadywała się o tem z dodatkami, wymyślonemi naturalnie przez zjadliwych plotkarzy, których nigdy nie braknie. — Rozgoryczony, zniechęcony, pragnący zawsze szerszego pola dla swej wrzającej duszy, a nie mogąc nigdy osiągnąć tego, — bo przecież całe to dwudziestolecie nazwać można miłym próżnowaniem, gdyż zaledwie raz na miesiąc pojawiała się jednoaktówka, a gdy się udała, klepano ją bez końca jak np. J. N. Kamińskiego „Młynarz i Kominiarz“ przez 10 lat

z rządu — postanowił Rychter porzucić scenę warszawską i, doszedłszy do lat, po których przyznano mu połowę emerytury, wyjechał z Warszawy, aby już do końca życia tułać się po różnych scenach.

A jednak, rzecz napozór dziwna, ta tułaczka jakby dawała Rychterowi nowe życie. Ile razy zajrzał potem do Warszawy, wnosił z sobą humor i kwitnące zdrowie: wyglądał jak odrodzony. A czegoż to on wówczas nie grywał! Najpiękniejsze kreacje tworzył na tej tułaczce, a, idąc wciąż naprzód, brał udział we wszelkich nowych przedstawieniach.

Warszawa słyszała o tych tryumfach, żałując, że ich widzieć nie może; a więc o „Iwanie Groźnym“ Tolstoja, o „Horsztyńskim“ Słowackiego, o „Wicie Stwoszu“ Ra-packiego, „Mazepie“ Słowackiego (który na afiszu przez pół wieku blisko figurował w Warszawie, jako „przez J. S.“), o „Wallensteinie“ Szyllera i t. p. Zdarzały się, co prawda, i upadki, jak zwykle. Naprzykład „Wallenstein“ dał aktorom sposobność do ukucia następującego dowcipu. Gdy Rychter, jako reżyser, rzekł do jednego z nich: „Zepsułeś rolę“, ten odpowiedział: „Każdy ma swego Wallensteina“.

W Krakowie, gdzie usadowił się po długiej peregrynacji po różnych teatrach, obejmuje dyрекcję razem z Koźmianem. Teatr idzie świetnie. Od czasu do czasu wyjeżdża Rychter na występy do Warszawy, która zawsze przyjmuje go ostentacyjnie. Wszystko to nie zadawała go, robak wewnętrznej rozterki trapi go, a duch niepokoju pcha go wciąż gdzie indziej. Zrywa więc z Koźmianem i przenosi się do Poznania. Prowadzi teatr przez kilka miesięcy, aby go znów opuścić i dalej tułać się po prowincji.

Gdym go spotkał w Warszawie w roku 1885, był bardzo znękany i zmieniony do niepoznania. Użał się na zawód w... miłości. Kobieta, którą kochał nad życie, zdradziła go i opuściła. Był to dlań cios tak straszny, że złażał go doszczętnie. Po paru tygodniach pobytu w naszym mieście, zgasł nagle, wyczerpany.

W skwarny dzień lipcowy mała garstka kolegów odprowadziła zwłoki Rychtera na Powązki.

Kończąc to wspomnienie o moim znakomitym kole-dze, dodam jeszcze szczegół, który mnie osobiście doty-czy. Rychter był czas jakiś nauczycielem w Szkole Dra-matycznej, gdzie między uczniami znalazłem się i ja. Przeznaczenie chciało, że moja facjata niekorzystne na profesorze zrobiła wrażenie, i to tak dalece, że po paru lekcjach postanowił mnie usunąć, co zrobił w sposób bar-dzo dla mnie przykry, gdyż wobec wszystkich kolegów powiedział, że nie mam zdolności, i radził mi, abym sobie inny obrał zawód, bo w tym do niczego nie doprowadzę.

Zranił mnie boleśnie, boć rozbijał wszystkie moje ma-rzenia; ale trafiła kosa na kamień. Pan Bóg obdarzył mnie wytrwałością, a sztuka była moją religją. Przeczekałem więc parę tygodni, dopóki nie skończyła się kadencja Rychtera; gdy po nim przyszedł Jasiński, udałem się pod jego skrzydła, i tu mnie przyjęto z ojcowską dobrocią, która była cechą charakteru zacnego dyrektora.

Gdy po paru latach, już jako aktor z rozgłosem, spot-kałem pana Józefa, był bardzo zażenowany, alem go uści-skał serdecznie, mówiąc:

„Pomyliłeś się, szanowny panie profesorze.“

„Prawda! Mea culpa... To mój nieszczęśny tempe-rament.“

I byliśmy przyjaciółmi, bo gniewać się na tego czło-wieka nie było można.

Daliśmy ten przydługi nieco ustęp, by pokazać, jak koniecznem jest, przy wielkim nawet talencie, urobienie w sobie charakteru, aby zapewnić spokojne życie, które jest warunkiem koniecznym dla twórcy.

Przeciwstawieniem Rychtera był inny wielki aktor na-szej sceny, Królikowski Jan, człowiek niezłomne-go charakteru i wysokiego taktu.

W roku 1837 do trupy Chelchowskiego, przebywają-cej wówczas w Lublinie, wstąpił osiemnastoletni młodzie-niec, który miał być później koryfeuszem sceny warszaw-skiej. Królikowski zastał tu już braci Chomińskich, pa-sierbów Chelchowskiego (z których Ignacy zasłynął wów-czas jako niezrównany amant), rówieśnika swego Rych-

tera, grającego poważnych ojców, Radzyńską, Janowskiego, Karsznickiego i Majerównę.

Były to wszystko młodziutkie talenty, wierzące ślepo w swojego przewodnika. Posłuszne na każde jego skinienie, bo trupę swoją urządził Chełchowski na wzór, powiedziebny można, klasztoru. Mieszkało to wszystko w jednym domu, jadło przy jednym stole, bawiło się w swoim kółku, zawierało marjaże, a nawet, jeśli można temu wierzyć, pobięrało równą gazę. Nie było między nimi wygórowanej zawiści, nikt nie nosił głowy wyżej od drugiego, bo o wartości każdego z nich stanowiła światła wola dyrektora.

Drobna, szczupła postać młodziutkiego aspiranta, wyniszczonego głodem i nędzą w czasie pobytu w trupie Nowińskiego, gdzie po parę dni nie jadano a sypano pod gołym niebem, znalazła się nagle w otoczeniu godnym siebie; to też chwile te wspominał

Królikowski z rozrzewnieniem i dodawał, że wówczas z piekła do nieba został przeniesiony. — I zdarzyło się, że los zaraz z początku powiązał z sobą Rychtera z Królikowskim, dając im zakosztować tego samego gorzkiego zawodu na początku kariery. Tak jeden, jak i drugi marzył o bohaterach i amantach, i tak jednemu, jak i drugiemu wszechwładna wola dyrektora wyznaczyła inne pole działania. Do Rychtera powiedział Chełchowski „Będiesz grywał ojców” — i Rychter z wielkiem powodzeniem grywał ojców. Co innego z Królikowskim. Młodzieńcze jego aspiracje sta-



Jan Królikowski.

czali walkę z dyrektorskim despotyzmem. Przeznaczony do kreowania czarnych charakterów, wręcz oświadczył, że się nie da zamknąć w tem kole, że sił swoich próbować chce we wszystkich rodzajach, a o amantach marzyć nie przestanie. W młodym aspirancie było dużo odwagi, którą Chelchowski uszanował. Ze względu jednak na warunki dobierał mu role odpowiednie. Więc ujrzała go publiczność w dwuaktowej komedji Lorges'a i Theaulona „Kominiarz“, dalej w melodramacie „Ulicznik paryski“ Bayarda i Scribe'a, gdzie grał rolę grywaną dotychczas przez kobiety; dalej grał w farsie Angely'ego (tłumaczenie Skarbka) „Z siedmiu najbrzydsza“ rolę starej panny, gdzie budził śmiech homeryczny, aż wreszcie zjawił się w „Ruy Blasie“ Wiktora Hugo, w którym zajaśniał jako Don Cezar de Bazan.

Kto nie widział Królikowskiego w tej roli, ten nie poznał najświetniejszej strony jego talentu. Był to jeden wybuch humoru, dowcipu, lekkości. Ten urwis kazał się kochać i podziwiać, pozwalając śmiać się śmiechem prawdziwie serdecznym. We wszystkich prawie kreacjach Królikowskiego, które stworzył w ciągu swojego zawodu, widziałem dużo świętego ognia, ale widziałem też niemało sztuki mistrzowskiej, tylko sztuki. Ta jedna rola cała wydała się natchnieniem, improwizacją świetną, upajała widza, jak szampan. Odblaski tej świetności dał potem warszawskiej publiczności w „Chłopcu okrętowym“ Souvestre'a, lecz była to tylko słaba reminiscencja owego idealnego Cezara. Tymczasem owe obowiązkowe czarne charaktery ukazywały się na scenie w melodramatach: „Dwaj więźniowie z galer“ K. Meisla, „Ben-Dawid, morderca dzieci“ Neustadta, „Bravo, bandyta włoski“ Bourgeois'a, dalej w „Żydzie tułacz“ Klingemana, „Robercie Djable“ Raupacha i innych.

Królikowski był ostatnim z tych, którzy opuścili Chelchowskiego, aby przejść pod nową dyрекcję Męciszewskiego. Czuł, że jemu zawdzięczał wiele, i zachował dlań do końca szacunek i wdzięczność. Na pożegnanie Chelchowski takiej mu udzielił przestrogi: „Amantów nigdy grać nie będziesz, bo nie masz po temu warunków; we wzroku twoim niema tej pogody spojrzenia, w twarzy —

ujmującej słodczy. Uczuć tkliwych i miękkich wyrazić nie potrafisz. Pracą możesz przezwyciężyć dużo, ale twój wzrok ostry, którym pioruny ciskasz, albo sztylety zatapiać umiesz, twe wydatne, ostre rysy, zawsze ci przeszkadzać będą“. Czy się mylił, na to miała dać odpowiedź dalsza karjera sceniczna Królikowskiego.

Bądź co bądź zostało w młodej duszy pewne rozgoryczenie, pewien żal do losu, który go tak upokorzył, i to właśnie rozgoryczenie wpłynęło na dalszy rozwój jego talentu.

Za dyrekcji Męciszewskiego grywał Królikowski jeszcze lekkich amantów i młodych trzpiotów, ale cała jego siła talentu zabłysła dopiero w dramacie Laubego „Monalveschi“. Oto co opowiadała ówczesna krytyka: „Podstępny Włocha rolę oddał tak doskonale, szczególnie w akcie I scenie ostatniej, że zapomniała publiczność o teatrze i ze zgrozą, i przerażeniem słuchała go, lubo mimika jego nie była rzutną, ruchy spokojne, ale gra twarzy, gra mięśni bez wykrzywiań a okropna. Szczególną masę o c z u, któremi umie malować cały swój charakter, wewnętrzną złość i brudy serca, okropność zamysłów“.

Niema tu tej barwy słowa, w jaką dzisiejsza krytyka rzecz swoją zdobić umie, ale w tej prostej i chropawej ówczesnej gadaninie czuć całą siłę wrażenia gry Królikowskiego. Jakże więc trafnem było zapatrywanie Chełchowskiego, jak wydatną usilną pracę artysty, rozwijającego się w myśl wskazań swego nauczyciela! Odtąd już Królikowski bez zboczeń postępuje w raz obranym kierunku, uprawiając ten rodzaj, jako najwłaściwszy.

W roku 1846 przybył artysta do Warszawy i tu debjutował po raz pierwszy w dniu 6 maja w komedji Bayarda i Duporta „Córka skąpca“. Jest to przeróbka słynnej powieści Balzaca p. t. „Emilja Grandet“. Dalej występował w dramacie Korzeniowskiego „Dymitr i Marja“ w roli Miecznika, oraz w dramacie Vogla „Granowski, ordynat na Zawieprzycach“, w roli Śliwki, gdzie wywołał niesłychane wrażenie sceną somnambulizmu.

O tych pierwszych występach na naszej scenie można dużo powiedzieć, napomknę tu tylko tyle, że sprawiły one podobną rewolucję w sztuce aktorskiej, jak walka

romantyków z klasykami. Do zeszytniałego już klasycznego kierunku wniósł on element romantyczny: naturalność dykcji, uczucia oraz zrozumiałość charakterystyki.

Pierwsza rola, którą stworzył po roku swego tu po bytu, to rola Mordaunta w „Muskietierach“ Dumasa. Dał on w niej postać krwiożerczego sępa, wietrzącego z szatańskim spokojem swoje ofiary. Ten Mordaunt budził grozę tem właśnie, że działał na widza najprostszemi środkami: niesłychanie subtelnie opracowaną dykcją, dzięki której każde słowo zdało się być sztyletem, wielkim spokojem, wreszcie powagą i oszczędnością gestu. Jeżeli podniósł rękę, to tylko dlatego, ażeby nią cios zadać. Drugą rolą w tym samym roku była tytułowa rola w komedji dwuaktowej Souvestre'a p. t. „Chłopiec okrętowy“. Tej grze prześlicznej zawdzięcza Królikowski zapis testamentny jednej ze swoich wielbicielek.

Do roku 1850 nie spotykamy żadnej ważniejszej kreacji, aż do pojawienia się w tytułowej roli w melodramacie Eug. Sue'go p. t. „Żyd wieczny tułacz“, przerobionym przez autora z powieści. Zanim sztuka ta ukazała się na scenie, czytano powieść w całej Polsce, i to jak czytano! Żaden romans nie miał takiego powodzenia. Rodin, jego bohater, uplastycznił się w wyobraźni wielu tysięcy, autor bowiem tak drobiazgowo, tak wyraziście wymalował tę postać, że dla aktora nic prawie nie zostało do zrobienia, a wiadomo, że tego rodzaju role dla artysty twórczego bywają zwykle ciężarem, kępując jego samodzielność. Widzi on tę postać wszędzie już gotową, słyszy o niej ze wszystkich ust; jest więc w obawie, że praca jego nie odpowie ideałowi, wytworzonemu już w tyłu głowach. Królikowski dał mu maskę tak jaskrawą, jak chciał autor, skopjował wiernie jego kostjum, poruszał się i mówił wedle podanej informacji, a jednakże wlał weń tyle siły demonicznej, że postać ta, karykaturalna prawie w romansie, przybrała na scenie kształty skończonego typu. I znów te same zalety wystąpiły w „Tułaczu“ co i w „Muskietierach“: potęga dykcji, spokój i oszczędność gestu. Ta oszczędność gestu wprawiała w zdumienie starych kolegów Królikowskiego. Stara szkoła nie mogła pojąć, jak może aktor tak mało zużywać rąk i nóg, a tak wiele do

kazać wymową i oczami. Pamiętałem jeszcze takich i z ich ust słyszałem te słowa.

W latach 1851 i 52 występuje w dwóch wodewilach: „Folwarku Primerose“ Cormona i „Dwóch aniołach opiekujących“ P. Declan-des'a. W tych dwóch rolach, tak bliźniaczo podobnych do siebie a przecież tak różnych, dał Królikowski próbę swego komizmu.

W tym samym rodzaju daje z kolei cały szereg postaci w sztukach: „Pan Franciszek“ Bourgeois'a, „Nic bez przyczyny“ Bayard'a; dopiero w roku 1853, w dramacie Sandeau „Helena de la Seiglière“, gra Detumela. Ten złotousty adwokat porzywa: aktor wyrasta na Demostenesa. Warszawa powtarza jego cięte dowcipy i lubuje się w tej artystycznej werwie, w tej swadzie, wyrażając się staropolskim terminem.



*Jan Królikowski w roli Rodina
w dram. E. Sue „Żyd wieczny tułacz“.*

Następny rok potęguje te uczucia, bo oto światła kinkietów ujrzały „Kobiety z kamienia“ Barriere'a, a za które artystę nie Królikowskim, ale królem nazwano, królem dykcji, królem wymowy polskiej.

W rodzaju tym Królikowski lubuje się i rozwija go w „Honorze i pieniądzu“ Ponsarda, w „Kamieniu probierczym“ Augiera, później w „Synu Giboyera“ tegoż autora i w „Naszych najserdeczniejszych“ Sardou'a. Wreszcie siłą tej dykcji mistrzowskiej podnosi mierne sztuki, jak np. „Scena za sceną“ K. Pieńkowskiego, gdzie, niby kapłan natchniony i poeta, potrafi mocą swego artyzmu porwać i zdziwić publiczność. Dykcja ta — to cała

skala tonów, pieszcząca ucho niby muzyka. A jednak, dykcja ta — to nie wrodzony talent artysty; praca ją wykształciła i wydobyła, gdyż jeszcze w zapiskach Estreichera spotykamy ciągle zarzut, że artysta mówi monotonie. Obok wielkich pochwał i uwielbienia dla talentu zarzucają mu braki w wymowie, szczególnie w rolach czarnych charakterów. Jakże widocznie pracować musiał, by usunąć te braki!

W roku 1856 ukazuje się „Mauprat“ G. Sand, poczem idzie „Narcyz Rameau“ Brachvogla. Dał tu Królikowski dziwnie ujmującą postać, tak poetycznie ocienioną melancholją, z tak świetnymi przeblaskami genialnego marzycielstwa, z taką mocą „weltschmerzu“, wybornie harmonizującego z daną chwilą, że pociągnął serca wszystkich i zyskał poklask ogólny. Zarzucano mu jednakże, że Narcyza w tem nie było. Sentymentalizm, którym go przepoił Królikowski, niezaprawiony gryzącą ironją, odbierał jego postaci barwę historyczną. Królikowski nie traktował danej postaci realnie, ale zawsze wcielał w nią idee jakieś, przez co niektóre role zyskiwały może na wewnętrznej sile, ale traciły swoje charakterystyczne cechy, niektóre zaś przepadały zupełnie. W „Damie i dziewczynie“ Korzeniowskiego, stary hrabia Żbicki, potwornie brzydki i garbaty, lecz posiadający wysokie zalety serca i umysłu, w ujęciu Królikowskiego nie robił wrażenia. Tu trzeba było zstąpić na ziemię, dać człowieka z całą jego wstrętną ułomnością. Artysta nie chciał się do tego zniżyć, a jego wysokie zalety w tej roli nie tylko nie pomagały mu, ale wprost przeszkadzały. Rolę tę grał potem Linkowski, aktor znacznie mniej utalentowany: taką jednak dał jej potężną plastykę, że długo pozostał w pamięci publiczności.

W następnym roku gra Glostera w „Dzieciach Edwarda“ Delavigne'a, dalej w „Dalili“ Octava Feuilleta rolę Carniolego, gdzie mógł znów roztoczyć czary swej świetnej dykcji. Pomijam sztuki takie, jak „Sędziwój“ W. Szymanowskiego, „Ewa“ Mentise'a i „Zbytek“ J. Leconte'a, a przychodzę do roli, w której talent Królikowskiego, skierowany właśnie w idealnym kierunku a przez to brzemienno potężną siłą natchnienia, zajaśniał, jak me-

teor, bo na krótko niestety. Mówię tu o „Burgrafach“, dramacie W. Hugo. Sztuka ta, wyśmiana przez publiczność paryską, wyszydzona nawet przez zwolenników poety, płód nieudany, urodzony chyba w chwili jakiegoś rozstroju duchowego, miał u nas wielkie powodzenie jedynie dzięki grze Królikowskiego, dzięki tej właśnie sile wewnętrznej, promieniejącej z ideału, który wcielił artysta w swoją grę. Któż z młodych wówczas nie pamięta tej postaci wspaniałej, która siłą czarodziejskiego zaklęcia jakby wywołana została z grobowca, aby spełnić wielkie posłannictwo w narodzie! Któż nie pamięta tej wstrząsającej sceny, gdy stary, stuletni Hiob wobec Rudobrodęgo, okuty w kajdany, wznosi ręce, mówiąc:

„Te łańcuchy w oręż straszliwe zamienim!“

I któż z nas wtedy pod wpływem słów wielkiego Francuza nie snuł marzeń o dniu zmartwychwstania narodów! To działało, jak trunek podniecający, postać artysty urastała w tej roli w olbrzyma, a głos jego brzmiał, jak głos trąb miedzianych. Tak wzniosłym i szczytnym nie widziałem Królikowskiego już nigdy, bo też i ideały jego utonęły w morzu łez gorzkich i rozczarowań. Ale w tej kreacji był on wyrazicielem ówczesnej chwili.

Jak Królikowski unikał realizmu, temu najwymowniejsze świadectwo dają dwie sztuki, pojawiające się jednocześnie w bibliotece teatralnej, a traktujące jeden i ten sam temat, całkiem jednak odmiennie przez autorów rozwinięty: „Ojciec Guevin“ Augiera i „Montjoye“ Feuilleta. „Guevin“, to poważne i głębokie studjum realnego życia, „Montjoye“, to melodramat; Królikowski wybrał drugą sztukę. Jak długo w dwu pierwszych aktach grał męża praktycznego i jakby zrobionego z żelaza, był błady; ale zato w następnych, gdzie sztuka, dotąd dobrze prowadzona, przechodzi w melodramat, porywał potęgą uczucia.

W roku 1865 wypadek zbliżył Królikowskiego z Dawisonem. Zbliżenie to nastąpiło za późno, aby wywrzeć mogło poważny wpływ na kierunek twórczości naszego artysty, bez pewnego jednakże wpływu nie pozostało. Dawison pozostał w gruncie dobrym Polakiem, a wiadomo, że kolegą był niezrównanym, Królikowskiego zaś ce-

nił wysoko i kochał jak brata. Mówię to na podstawie słów, które tylokrotnie słyszałem z ust naszego artysty. Bolał on niezmiernie nad smutną dolą polskiego aktora. Namawiał Królikowskiego usilnie, aby uczył się po niemiecku i spróbował sił swoich na obcej scenie, a posunął się w tem tak daleko, że gotów był zobowiązać się rejentalnie wypłacać naszemu artyście pensję na utrzymanie, dopóki nie zabłyśnie na deskach niemieckiej sceny. Dziwić mu się ani za złe brać tego nie można: rozumiał szczęście po swojemu i chciał niem obdarzyć przyjaciela, trafił jednak na innego człowieka. Królikowski był przede wszystkim obywatelem i za góry złota ani sławę Garrika nie opuściłby był polskiej sceny. Możemy sobie jednak wyobrazić, jaki zapal panował w rozmowach dwóch przyjaciół, gdy jeden drugiemu zwierzał się ze swoich artystycznych prac i przyszłych planów. I tej to przyjaźni zawdzięczamy wystawienie „Zbójców“ na naszej scenie.

Królikowski grywał dotychczas rolę tę tylko w wyjątkach. W roku 1866 wystawiono całą sztukę na benefis artysty. Królikowski grał Franciszka Moora i śmiało rzec można, że była to najlepsza jego rola. Talent artysty i władanie środkami technicznymi stanęły tu u szczytu. W tej roli dał całego i pełnego człowieka, co więcej, wbrew swemu założeniu dał nawet przymieszkę realizmu, czem całej postaci nadał potęgę prawdy zewnętrznej.

Gdyby opisać tylko tę kreację, przechodząc scenę po scenie, wystarczyłoby to na poważne i obszerne studjum: tyle tam było wmyślenia się, tyle twórczości. Duch Chelchowskiego musiał radować się tym tryumfem swego ucznia, gdyż historia sztuki teatralnej zapisze imię Królikowskiego jako wielkiego artysty i uzna, że najpotężniejszym był w odtwarzaniu charakterów czarnych tak, jak o Rychterze powie, że był nieporównanym w roli ojców.

W następnym roku wystąpił Królikowski w szekspirowskim „Kupcu Weneckim“. Rola Shyloka nie przypadła artyście do gustu, grywał ją więc niechętnie; zato dał przepyszną postać majora w „Pannie mężatce“ Korzeniowskiego. Ten typ dobrodusznego wojaka zeszedł już



Jan Królikowski w roli Moora w „Zbójcach“ Fr. Schllera.

z Królikowskim do grobu. Jedyna to, powiedziałbym, rola odtworzona realistycznie. Ten major, to postać nie jako podpatrzona i podsłuchana, słowem, wzięta z życia.

Przechodzimy z kolei do drugiej szekspirowskiej kreacji artysty, do „Hamleta“, granego na benefis Modrzejewskiej. Niestety, i tu zawód. Jedna maska melancholji i smutku zakryła twarz artysty. Twarzy tej i słów Hamleta nie rozświeca żaden żywszy blask. To wszystko, co stanowi świetną zmienność i wielobarwność uczuć, owe porywy olbrzymie, które już każą wierzyć w spełnienie czynu, aby potem opaść w omdlenie i zniechęcenie, tego wszystkiego nie było. Nawet charakteryzacja, u artysty zwykle tak mistrzowsko obmyślana, tu zupełnie chybiła. Twarz bez zarostu i długie jasne włosy nadały jej, wbrew oczekiwaniu, wyraz starości i jakiegoś niedołęstwa.

Za późno, za późno przyszedł Szekspir do artysty! Gdyby go był grywał w dobie Mordauntów i Rodinów,

byłby był stworzył wielkie kreacje szekspirowskie. Że się stało inaczej, winą to nie jego, ale tych kierowników, którzy tyle lat karmili publiczność odpadkami.

Nadchodziły nowe czasy. Sztuki, obliczone na efektowne zajaśnienie jednej tylko postaci, dające pole aktorowi—wirtuozowi do rozwijania nieraz świetnych i szczyśliwych pomysłów techniki, zaczęły powoli znikać ze sceny, a pojawiały się utwory, obfite treścią i tętniące krwią bieżących zagadnień życia. Obniżył się też znacznie poziom sztuki aktorskiej. Publiczność, chciwa wrażeń, nie rozkoszuje się, jak dotąd, grą aktorską, ale połyka chciwie każdą nowość, nie troszcząc się, jak jej tę nowość podadzą; bo także i te nowości, w których autorem chodzi jedynie o wypowiedzenie pewnej treści, i miernemi aktorami obsadzić się dadzą.

U nas do tego, że tak powiem, zdemokratyzowania aktorskiej sztuki przyczyniły się wielce teatry ogródkowe. One wytworzyły cały zastęp aktorów bez szkoły, stwarzając równocześnie nowy kontyngens publiczności.

Rozgoryczony i smutny bywał Królikowski temi czasami. W rozmowie nieraz zaznaczał, że, aby dobić tylko tych parę lat, których mu brak do emerytury, potem rzuci teatr i nie zajrzy do niego więcej. Czuł on, że w tych już czasach gwiazda jego nie będzie błyszczeć tak świetnie. Gra jednak w wielu sztukach, jak: „Frou-frou“, dramat Halevy’ego i Meilhaca, „Didier“, dramat trzyaktowy Bertona, „Fedra“ Racine’a, gdzie daje pyszną sylwetkę Minosa; dalej w „Marji Stuart“ Słowackiego, gdzie w roli biednego Nicka porusza nas do głębi, w „Epidemji“ Narzyskiego, „Serafinie“ Sardou’a...

Zbliżył się wreszcie termin 35-letniej służby w teatrze. Na przedstawienie benefisowe wybrał sobie Królikowski „Mazepę“ Słowackiego.

Rola wojewody, jedyna w naszej literaturze dramatycznej zbudowana jakby z granitu, daje aktorowi — takiemu zwłaszcza, jak Królikowski — potężne pole do rozwinięcia wszystkich technicznych środków. Rola to, w któ-

rej gra aktor przeważnie na jednej nucie zazdrości, spozęgowanej demoniczną siłą, obok dumy, stanowiącej jakby tło charakteru i przepysznie uwypuklającej tego polskiego Otella. Istny to szatan w wynajdowaniu coraz nowych męczarni dla swoich ofiar. Ludzkich rysów w nim nie wiele, zaledwie gdzie niegdzie zaznacza je poeta, bo nawet uczucia ojca więcej wywodzą się z dumy, aniżeli z przyczyn naturalnych. Otóż Królikowski postanowił wyzyskać te rysy, tak skąpo dane przez autora, i przez to jakgdyby złagodzić ostrość konturów, czyli dać postać z materiału mniej twardego. Najpiękniejszą więc sceną, koroną wszystkiego był akt czwarty, gdzie uczucia ojcowskie górę biorą. Słowem, wojewoda groźny i czarny zniknął w grze Królikowskiego; został tylko nieszczęśliwy ojciec. Temu dziwnemu zjawisku będziemy się przypatrywać coraz częściej i obserwować je w wielu postaciach, stwarzanych przez artystę. Czarne, ujemne strony charakteru zaciera, a daje upust wylewom serca, roztopia się w liryzmie. Widzimy go płaczącego i w życiu, i na scenie. Płacze po upłynionych i niepowrotnych czasach, o nowych mówi z rozgoryczeniem... i czy można mu się dziwić?

Zjawia się znowu z kolei rola świetna, która niewątpliwie przypomniała artyście czasy młodości, czasy panowania melodramatu; ale publiczność warszawska przyjęła ją już chłodno, choć wartą była wieńców. Czasy się zmieniły; lecz jeszcze dziś z pewnem drżeniem grozy przypominam sobie tego Hansa Mathisa w dramacie Chatrian-Erckmana, jak w somnambulicznym śnie opowiada sędziom swoją zbrodnię.

Przechodzę szybko „Hrabiego de Sollas“, „Starego męża“ Korzeniowskiego, „Intrygę i miłość“ Szyllera, w których artysta podówczas zbyt się roztkliwiał, z czego krytyka, zwłaszcza w „Hrabi de Sollas“, czyniła mu zarzut, a co było wynikiem jego wewnętrznej przemiany duchowej. — Zaznaczę tu w paru słowach stosunek Królikowskiego do autorów. Gdy po raz pierwszy odczytał mu jedną ze swoich prac dramatycznych, był dziwnie uradowany i ze skwapliwością człowieka, któremu bardzo o to chodzi, zaczął mi wyliczać wady mego

utworu i prosić o ich naprawę; a wszystko to motywował tak przekonywująco, argumentując tak jasno, że się ani chwili nie wahał ustąpić mu; przekonałem się później na scenie, jak rozumne były jego rady. „Wit Stwosż“ jemu zawdzięczał powodzenie.

Gdy w roku 1875 objąłem reżyserję, zażyłość moja z Królikowskim wzmocniła się. Mało doświadczony w kierowaniu artystyczną nawa, zasięgałem jego rady, zawsze z wielką korzyścią dla sztuki i dla kolegów. Królikowski znał doskonale reżyserskie rzemiosło, uprawiał je przecież czas niemały. Już bowiem w rok po swoim przybyciu do Warszawy powołanym został do rady w sprawie układu repertuaru, a w parę miesięcy potem przydany został Jasińskiemu do pomocy w nauczaniu w Szkole Dramatycznej. W roku 1848 sam objął nauczycielstwo Szkoły, a usunął się z niej w roku 1852, aby objąć reżyserję obu teatrów, którą prowadził do roku 1861. Na tem trudnem stanowisku celował Królikowski wielkim taktem. Szanowały go władze teatralne, poważali koledzy. Ten dar jednania sobie ludzi podziwiałem w naszym artyście. Wdzięczny za jego życzliwość i dobroć a zagrany nie stygnącym u niego nigdy ogniem, wziąłem się z całym zapalem do pracy. Przeglądaliśmy wspólnie roczniki scen całego ucywilizowanego świata. Obok wielkich imion Szekspira, Kalderona, Szyllera, Goethego zapoznawaliśmy się z całym zastępem młodszych pisarzy, i wówczas przekonałem się, że Królikowski nie lubi zbaczać z raz obraznej w młodości drogi i nie da się już wyprowadzić na sześć roki gościniec wielkiej tragicznej muzy. Pragnąłem z całej duszy, aby ten świetny talent zajaśniał znów światłym blakiem, lecz niestety, z całej plejady utworów wybrał „Angela Malipieri“, melodramat W. Hugo. A czy Angelo miał jeszcze u nas rację bytu, dowodzą puste ławki na przedstawieniach i chłód publiczności.

Konkurs warszawski imienia Al. Fredry z roku 1877 przyniósł teatrowi dwie nowości, w których grał również Królikowski; są to „Dworacy niedoli“ Z. Sarneckiego i „Fałszywe blaski“ Zofji Millerowej. W pierwszej kreował postać doktora, która ciętością ironji przypominała najpiękniejsze czasy artysty; w drugiej, jednoaktowej,

małą sylwetkę nieszczęśliwego męża tak wypełnił treścią, że tych kilkanaście słów roli starczyło do zarysowania całego człowieka. W „Złem ziarnie“ K. Zalewskiego, w „Pocziwych wieśniakach“ Sardou’a, w „Walce kobiet“ Scribe’a odnajdujemy zawsze to, czem Królikowski góruje nad wszystkimi: nieporównane mistrzostwo dykcji, ale zato zupełny brak cech charakterystycznych. W „Pro honore domus“ W. Rapackiego, „Na jedną kartę“ H. Sienkiewicza, „Niby małżeństwa“ E. Paillerona, przesuwają się blado i niepostrzeżenie; dopiero Mefistofeles goethowski „Fausta“ ożywia artystę, dzięki czemu artysta stwarza postać, godną stanąć obok najpiękniejszych jego kreacji. Ten Mefistofeles Królikowski miał w sobie coś z fantastyki średniowiecznego diabła; otaczał go przejmujący dreszczem urok demoniczny, a ów książę ciemności był takim, jakim go chciała mieć średniowieczna wyobraźnia, wyobraźnia Dürera lub Holbeina. Przyznam się, że wolę Mefistofelesa tak pojętego, po myśli legendy, aniżeli w ten sposób, jak to się czyni dziś: jako abstrakcyjny symbol pesymizmu i materjalizmu. Z pewnością i Goethe chciał go mieć takim, uzbroiwszy postać szatana w cały średniowieczny aparat djabełski. Takiego diabła nazwałbym romantycznym djabłem.

Tymczasem zarodek choroby sercowej już nurtuje w artyście, a nuta rzewności i roztkliwienia w grze jego odzywa się coraz częściej. „Honor domu“ L. Battu i Deswignes’a, „Córka pana Fabrycjusza“ A. Wilbrandta, fragment Sofoklesowego „Edypa“, „Piękna“ A. Świętochowskiego dają mu sposobność do ukazania swego talentu; czuć tu zawsze mistrza, ale dawna siła twórcza już tych kreacji nie ożywia. Czuł to dobrze artysta, gdy na próbach ostatniej swojej roli w dramacie „Dwie miłości“, proroczo sam przepowiedział swój niedługi koniec. „Już mi sił nie staje, doświadczam czegoś takiego, czegom nigdy dotąd nie zaznał. Jakby jakiegoś wyczerpania i zniechęcenia... wolalbym umrzeć“.

Wyczerpało się też to serce, które tak hojnie szafowało sobą. Umarł stosunkowo młodo, bo takiego wieku nie można nazwać jeszcze starością. Patrjarchalne życie, jakie prowadził, kazało mu wróżyć długą i piękną starość;

ale nie można bezkarnie na tym świecie odczuwać tak gorąco, jak on odczuwał wszystko. Niedługo też, po owej smutnej przepowiedni, pożegnał publiczność w „Zbójcach“, swej najpiękniejszej kreacji.

Królikowski, zdaniem mojem, to ostatni wyraz tej wspaniałej doby, która nazywa się w literaturze dobą romantyczną; to jej najpierwszy reprezentant na scenie. Zaszło jej słońce, i on za niem podążył. W nowych czasach było mu źle i obco.

Do grona warszawskich aktorów przybywają też bracia Chomińscy. Starszy z nich, Ignacy, poprzedza młodszego Michała. Występuje w dniu 13 sierpnia 1842 w dramacie Boulégo p. t. „Rita Hiszpanka“ w roli Nieznajomego, dalej w komedij Scribe'a i Varnera „Wiecznie, czyli Szał młodości“, a wreszcie w komedji Toepfera „Fałszywy wielki ton“. „Podobał się powszechnie, ogląda, zręcznością, pojęciem, uczuciem i zapalem, słowem posiadał wszystkie warunki znakomitego artysty“, powiada o nim Jasiński, lecz nie mówi o jego nagłym zniknięciu. Czy to sam Abramowicz, czy też który z jego szpiegów, niewiadomo, dość, że wytropiono, iż Ignacy należy do jednego z patriotycznych związków, co było wówczas rzeczą bardzo powszechną. Uwięziono go i wysłano w rekruty na Kaukaz; w drodze, pod Siedlcami, w roku 1846 biedny młodzian umiera.

Urodzony w Warszawie w roku 1819, wychowywany był starannie przez ojca, z myślą, że zostanie urzędnikiem; gdy mu go jednak wczesna śmierć wydarła, tułał się bez opieki. Później zajął się nim ojczym, Chełchowski, który w młodzieńcu odkrył wielkie zdolności aktorskie i wprowadził go na scenę. I. Chomiński miał wygląd wprost zjawiskowy. Żaden z aktorów nie zjednał sobie tyle sympatji, tak u kobiet, jak i mężczyzn, co on. Ówczesne pisma przepelnione są najwyższemi dlań pochwałami. Obdarzony piękną postacią, szlachetnem obliczem, wyrazistym wzrokiem, pięknym głosem i dystynkcją, był ideałem kochanka. Czy zawiść pchnęła go w przepaść?

Pozostanie to wieczystą tajemnicą; nawet brat nie mógł nigdy dać nam dostatecznych wyjaśnień.

Brat jego Michał, o dwa lata młodszy od Ignacego, przebolawszy zgon brata, dopiero w parę lat potem dał się namówić Królikowskiemu i przyjechał razem z nim, a po występie w komedji Varnera i Durerta „Siostra Kacperka“ i „Stacja pocztowa w Huleczy“ J. Korzeniowskiego został przyjęty do grona artystów. Chęłchowski przeznaczył go do ról komicznych. Krytyka ówczesna podnosi w nim wielką naturalność gry i pracowitość. Sztuka jego obejmuje repertuar niższej komiki w ówczesnych wodewi-
lach francuskich i farsach niemieckich. Gdy wodewile i posy schodzą ze sceny, pracuje w nowym repertuarze i stwarza role charakterystyczne; kreacje jego odznaczają się zawsze trafną obserwacją i noszą cechę sumiennego opracowania w szczegółach. Do najlepiej granych zaliczamy: Papkina w „Zemście“ Fredry, Pazurkiewicza w „Żydach“ Korzeniowskiego, Jakóba w „Skąpcu“ Moliera, Krupkowskiego w „Przyjaciółkach“ A. Fredry, Lagena w „Dożywociu“ Fredry, Marecata w „Naszych najserdeczniejszych“ Sardou'a, Gwazdalskiego w „Pozytywnych“ Narzymskiego, Deichslera w dramacie „Wit Stwosz“ Rapackiego, Donfure w komedji Barriere'a „Fałszywi poczcivcy“, grabarza w „Hamlecie“ i wielu innych. Na parę lat przed śmiercią grywał w nowo utworzonym Teatrze Małym i sam stworzył najlepszą swoją rolę: Dziadunia w „Grubych rybach“ Bałuckiego. Znamieną cechę jego wymowy był ton nieco płaczliwy, który robił wielce komiczny efekt, sympatycznie przyjmowany przez publiczność. Umarł w roku 1886. Był bardzo uczynny dla wszystkich mniej zasobnych kolegów zawodowych. Opie-



Ignacy Chomiński.

kował się nimi, zbierając dla nich składki, i niejedną ofiarę wydarł głodowej śmierci. Przez całe życie zbierał fotografie aktorów i aktorek, jacy tylko przeszli przez scenę warszawską, i zebrał wszystkich. Jako dowód jego wszechstronności i pracowitości przytoczę, że Wielką Encyklopedję Orgelbranda zasilał licznymi artykułami i przyczynkami.

Szkoła Jasińskiego daje artystkę dużej miary. Jest nią *Wiktoria Bakalowiczowa*, wnuczka Marcina, córka Wojciecha — Szymanowskich. Odziedziczyła widocznie talent po dziadzie i ojcu. Urodzona w Warszawie w roku 1835, występuje po ukończeniu nauki śpiewu u Anattriniego, w roku 1852 najpierw w operetkach: „Dobranoc Panie Pantalon” Locroy’a i Moreau’a, oraz Offenbacha „Małżeństwo przy latarniach”. W roku 1856 poślubiła malarza Bakalowicza, ale już w roku 1861 z nim się rozchodzi. Zmarła w młodym jeszcze wieku w roku 1874.

Dajemy tu ocenę jej artystycznej działalności pióra Kazimierza Kaszewskiego, napisaną z wielką znajomością przedmiotu i przenikniętą umiłowaniem dla znakomitego talentu artystki.

„Jakkolwiek dźwięczny i pieszczotliwy, ale niedość rozległy głosik zdawał się nie obiecywać wielkiego powodzenia w operze, a młodą adeptkę sztuki duch do wielkiej gry porywał, niebawem przeto przerzuciła się do komedji. Jej występ w jednoaktówce „Folwark Primerose” (Cormona) przyjęto burzą oklasków. W 16-letniej dziewczynie objawił się odrazu ten talent otwarty, niezaprzeczony i zdobywczy. Niewielkiego wzrostu, z prześliczną głową, osadzoną na figurze kształtnej i giętkiej, z oczyma pełnemi wyrazu, ustami pełnemi figlarnego śmiechu, przedstawiała ona model dziewczycy wesołej i wabnej, a wszystkie te cechy powierzchowne odpowiadały w najwyższym stopniu naturze ról t. zw. „naiwnych”, i one też przez czas najdłuższy wypełniały życie sceniczne artystki. Przy pewnem uzdolnieniu nic łatwiejszego, jak w tego rodzaju rolach, osadzonych zwykle na jednym motywie,

uchwycić kilka form wydatniejszych i, przyswoiwszy je sobie, wiecznie te formy na scenie powtarzać. Będzie to rutyna, którą się posługuje szczęśliwa mierność, tem szczęśliwsza jeżeli ma za sobą wiosenną młodość i powab. Na tej drodze Bakałowiczowej nie widzieliśmy nigdy.

Pomimo skrępowania zasadniczym charakterem ról naiwnych i szczupłością form, w jakich ten charakter objawić się może, przez dziwną w młodocianym umyśle intuicję dochodziła on do wynajdywania urozmaiceń, polegających na tych drobnych odcieniach, które natura sama nadaje żyjącym indywidualnościom. Od pierwszej roli naiwnej w „Folwarku Primrose“ przez lat prawie piętnaście wyprodukowała ona całą, przeważnie repertuaru francuskiego, galerję takich kreacyj,



Wiktorja Bakałowiczowa.

świetnych, oryginalnych, o których wyliczeniu tu ani myśleć nie można, w niczem sobie nie powtarzających, a przecież na jednym typie opartych. Nie porzucając ról naiwnych, podejmowała pokrewne, a bardziej do dojrzałości duchowej zbliżone. W miarę przybywania żywiołów psychicznych, wzmagają się i urozmaicają środki artystki: ponad sielankowem niewiniątkiem, wesołą trzpiotką, ucieszną pensjonarką, góruje kobieta, wprowadzie zawsze w cechy młodości zaopatrzona, lecz wszechstronniej rozwinięta. I znowu występuje szereg postaci różnorodnych, a niezapomnianych dla widza, który miał sposobność podziwiać naiwną finezję Klary w „Ślubach Panieńskich“, wytworną konwersacyjność w „Fortepianie Berty“ (komedia jednoaktowa Barrière'a i Lorina), dowcipną chytrość w „Mężu i żonie“ A. Fredry, a szczególnie w pomnikowej roli Pa-



Artyści sceny warszawskiej: Rychter, Panczykowski, J. Królikowski, Jasiński, Komorowska, Stolpe, Ciemska. Rys. Józef Simmler.

włowej, gospodyni z „Marcowego kawalera“ Blizińskiego, subretkową rezolucję Doryny w „Świętoszku“. Niepodobna tu wyliczyć a tem bardziej charakteryzować wszystkich tych ról, jakimi zabłysnął talent Bakałowiczowej. Uprawiała także role męskie i miała ich kilka a mianowicie: margrabiego Letorière w „Sztuce przypodobania się“ (Barrière’a i Dumanoire’a), Richeuliego w „Wyprawie“, Pazią w „Marji Stuart“ Słowackiego, Żanetta w „Przechodniu“ Fr. Coppée’go; a lubo kobieta, przebrana za mężczyznę, nigdy nie zdoła zatrzeć swej płci, a stąd obudza pewne wrażenie nienaturalności i udawania, gra Bakałowiczowej zagłuszała to wrażenie ujemne.

„Pod koniec zawodu, bo zaledwie może na rok przed śmiercią, wybrała sobie role komiczno-charakterystyczne. W takiej postaci ukazała się dwukrotnie: w roli śmiesznej Panny de Forbac w „Safandulach“ Sardou’a, tudzież w roli Hrabiny w „Pozytywnych“ Narzyskiego. Komiczna wersja, z jaką te dwa charaktery zahuczały na scenie, stłumiła żal za odchodzącą niedościgłą naiwną.

„W zakresie artyzmu był to talent samorodny, z jednej sztuki, talent z Bożej łaski, który nie wykluwa się mozolnie z głębin organizacji, ale jest samą organizacją istoty.“

Drugą uczennicą Jasińskiego jest *Mazurowska Józefa* z domu Pogorzelska. Był to żywiołowy talent komiczny, samorodny, że tak powiem, bezwiedny, bo artystka sama nie miała pojęcia o jego sile. Grała tak, jak jej kazał Jasiński, który za boki trzymał się ze śmiechu, patrząc na nią. Nieoceniona to gałganiarka w komedji Stan. Bogusławskiego „Pod Strychem“, Pani Bonacieux w jednoaktówce Delacoura i Labiche'a „Za pozwoleniem, łaskawa pani“, Burmistrzowa w „Teatrze amatorskim“ Bałuckiego. Była wykonawczynią poprostu wszystkich ról charakterystyczno-komicznych, a szereg ich dość długi. Gdy ją chwalono, patrzyła się, jakby zdziwiona. Czego ci ludzie chcą od niej? Ona tylko robi to, co jej każą.



Scena dramatyczna orientalna.

Aspiracje miała jednak olbrzymie. Oto jej, otyłej i podżyłej już pani Józefowej, zachciało się grać Schillera „Dziewicę Orleańską“. Gdy ją dyrekcja wyśmiała, sprosiła do siebie kolegów i koleżanki i wobec nich recytowała rolę. Można sobie wyobrazić, jak się bawiono. — Kto jednak nie widział Mazurowskiej w komedji „Niespodzianki rozwodowe“ A. Bissona i Morsa, jak w krótkiej spódniczce baletnicy tańczy, ten nie może mieć pojęcia o tym huraganie śmiechu, jaki huczał w teatrze.

Trzecia uczennica Jasińskiego, *Matylda Moroz*, wystąpiła z powodzeniem w dramacie dwuaktowym Touchera i Laurencina „Marja Mulatka“. Przyjęta w poczet artystek, zapisała się w pamięci tem, że przez przeciąg lat



Artyści sceny warszawskiej: Turczynowicz, A. Tarnowski, Moroz, Komorowski, Żółkowski, Troschel, Rivoli, Dobrski, Rywacka. Rys. Józef Simmler.

paru grywała w jedynej swej czarnej sukni atlasowej, nie mając za co sprawić innej, gdyż zbyt szczupła gaża nie pozwalała na to, a dyrekcja nie dawała wówczas garderoby, i trzeba było postarać się o „kogoś“, ktoby się tem zajął. Moroz wołała dopełnić „anachronizm“, aniżeli ubrać się w suknie, zdobyte utratą godności. Czysta ta westalka, w jednej sukience, przebywała na scenie niedługo, bo znalazł się wreszcie ktoś, kto się naprawdę nią zajął i poprowadził do ołtarza.

Za ciekawy produkt systemu nauczania Jasińskiego, ujawniający zarazem jego braki, uważać należy Alojzego Stolpego. Aktor dość lubiany w rolach lekkich amantów, ale kto widział jedną jego kreację, ten znał już wszystkie. Była to kopja Jasińskiego, ale to kopja tak wierna, że ja, widząc po raz pierwszy Jasińskiego już jako emeryta w Krakowie, zdumiałem się, bom zobaczył — Stolpego. Ten człowiek wcielił się poprostu w swego nauczyciela, a może nauczyciel w niego. Coś podobnego niełatwo spotkać na scenie. Można było myśleć, że za-

chodzi tu jakieś pokrewieństwo, że to ojciec i syn, gdy się jednak znało bliżej rodzinę Stolpego, wiedziało się, że podejrzenie to jest niesłuszne. Znałem jego braci: Alojzy był do nich podobny zewnątrz, ale każdy ruch, każdy krok, mowa, śmiech, krzäkanie, ta rubaszna trochę energja, nawet ta chusteczka w rękę, to wszystko było Jasińskiego. Stolpe tak się wpatrzył, tak wzył w swego mistrza, tak wreszcie go ukochał, że się wyzbył siebie a został nim. Brawurową rolą Jasińskiego był Robin w „Pamiętnikach Szatana“ Arago'a. Tego skopjowanego Robina grywał Stolpe przez lata całe. Inne role, których szereg dość długi, były już tylko Robinami. A prawda! Była rola, w której Stolpe-Jasiński znikł zupełnie: to rola



Alojzy Stolpe.

kata w „Sędziwoju“ Szymanowskiego. A więc aktor ten nie tylko naśladować potrafił! Gdyby kierownik jego zadał był sobie trudu, potrafiłby wykrzesać z niego dobrego artystę w rolach charakterystycznych; ale Jasiński wolał stworzyć swego sobowtóra artystycznego.

Uczniem Jasińskiego był również kilkakrotnie już wspomniany Jan Chęciński. Urodzony w roku 1824 w Warszawie, wstąpił do szkoły Jasińskiego, będąc równocześnie chórzystą opery. Już w tym czasie pracuje dużo nad tłumaczeniem libret do oper i komedyj oraz przekłada dramaty. Z pod jego pióra wyszły libretta oper: „Verbum Nobile“ i „Straszny dwór“. Niebawem wcielony został do grona artystów sceny warszawskiej. Tu nadal pracuje wytrwale na polu dramaturgji i, prócz utworów tłumaczonych, wydaje wkrótce komedję oryginalną w pięciu aktach p. t. „Porządni ludzie“ (1861). Drugą, tym razem trzyaktową, była komedja „Szlachectwo duszy“.



Artyści sceny warszawskiej: Damse, Stolpe, Popiel, K. Strauss, An. Tarnowski, Turczynowicz, Meunier, A. Strauss. Rys. Józef Simmler.

która dała mu duży rozgłos jako autorowi. — Od roku 1865 został reżyserem i nauczycielem Szkoły Dramatycznej. Ta jednak działalność jego należy już do następnego okresu rozwoju sceny warszawskiej.

Z innych artystów wymienię jeszcze Władysława Piaseckiego, syna Wojciecha, który odziedziczył po ojcu nie tylko talent, ale i piękną powierzchowność. Natura obdarzyła go zbyt wielkim uczuciem, egzaltacją, a takim zwykle życie wyrządza „psikusy”. Poróżniony z dyrektorem, opuszcza Warszawę i jedzie do Wilna, gdzie zjednywa sobie wielką sympatię. Następnie przerzuca się do trupy Chełchowskiego i jest podporą jego sceny. Ale i tu nie wytrzymał długo; tęsknota ciągnie go do Warszawy. „Władza” przyjmuje go, ale pamiętna dawnej urazy, ofiaruje znakomitemu artyście 3 ruble miesięcznej gaży — na urągowisko. Piasecki zgadza się, aby zabezpieczyć się przed wojskiem, które na niego czyha. W takich stosunkach — czy można pracować! Po pewnym czasie trapić go zaczyna choroba umysłowa. Piasecki traci pamięć i musi opuścić niewdzięczną scenę; aby nie umrzeć

N^{ro} 696 *Za Pozwoleniem Zarządu.*

Teatr Narodowy

Dziś w SOBOTĘ, dnia 1 Stycznia 1831 roku.

dana będzie pierwszy raz

NOWA SCENA LIRYCZNA

oryginalnie wierszem napisana. z muzyką J. Elsnera.
z stosownemi Dekoracyami. pod tytułem.

POWSTANIE NARODU.

POETA

JPan Dzierżki.

Osoby śpiewające JPanny Gładkowska. Wólków JPanowie Szczurawski Żyliński Polkowski. Bondaniewicz
Rozpocznie Scenę liryczną nowy Marsz przedniej Straży, w ciągu Sceny
wykonany będzie MARSZ DYKTATORA na końcu PIEŚN
PRZYMIERZA WOLNYCH NARODÓW.

Poprzedzi KOMEDYA wierszem w 3 aktach naśladowana z francuskiego. pod tytułem:

O D W E T

CEVLI

BARBARA ZAPOLSKA.

O S O B Y.

| | | | | | | | |
|--|---|---|---------------------|------------------------------------|---|---|-------------------|
| Zygmunt II król polski | — | — | JPan Ptaszek. | Polka. kaptuży królewskiej | — | — | JPan Jastrzębski. |
| Książę Ostrogski, wojewoda trocki, hetman litewski | — | — | JPan Wąrowski. | Młody. powiernik hrabiego | — | — | JPani Jankowska |
| Jan Zapolski, krewny na Spilu | — | — | JPan Kuczyński. | Schwarz, adiut. szefa Ostrogskiego | — | — | JPani Dama |
| Barbara, córka królowa | — | — | JPan T. Palczowski. | | | | |
| Jonas, sługa królowa | — | — | JPan Amberg. | | | | |

Scena w zamku Zapolskiego na Spilu.

Po Scenie lirycznej wykonana będzie chórem ogólnym

W I E L K A F U G A

W. KURPIŃSKIEGO

N A M A Z U R

JESZCZE POLSKA NIE ZGINEŁA.

Zakończy Mazur Wojenny ze śpiewem zwany:

MAZUREM CHŁOPICKIEGO.

Gena miejsc zwyczajna.

Zacznie się o godzinie 6tej, a skończy się przed 9tą.

z głodu, pracuje jako robotnik w zakładzie litograficznym. Jedna to z licznych ofiar despotyzmu.

Jasiński, zbyt przeciążony pracą, zaprasza do pomocy w Szkole Dramatycznej Halpertową, która z zadania wywiązała się nadspodziewanie; jej to zawdzięczać należy, że po półrocznej nauce weszła na scenę Emilja Ciemśka później Ziemińska. Pierwsza z artystek, która grywała u nas role salonowych kokot. Doskonała była w roli Marco w „Kobietach z kamienia“ Barrière'a. Posiadała duży wdzięk i powab, połączony z pewnego rodzaju demonizmem. Olśniewała świetnemi tualetami. Po usunięciu się Halpertowej grywała i role dramatyczne, lecz talent jej wypowiadał się najlepiej w kreacjach dam z półświatka.

W roku 1849 umiera Józefina z Truskolawskich Ledóchowska, ostatnia z trupy Bogusławskiego, pierwsza bohaterka wielkiej tragedji. Śmierć jej była przecięciem ostatnich węzłów, wiążących teatr romantyczny z starym teatrem klasycznym.

Lecz praca życia nie ustaje. Zjawiają się nowe siły, nowe talenty, mieszczące się całe w nowej rzeczywistości społecznej i artystycznej.

Przybywa między innemi z Wilna Palińska Salomea, zamężna za Józefem Kenigiem, redaktorem „Gazety Warszawskiej“, która występuje w r. 1850 w komedji St. Bogusławskiego „Lwy i lwice“; potem gra „Dziewicę Orleańską“ i role po Halpertowej. Najlepszą jednak jej kreacją była matka w „Liście Żelaznym“ Małckiego. Ten rodzaj ról odpowiadał jej najbardziej, daje więc niezapomniane kreacje dramatyczne, jak Guanamora w dramacie Wiktora Hugo „Burgrawiec“, w „Miss Multon“ Be-



Salomea Palińska.

lota — i matki Fadet w „Poczwarcę“, melodramacie Karoliny Birch-Pfeiffer, przerobionym z powieści G. Sand.

Za staraniem Rychtera weszła do składu teatru warszawskiego Rakiewiczowa Aleksandra, żona budowniczego, a córka Aleksandra Ładnowskiego, aktora krakowskiego teatru i autora dramatycznego. Urodzona w roku 1840, w Płocku, kształcona przez ojca, ucznia Chelchowskiego, wykazała wielkie zdolności w rolach bo-



Aleksandra Rakiewiczowa.

haterek. Po raz pierwszy występuje w Krakowie w roku 1853. — Była to piękna, kobieta, o czystym i dźwięcznym, niby dzwon, głosie. Wyróżniała ją moc uczucia, co, przy jej wspaniałych warunkach zewnętrznych, sprawiało, że każde jej pojawienie się na scenie budziło wielkie zainteresowanie. Lecz cóż? Role, które jej dawano, nie odpowiadały sile, jaką rozporządzała. Ten dzwon zmieniono niebawem w małą sygnaturkę, używając jej sił na byle drobnostki. Choć wyka-

zała w Krakowie, skąd do Warszawy przeniosła się w roku 1858, wielkie zdolności w dramatach, jak „Adrianna Lecouvreur“ Scribe’a, „Marja Stuart“ Słowackiego, „Deborah“ Mosenthala, „Macbeth“ Szekspira, „Intryga i Miłość“ Schillera (Lady Milfort), „Aria i Mesalina“ Wilbrandta, zmuszoną została do grywania małych ról w jednoaktówkach.

Przyczyna obniżenia jej repertuaru leżała w tem, że Rakiewiczowa obdarzona była sporą gromadką dzieci, co przeszkadzało jej w pracy, tak, że często trzeba było ją zastępować. Gdy wracała na scenę, do ról wrócić było trudno, bo te były już w rękach zastępczyń; stąd konflikt

nieustanny z dyrekcją, branie dymisji i znów wracanie na stanowisko. W tej walce między obowiązkami matki a pragnieniami artystki marniał talent wielkiej aktorki. Wkońcu wywiązała się choroba sercowa, która ją strawiła. Umarła prawie na scenie w roku 1898.

Przyjęty temi czasy Anastazy Trapszo wystąpił w „Maupracie“, dramacie G. Sand; później grywał role charakterystyczne.

Wchodzą do personelu uczniowie: Damse Józef, Ostrowski Adolf i Łapińska Walerja później Niewiarowska. D a m s e J ó z e f, o którym, jako o muzyku, już wspomnieliśmy, odznacza się humorem w rolach komicznych niższego typu. Do najlepszych jego kreacji zaliczyć można role w sztukach: „Ulicznik warszawski“ Antoniego Wieniawskiego, „Icek Zapieczętowany“ Ładnowskiego, wreszcie rolę Filipa w „Dożywociu“ Fredry. Ostrowski Adolf gra głównie w nowszych komedjach francuskich, gdzie stwarza typ „mieszczanina“, jak np. w „Safandulach“ Sardou’a, „Durant i Durant“ A. Valabregne’a i M. Ordonereau’a, „Właścicieli kuźnic“ Ohneta, „Trzpiotce“ P. Barrière’a. Grywa także szlachciców w „Panu Damazym“ Blizińskiego, w „Wicku i Wacku“ Przybylskiego, w „Rozbitkach“ Blizińskiego. Grę jego cechuje pogodny humor i realistyczna prawda życiowa. Niewiarowska Walerja grywa w rolach matek salonowych; niekiedy występuje też w dramatach, jak „Niemowa“ A. Bourgeois’a i Masson’a, „Serge Panin“ i wielu innych.



Józef Damse.

Nie mogę tu jeszcze pominąć dwu przedstawicieli ról dramatyczno-rodzajowych, nie powiem komicznych,

bo rodzaj ich poza granicę komizmu wykraczał a obejmował szersze granice. Oto pierwsza z nich pani Dutkiewicz grała znakomicie p. Pompadur w „Narcyzie Rameau“ Brachvogla, Baronowę w „Szlachectwie duszy“ Chęcińskiego; a druga pani Kurejuszowa była świetną Koguciną w „Chłopach arystokratów“ Anczyca. Obie skromne pracownice, nie wybiegające poza ramy swojego zawodu, nie krzyczące głośno, aby reklamę zdobyć, pracowały dla umiłowanej sztuki i tylko koledzy cenili wysoko ich zalety, bo publiczność nie troszczyła się o tych, którzy tak mało zabiegali o jej względy.

Z tego świetnego zespołu sił aktorskich ubywa jeden, którego brak zaważy ciężko na szali. Umiera Józef Komorowski; odtąd scena warszawska nie ma amanta



*Józef Damse
w kom. Fr. hr. Skarbka
„Nieproszeni goście“.*

bohatera i długo, bardzo długo nie będzie go miała. Wszelkie próby zastąpienia go obracają się wnicz. Publiczność patrzy na Świeżewskiego, świeżo angażowanego z prowincji, na Bodurkiewicza, Trapszę i — sarka. Krytyka pastwi się nad nimi. Umarł jej ulubieniec, ideał kochanka; trzeba było dopiero czekać na nowe pokolenie, by wkońcu pogodzone się z losem i uznano nowicjuszów. Powtórzyło się więc to, co było po śmierci Piaseckiego, tylko jeszcze silniej: „Ponad Komorowskiego nie masz amanta“. Gdy więc aktorzy żalą się, że z ich śmiercią ginie ich sztuka i sława, czynią niesłusznie, bo oto i poza grobem trwa pamięć i miłość. Wszak o Komorowskim dotąd jeszcze ludzie wspominają.

Kończąc charakterystykę tego okresu, który nazwalimy okresem romantycznym, przyznać musimy, że sztuka aktorska doszła w nim swego zenitu. Pojawiły się w tych czasach siły, które objęły cały obszar ludzkiego życia i ukazały go w jego wszystkich objawach. Każdy



Scena z dramatu „Mauprat”.

dział aktorskiej twórczości reprezentowały pierwszorzędne siły. Nie było roli w sztuce, dla którejby się nie znalazł stosowny wykonawca.

Teatr staje się pierwszorzędną instytucją w kraju i zażywa powagi, jak nigdy przedtem. Wielkie imiona Żółkowskiego, Rychtera, Królikowskiego, Panczykowskiego, Halpertowej, Bakałowiczowej, Ziemińskiej głośne są w Europie. Nie grozi już niczem wielki rozrost baletu, który, zwłaszcza za czasów zwierzchnictwa gen. Rautenstraucha (1833—1843), cieszy się szczególnie pieczołowitą opieką rządu. Płacony, przepłacany, kosztem innych działań teatralnych, zawładnął wielką sceną. Tłumaczy więc nogami utwory pierwszorzędnych poetów świata, jak „Faust“, „Notre-Dame“, „Marco Spada“, „Villidy“, „Gizella“ i t. p. Opera nasza, pomimo że konkuruje z Włochami, gdyż opera włoska osiadła w Warszawie na stałe w roku 1843 i dotrwała aż do 1858 roku, staje na wysokim poziomie, ma bowiem takich śpiewaków, jak Dobrski, Troschel, Koeler, Rivoli, Rywacka, i takiego kompozytora, jak Moniuszko. Moniuszko bowiem, po wystawieniu „Halki“ w dniu 1 stycznia 1858 roku, zostaje dyrektorem

opery warszawskiej i rozpoczyna nową epokę w dziejach naszej sceny operowej. Był to złoty wiek teatru. Lecz oto zbliża się czas, który wszystko okrył żałobą.

Od roku 1859 zaczynają się rozruchy. Polska budzi się; choć ostatecznie zakuta w kajdany po roku 1831, po śmierci Paskiewicza wolniej oddychać poczyną. Patrzy, rozważa, skupia się w duchu. Teatry świecą często pustkami, aż je nareszcie w roku następnym zamknięto zupełnie.

Na dziedzińcu teatralnym manifestacje i kocia muzyka, wyprawiona Abramowiczowi, który, przerażony, umyka tylną furtką i nie opiera się, aż w Dreźnie. Na jego miejsce mianują pułkownika Hukego, zacnego człowieka, który bawi się z artystami, jak dzieciak. Podczas antraktu tańczy na scenie mazura z baletnicami i wybija siarczyste hołubce. Następuje anarchja i rozprzężenie, którym dopiero wypadki roku 63 położyły koniec.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Teatr realistyczny. — Prezesostwo Muchanowa. — Chęciński reżyserem. — Przyjazd Modrzejewskiej i Rapackiego. — Zakończenie.

Przeszły dni smutku, łez i gorzkiego rozczarowania. Duch owych dni, które współczesne pokolenie rade było widzieć we wszystkich barwach i blaskach, z anielskimi skrzydłami u ramion, z zielonym wieńcem na czole, odchodził smutny w zaświaty, czarnym okryty całunem. Towarzyszyły mu tylko przekleństwa i złorzeczenia. Przeklinano go za sny czarowne i rajskie ułudę, przeklinano za ideały, za wiarę, cnoty, poświęcenia. Przeklinano go, że karmił łaknących boskim tchnieniem poezji i wiódł ich w krainy nadziemskiego piękna, że stawiał przed oczyma obrazy szczytne, na jakie tylko dusze wieszczów naszych zdobyć się mogły. Wszystko to nazwano blichtrzem, szumem pustym, dźwiękiem fałszywym, marą. „Oto zjawia się duch nowy!“ wrzeszczały tłumy. „Patrzcie, jakim go stworzyły mózgi dzisiejsze. Patrzcie! Ma w ręku cyrkiel. Idzie nagi, silny, bez romantycznych upiększeń; depta śmiało po kwiatach waszej twórczości i urąga ideałom“.

„Niema ideałów! To, czego ręką nie dotkniesz i okiem nie zmierzysz — nie istnieje. Przeszedł czas wzlotów wyobraźni. Praca u podstaw, praca organiczna! Dalej, pionierzy przyszłości! Niech wam nie dźwięczy w duszach żadna melodia przeszłości! Gdy wystarczy wam to, co poziome, wystarczy wam człowiek mały, ale realny, i jego dusza, złożona z odpadków, zgnilizny, szumowin, umiejętnie spreparowanych i przyrządzonych. Dokumentów ludzkich nam trzeba, nie wyznań ani ideałów!“

Pod takimi to hasłami w takiej atmosferze sztuka rozwijać się będzie teraz na scenie naszej. Starzy romantycy smutnie zwieszają głowy i patrzą zdumieni, jak to nowe życie rozbija wszystkie ich wierzenia, łamie wszystkie ich

tęsknoty, jak duch krytycyzmu przenika wszędzie. Próbują walczyć, ale ręce im opadają: nie potrafią już stawić oporu zuchwałości nowych prądów. Wre walka w prasie, walka we wszystkich dziedzinach życia. Przez pewien czas starzy krzepko dzierżą jeszcze swój sztandar, ale młodzież bije w nich argumentami, ukutymi w ogniu najnowszych dogmatów filozofji pozytywnej: muszą więc wkońcu ustąpić z pola walki.

Potężne prawo młodości zwycięża. Praca u podstaw podkopuje fundamenty, na których stał tron dotychczasowych wielkości. Obalają go młode siły; zamki fantastyczne walą się niby domki karciane. „Precz upiory! Kto żywy, ten z nami!”

W roku 1868 staje na czele teatrów mianowany przez rząd prezes Dyrekcji *Sergiusz Muchanow*, były oberpolicmajster za liberalnych rządów Wielopolskiego, później „szambelan Jego Cesarskiej Mości w służbie cywilnej”. Przestały nareszcie brzęczeć ostrogi na scenie; przyszedł pan o wyglądzie angielskiego gentlemiana, ożeniony z panią *Marją Kalergis* z domu hr. *Nesselrode*, damą, należącą do wysokiego towarzystwa, wykształconą, przyjaciółką *Chopina* i *Liszt*a, muzą młodego *Norwida*, przyjazną Polakom, miłującą sztukę i artystów. Pod jej wpływem *Muchanow* zmienia się do niepoznanienia, a wpływ ten wzrasta widocznie z każdym dniem, aż wkońcu z byłego policmajstra nic w obecnym prezesie teatrów nie zostaje. Jest to Europejczyk w całym tego słowa znaczeniu. Dla wysokich stosunków, jakimi rozporządzała pani *Muchanów*, władze użyczają mu rozległych atrybucyj, tak, że mógł wybierać sobie pomocników z ludzi sobie oddanych, stwarzając cały skład instytucji. A więc dyrektorem teatru mianuje urzędnika z biura dyplomatycznego, *Bojanowskiego*, sekretarzem takiegoż urzędnika, *Goślickiego*. Resztę stanowisk obsadza Polakami. Kierownictwo sceny składa w ręce *Jana Chęcińskiego*, znanego już wówczas poety dramatycznego, autora „*Szlachectwa duszy*”, „*Porządnych ludzi*”, „*Poświęcenia*”, a za czasów *Jaśńskiego* od roku 1865 — reżysera.

Zaznaczyłem już, że w dobie rządów Jasińskiego, reżyserja pochłaniała wszystkie siły kierownika, wobec czego Szkoła zesła na plan drugi, a wkońcu uległa zupełnemu zaniedbaniu. Teraz nastąpiła zmiana na lepsze a w dalszym ciągu niniejszego rozdziału będę się starał wykazać, jak w tym nowym okresie Szkoła rozrosła się i rozszerzyła, choć w międzyczasie urosło o niej mniejsze, że jest zupełnie zbyteczna i niepotrzebna.

Jeżeli Jasiński służył z energii i talentu organizacyjnego, przy braku prawdziwie twórczego ducha, to następca jego, Jan Chęciński, nie posiadał ani jednej z jego zalet organizatora, znacznie natomiast przerastał swego poprzednika, gdy chodzi o wiedzę i moc poetyckiego natchnienia. Kto jednak choć powierzchownie tylko zapoznał się z ustrojem teatru i warunkami pracy scenicznej, ten wie dobrze, jakie przymioty przeważać



Jan Chęciński.

powinny w kierowniku; że łatwiej mu przebaczyć niedobór umysłowy, aniżeli brak energii, systematyczności i sprężystości.

Jeżeli te wszystkie warunki połączą się w jednym osobniku, to dać one mogą scenie wzorowego kierownika i nauczyciela, jakim był Kudlicz, bez nich jednak, jedynie z zasobem wiedzy i poetyckiego talentu, stwarza człowieka wyższych aspiracyj, ale niezdolnego do praktycznego kierownictwa teatrem, zwłaszcza w warunkach skomplikowanych.

To też obowiązki, które włożono na barki Chęcińskiego, zaciężyły mu gorzej od kajdan. Chęciński był przysłowiowym Pegazem w jarzmie.

Poeta, pokrewny talentem przyjacielowi swojemu, Syrokomi, człowiek o niesłychanie czułych nerwach, tak, że wrażliwością swoją przechodzi najkapryśniejsze z artystek, żywo i gorąco miłujący sztukę, tkliwy czasem aż do ekstazy, aby w chwilę potem wpaść w niepohamowany gniew, zawsze niezadowolony i nieszczęśliwy, w niezgodzie z władzą i z kolegami, w życiu niekonsekwentny — najszczerzych swoich przyjaciół zdołał zmienić w swych nieubłaganych wrogów. Człowiek, który się brzydził wszelkim systemem i systematycznością, cały oddany zawsze wrażeniu chwili, hołdujący zasadzie, że nie rozum praktyczny, ale siła natchnienia kieruje człowiekiem, nie tylko w sztuce, ale i w życiu, trochę mistycyzujący, wierny sztandarowi poetycznej naszej romantyki, aż do końca życia rządził się maksymą: „Łam, czego rozum nie złamie“.

Na barki swoje bierze prace, które go wyczerpują, bo kładzie w nie cały swój poetyczny temperament. — Jednocześnie układa scenariusze i tłumaczy *offenbachowską* operetkę albo pisze komedję, którą znów odkłada, aby skończyć jakiś artykuł do dziennika lub napisać wierszyki do dziecinniej książeczki. Aktor miernych zdolności, ale sztukę aktorską rozumie i potrafi jej uczyć, podając nie utartą, rutyniczną formułę, jak to czynił Jasiński, ale pokazując metody swej własnej twórczości. Mistrzem jest zwłaszcza w deklamacji, w której zawiera sporo dawnego klasycznego patosu. Jako informator sceniczny miewa błyski prawdziwie twórczych pomysłów, które aktorowi rozświetlają charaktery przedstawianych osób. Z powodzenia swego cieszy się, jak dziecko, ażeby potem, przy łada przeciwności, wpaść w głęboką apatię albo też chwycić za pióro i kłócić się z recenzentem, nie bacząc na powagę swego stanowiska.

Mówiłem już, że repertuar sztuk nowych wymagał skrzętności i wprost drobnostkowego zajęcia się wystawą, a smak ówczesny przywiązywał dużą wagę do odpowiedniego wyposażenia sceny w myśl postulatów realistycznej prawdy, do ułożenia sytuacji, co umożliwiłoby nieprawdopodobną nieraz scenę, — mówiłem, ile to drobiazgów składa się, niby w mozaice, na ten obraz, który ma dać

złudzenie rzeczywistości. Tego wszystkiego Chęciński nie rozumiał, albo raczej nie chciał rozumieć. Dla niego, jako poety, zajmowanie się tylu poziomemi sprawami było poprostu marnowaniem czasu i w gruncie rzeczy, ze swego stanowiska, miał może słuszność. Ale nie miał słuszności jako reżyser. Chęciński tego nie rozumiał i trzymał się utartej rutyny, meblując scenę w ten sposób, jak ją meblowali jego poprzednicy. Stół po jednej i drugiej stronie sceny z dwoma krzesłami, w głębi i po bokach — drzwi. Aktorzy ustawieni rzędem przed rampą, jak żołnierze, i ponumerowani sumiennie, wszelkie akcesorja, które mogą wzmoczyć złudzenie — niepotrzebne, wyjąwszy tych, które wpływają na akcję. To było przyczyną częstych a nieprzyjemnych konfliktów z artystami, którzy przeciw takiemu zaniedbaniu energicznie musieli protestować.

Największe jednak utrapienia przechodził poeta z płcią nadobną, kiedy trzeba było pomyśleć o toaletach do nowej sztuki. Powinien był się usunąć od tego, gdyż nieborak nie znał się na nich, a od decyzji reżysera zależało, czy proponowana przez artystkę toaleta jest właściwą; dopiero bowiem na jego przedstawienie Dyrekcja dawała kostjumerce polecenie toaletę wykończyć. Aby się zbyć, przystawał na wszystko, co mu proponowały artystki, z czego potem wynikały nieprzyjemne zajścia z administracją, bo niejedna z pań bez potrzeby nadużyła atlasów i koronek. Wtenczas znów Chęciński o żadnej toalecie wiedzieć nie chciał. I tak wkołko. Nic więc dziwnego, że w ustawicznych żył sporach i kłótniach.

Jakiż zato był szczęśliwy, kiedy robił to tylko, w czem dusza jego brała udział! Pełen był wówczas lekkości i humoru i nieraz wpadał na scenę, nucąc swobodnie przeniesioną na nasz grunt piosenkę Offenbacha, lub też deklamując udatny wierszyk czy wyjątek z swojej komedji.

Nikt go nie mógł posądzić o to, ażeby sztuki wybierał gwoli zapełnienia kasy teatralnej; wybierał takie, jakie lubił, i oburzał się niesłychanie, gdy zwracano jego uwagę na inne względy. Nie był to człowiek z tego świata. Pieśniadź był dla niego zawsze marnym kruszczem. Za tę pogardę mści się też okrutnie na poecie, karząc go wieczną pogonią za nim.

Chęciński był poetą w każdym calu, a wena nie opuszczała go nigdy. Zdarzało się nieraz, że, grając jedną z ról, w przerwach pracował w swoim gabinecie. Chwile biegły mu widocznie szybko, tymczasem ostatnie słowa już powiedziano, a Chęcińskiego na scenie niema. Tworzy się pauza, przykra dla aktorów, niepokojąca dla publiczności... Zjawia się wreszcie oczekiwany i z niebywałą przytomnością umysłu tłumaczy swoje spóźnienie tak zręcznie, tak dowcipnie i zgodnie z charakterem danej postaci, że sam autor nie pogniewałby się nań za to.

Znów w „Zemście“ Fredry, gdzie grał Milczka, przyszło mu czekać na Papkina, który się spóźnił. Chęciński zaczyna więc monologować prześliczne wiersze i wygłasza improwizację, pod którą stary Fredro z przyjemnością podpisałby się. W tego rodzaju figle kładzie Chęciński niesłychanie wiele werwy i zapału. Dokonywa nieraz istnych cudów, gdy np. bierze role w zastępstwie po chorych albo nieobecnych kolegach, i to na parę godzin przed rozpoczęciem widowiska. Dość mu było raz ją sobie przeczytać, aby zagrać. A te wiersze, tworzone napoczekaniu, te epigramy okolicznościowe, któremi rzuca hojną garścią każdemu, kto o nie prosi!

Pod koniec życia swego, gdy skutkiem swojej krewkości został zawieszony w czynnościach, z własnych losów tworzy komedyjkę z istic molierowskim zacięciem, której daje tytuł „W niełasce“. Ostatnią swą wielką pracę wykonuje rozgoryczony poeta już w gorączce, klócąc się z recenzentami tak zacięcie, że z pod jego pióra wychodzi raczej pamflet, niż komedja, jakim są „Krytycy“ (1871). Nie doczekał się jednak jej przedstawienia; Opatrzność oszczędziła mu straszego rozczarowania, którego z pewnością się nie spodziewał, będąc pewnym, że napisał arcydzieło.

Ocena jego prac literackich zabrałaby zbyt wiele czasu; zaznaczę to tylko, że prace te zajmują poczesne miejsce w literaturze naszej; o ileż jednak większem byłoby dzieło Chęcińskiego, gdyby poecie dana była swoboda tworzenia!

Pierwsze jego wystąpienie komedją „Szlachectwo duszy“ (1859) powitała publiczność nasza z niebywałym

a niekłamany entuzjazmem, widząc wschodzącą gwiazdę wielkiego pisarza, którym byłby niezawodnie, gdyby nie reżyserskie kajdany; one to przytłoczyły go wkońcu zupełnie. Marnując czas na prozę w teatrze, tracił liść po liściu ze swego poetycznego wieńca.

Wspomniałem również, że jako kierownik nie potrafił podolać zadaniu, jakie stawiała mu chwila. Widocznie przeznaczenie postawiło Muchanowowi w drodze człowieka, który miał psuć to wszystko, co on zbudować pragnął.

Ale teatr staje znów na wyżynie, gdyż scena warszawska wchłania w siebie nowe siły, które napływają z wszystkich stron. Zanim jednak przystąpimy do ich oceny, musimy wspomnieć o literaturze dramatycznej, która wówczas tak bujnie się rozrasta.

Nie będziemy tu krytycznie rozbiierać poszczególnych dzieł, znajdzie o nich czytelnik obszerne sprawozdania w każdym podręczniku literatury, powiemy tylko, że ożywia je niekłamany duch czasu tej epoki, że widzimy więc w nich malowidła, przedstawiające ludzi i stosunki, wierne odbijające to, co się wówczas działo na scenie życia. Patrzymy na ludzi znanych, tak dokładnie sportretowanych z natury, że wymieniają ich po nazwisku. Pierwszym autorem tego rodzaju jest: Józef Narzyski — obok niego grupują się: Michał Bałucki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski, Fredro (syn), Bliziński, Koziembrodzki, Sarnecki, Mańkowski, Urbański, Graybner, Abramowicz i wielu innych. Dramat uprawiają: Bełcikowski, Rapacki, Asnyk, Komorowski, Gadomski, Świętochowski, Nosig. Z obcych bierzemy także to, co jest najciekawszym wyrazem czasu. A więc realizm w całej pełni: Francuzi, Niemcy, Włosi, Anglicy, wreszcie Skandynawi z Ibsenem na czele.

Takie dzieła potrzebują realistycznych wykonawców. Romantyczna rzesza aktorów daje blade sylwetki, bez krwi i bez ciała. A tymczasem — pierzchły ideały, trzeba dawać żywych ludzi, którzy chodzą po ziemi. Dwie partje, starych i młodych, toczą walkę. Starzy tęsknią do ideałów, młodzi dają realne życie.

Wśród tych walk i sporów przybywa do nas w roku 1868 Helena Modrzejewska.

Była zjawiskiem.

Skąd się zjawiała? Venus zrodziła się z piany morskiej, wierzyli starzy Grecy. Podobna legenda urośnie chyba i o niej. Zresztą, kto chce być skrupulatny i do wiedzieć się szczegółów biograficznych, niech przeczyta jej pamiętniki. Rozpoczywałem swój zawód prawie razem z nią, lecz nigdy nie przyszło mi na myśl troszczyć się o jej ród i pochodzenie. Widziałem ją zawsze piękną, zawsze artystką z Bożej łaski. A przebiegając myślą trzydzieści lat, w ciągu których ją znałem, nie mogę sobie nic przypomnieć, coby uchybiało tej wspaniałej postaci. Było się na wozie i pod wozem, jak to się zwykle mówi, boć peregrynowaliśmy, niby cyganie, w wędrownych trupach. W wspomnieniu mem została zawsze Modrzejewska — to jest synonimem piękna, które żyje i żyć będzie, dopóki tylko pamięć ludzka trwać będzie.

Tak wspaniały klejnot potrzebował królewskiej oprawy, by mógł zajaśnieć, a tego biedniuchne nasze trupy dać mu nie mogły. Więc też lata jej wędrówki przeszły prawie bez rozgłosu. Trwało to lat cztery, gdyż od roku 1861, kiedy wstąpiła do trupy Łobojki, aż do roku 1865, gdy ją A. hr. Skorupka, ówczesny dyrektor teatru krakowskiego, przez brata jej, artystę Józefa Bendę, na scenę krakowską powołał. Tu dopiero, w słynącym z swej kultury Krakowie, otworzono szeroko oczy, gdy dała się poznać; z początku jakby niedowierzano własnemu wzrokowi, powoli dopiero utwierdzano się w przekonaniu, że to przecież... Modrzejewska. Ależ to ona! Toć to siostra Feliksa Bendy! Proszę, proszę! Taki talent! Skądże to?

I poczęto grzebać w jej przeszłości. Dowiedziano się, że pochodzi z rodziny, która poświęciła się zawodowi artystycznemu, bo nie tylko brat Feliks, ale i Józef Benda, od dość dawna byli już aktorami. Rojowisko zawistników i zawistnic grzebało uparcie, jakgdyby chcąc dać świadectwo przysłowiu: Nie będziesz prorokiem między swoimi. Mimo to „bellissima“ (jak ją przezwano towarzysztwo“), zbrojna w swą sztukę, kroczyła spokojnie na przód, niby zaklęta królowna wśród smoków, ziejących ogniem.

WIELKI TEATR.

№ 5148.

Dziś w PIĄTEK dnia 1 Sycznia 1858 roku.

PIERWSZY RAZ

NOWA OPERA

w 4-cb aktach. Słowa WŁODZIMIERZA WOLSKIEGO. Muzyka STANISŁAWA MONIUSZKI:

HALKA.

| | | | | | | | | |
|-------------------|---|---|---|----------------|---|---|---|---------------|
| Siałnik | — | — | — | Pan Trzeciak | — | — | — | Pan Mychowski |
| Zdjęt. Jego córka | — | — | — | Pan Quattrini | — | — | — | Pan Gucik |
| Spout | — | — | — | Pan Ziolkowski | — | — | — | |
| Dziamba | — | — | — | Pan Szyński | — | — | — | |
| Wielka | — | — | — | Pan Ródek | — | — | — | |
| Wielka | — | — | — | Pan Dobry | — | — | — | |
| Wielka | — | — | — | Pan Dobry | — | — | — | |

Rzecz dzieje się w przeszłym stuleciu.

T A N C E,

Układu *Romana Turczynowicza*, Dyrektora Baletu.

W A K C I E 1^{sta}

POLONEZ.

MAZUR. PP. Wywińska, Kocmierzowska, Królkowska, Giebocka, Oliwińska, Dylewska. PP. Puchalski, Owerło, Kwiatkowski, Kłopotowicz, Rządca, Konstanty Turczynowicz.

W A K C I E 3^{ta}

TANEC GÓRALSKI. PP. Wywińska, Oliwińska, PP. Puchalski, Owerło i Corps de Ballet.

OPERA dyrygowana przez P. Quattrini, Dyrektora Opery.

UKŁAD SCENICZNY P. Matuszyńskiego. Reżysera Opery.

NOWE DEKORACJE pędza P. Sacchetti. W akcie 1^{szym} Komnata. W akcie 4^{ym} okolica wiejska nad Wisłą, z widokiem na Karpaty.

NOWE UBIORY damskie z pracowni P. Ewy Gwozdeckiej, męskie P. Guth, kostiumera Teatrów.

| C E N A M I E J S C | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Łożo i pierwsze miejsce w drug. balkon | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo drugie, pierwsze i drug. balkon | 2 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo pierwsze i drug. balkon | 3 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo drugie i drug. balkon | 4 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo drugie i drug. balkon | 5 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo drugie i drug. balkon | 6 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo drugie i drug. balkon | 7 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo drugie i drug. balkon | 8 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| Łożo drugie i drug. balkon | 9 | — | — | — | — | — | — | — | — |

*** Oprócz Schodów istniejących dotąd z prawej strony Teatru, urządzone zostały nowe Schody z lewej strony. Wejście do Krzesel oraz Igo i 2go piętra przez Schody z prawej i lewej strony. — Wejście zaś na Galerię i Paradyż, tylko przez Schody z lewej strony.

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 7^{mej}.

*** Ezezemplarzy drukowanych Opery HALKA, nabyć można w Kasie teatralnej i przy wniściach po. Kop. 30.

W Drukarni GAZETY WARSZAWSKIEJ.



Modrzejewska w roli Marji Stuart.

Prawdziwi przyjaciele sztuki, których zyskała, między nimi hrabia Karol Chłapowski, przyszły jej mąż, pomysleli o szerszem polu działania dla jej talentu, i z ich namowy, oraz dzięki staraniom Jasińskiego, byłego dyrektora teatrów warszawskich, który widział ją na scenie krakowskiej, znalazła się pani Helena w Warszawie. Tu występuje z wielkiem powodzeniem w roli Sary, w drama-

cie W. Szymanowskiego „Salomon“, później zaś jako Anna Oświecimówna w dramacie Antoniewicza pod tym tytułem. Wkrótce łączy się węzłem małżeńskim z hr. Chłapowskim, dla sceny zachowuje jednak dawne swe nazwisko. Szczęśliwa gwiazda, która zawsze towarzyszy boginiom, postawiła na jej drodze równie wielką artystkę i miłośnicę sztuki, panią Kalergis.

Przywiozła tu z sobą cały krakowski dorobek, wystąpiła więc najpierw w „Adrjannie Lecouvreur“ Scribe'a.



Modrzejewska w roli Marji Stuart.

Tych Adrjan było przed nią wiele, leżały pogrzebane w niepamięci i nikt nie ważył się wydobywać ich na światło dzienne. Bo i poco? Publiczność przestała w nie wierzyć. Kłamane ich łzy i rozpacz nie budziłyby ani odrobiny współczucia. „Znamy się na tych flądrach, mamy ich dość“, mawiano.

Jak z Adrjaną, tak było ze wszystkimi heroïnami na warszawskiej scenie. Po ustąpieniu Halpertowej spały one snem kamiennym, a do nowych kreacyj nie miało odwagi się zabrać, bo któż miał je odtworzyć! Niema na scenie ko-

chanki, niema bohaterki. Wzniosła miłość uleciała z tej świątyni; zaledwie jakieś kwilenie można usłyszeć czasami. I oto zjawia się Modrzejewska, zaczyna opowiadać o miłości i jej troskach, i publiczność słucha jej, śmieje się jej śmiechem, płacze jej łzami, a wkońcu wybucha rozpaczliwym jękiem nad tragicznym zgonem bohaterki.

Dawno już nie święcił nikt na warszawskiej scenie podobnego tryumfu. Po Adrjannie grała Aniełę w „Ślubach panińskich“, z tą subtelnością koronkowej roboty, która tak zachwyciła Warszawę, dalej Kamile w „Pojęciach Pani Aubry“ Dumas’a (syna), Cecylję w „Naszych najserdeczniejszych“ Sardou’a i tytułową rolę „Panny Mężatki“ Korzeniowskiego. Halpertowa, emerytka prawie już od lat dwudziestu, gdy ją zobaczyła, zawołała zachwycona: „Ależ ona rozpoczyna tem, na czem ja skończyłam!“

Salony nasze szeroko otworzyły dla niej swe podwoje. Czarowała w nich nieo-
pisany wdziękiem, dowcipem i manierami damy wielkoświatowej. Nie najmniejszą, coprawda, rolę odgrywał tu i ten wzgląd, że, jako hrabina Chłapowska, uznaną została za panią z towarzystwa. Podziwiać trzeba było jej siły fizyczne, które, przy tak wielkiej pracy scenicznej, pozwalały jej być na balach i rautach, jakie urządzano na jej cześć.

W ciągu dwumiesięcznego pobytu oczarowała i podbiła Warszawę tak, że ubiegano się o nią ni-
by o jakie legendowe bóstwo, które zatrzymać należy w mieście, gdyż ono stanowi jego szczęście i chlubę. Dyrekcja zakontraktowała ją na niebywałych dotąd warunkach, dając jej coroczny benefis, Modrzejewska nie mogła jednak pozostać, dopóki nie wypełni zobowiązań wobec sceny krakowskiej. Chciano zapłacić odszkodowanie dyrekcji krakowskiej, lecz Modrzejewska nie zgodziła się na to i wy-



Modrzejewska w roli Oselji.

jechała do swego rodzinnego miasta, odprowadzana przez tłum wielbicieli i żegnana nieomal łzami, które wstrzymywała jedynie nadzieja rychłego powrotu.

Po występach gościnnych w Poznaniu, które były właściwie podstawą jej światowej sławy, osiadła w roku 1869 na czas dłuższy w Warszawie.

Co oprócz swej piękności wносиła Modrzejewska na scenę? Powiadają o Goethem, że patrzył nie tylko oczami,



*Modrzejewska w roli Adrianny Lecouvreur
(rys. Andriolli).*

ale wszystkimi porami swego ciała. Ten dar wysoki posiadała i Modrzejewska. Ona widziała to, co dla innych było niedostrzegalne. Swymi pięknymi i głębokimi oczami zdawała się przebijać mury, aby wszystko dostrzec, jak w jasnym widzeniu. Każdy ruch, każdy szczegół jej toalety, zaczesanie głowy — wszystko to było zaobserwowane, zbadane i właściwie użyte. Żadna dotąd artystka nie pomyślała o tem, jak scharakteryzować można daną postać nie wieścią jej kostjumem.

Ubranie Modrzejew-

skiej było całą epopeją; dodam nawiasem, że nigdy nie polegała na kostjumerce, ale nierzadko własnymi rękami szyła swoje kostjумы i ubrania: od atlasów i jedwabi księżnych i hrabin aż do perkalikowych sukienek pańien guwernantek i ubogich dziewczyn.

Jak dalece wnikała w charakterystyczne cechy swej roli, o tem świadczy najlepiej niezapomniany dla mnie szczegół: oto, grając w dramacie Feuilleta „Dalila“ księżnę Falconieri, kobietę namiętą i zmysłową, dała jej twarz

południowej rasy Neapolitanki, z czarnemi wąsikami nad wargami. Była to hetera tak piękna i ponętna, że niejednego Rozweina skusić mogła; ale zawsze była wielką damą. Wielką damą potrafiła być w perkalikowej sukience, i jakby do niej stosowały się te słowa z „Markiza de Villemers“ sztuki George Sand'a: „Ależ ta panna de San Gène, guwernantka, to przebrana księżniczka!“ A owa

Cudzoziemka w sztuce Dumasa syna pod tym tytułem? Ileż w niej było demonizmu! Jej głos piękny i metaliczny, w którym dźwięczała nuta uczucia, przenikał do głębi. Opowiadał mi jeden z bywalców teatralnych, niewidomy już wówczas od lat kilku, że przychodzi do teatru tylko, aby usłyszeć Modrzejewską, bo, słuchając ją, widzi wszystko dokładnie. A nie wolno zapominać o tem, że była bardzo muzykalną, bo przecież na krakowskiej scenie śpiewała w operetkach, jak: Offenbacha „Wesele przy latarniach“, w Dunińskiego operze dwuaktowej „Paziowie



*Modrzejewska w roli
Barbary Radziwiłłówny.*

królowej Marysienki“, z czego krytyka robiła nawet zarzut dyrektorowi Skorupce, iż tak wielki talent dramatyczny zużywa do operetek i fars. I taniec nie był dla niej dziedziną nieznaną. W „Norze“ Ibsena tańczyła tarantelę z takim ogniem i wyrazem, że pozazdrościłaby jej tego każda ballerina.

Co podnosi jeszcze wartość tej wielkiej artystki, to jej szlachetność serca. W duszy swej miała wyrytą tę maksymę: „Bóg obdarzył cię genjuszem, oddaj mu do-

brem“. Darzyła niem też szczodrze, a Warszawa nie omieszkała z tej gotowości korzystać. Nie było rautu, koncertu, przedstawienia na cele dobroczynne, w któremby chętnie i bezinteresownie nie brała udziału.

Czy wśród tych wielkich tryumfów na scenie i dziękczynnych głosów obdarowanych biedaków nie odezwał się żaden zgrzyt, żaden syk złości ludzkiej? Owszem, od czegoż bo są ludzie? Zaczęły się pojawiać coraz częściej paszkwile, zjadliwe krytyki, obojętne traktowanie jej artystycznej pracy, wreszcie w jednej ze sztuk pozwolono sobie drwić na scenie z jej małżeńskiego pożycia. To ją napępniało goryczą, wreszcie oburzeniem. W pełni swych sił musiała patrzeć, jak wysuwano debutantki, mające jakoby w przyszłości zająć jej stanowisko. Zniechęcona tem wszystkim opuściła w roku 1876 scenę warszawską, udając się do Ameryki.

Przeszło dziesięć lat bez przerwy była ozdobą naszej sceny. Ona dała teatrowi warszawskiemu repertuar, godny europejskiej sceny, a czynna jej natura budziła rozlegniwiałych do pracy. Gdy odeszła, smutek napęłnił serca prawdziwych jej przyjaciół, których liczyła tak wiele, szczególnie pośród płci żeńskiej; nie było bowiem artystki, któraby miała tyle wielbicieli, co ona. I to warto przypomnieć. Czyż ten choćby wzgląd nie powinien był przeważać w jej sercu? Ale tak już zwykle bywa, że wrażliwa natura artystek nie umie się liczyć z niczem, prócz nakazów uczucia.

Tak straciliśmy ją. Dochodziły głosy z Ameryki, że tam zakupili obydwój z mężem jakąś farmę w Kalifornji, że zajmują się gospodarstwem. Nareszcie, po kilkunastu miesiącach, nadchodzi telegram z Ameryki: „Modrzejewska wystąpiła w teatrze w San Francisco, grając w języku angielskim“.

Bajka! Po dwóch niespełna latach pobytu w Ameryce wystąpiła — w angielskim języku! Przecież to kaczka dziennikarska!

Drugi i trzeci telegram. Wreszcie, po kilku tygodniach olbrzymia korespondencja: Powodzenie ogromne. Wystąpiła w „Adrijannie“, w „Marji Stuart“, w „Romeo i Julji“, w „Hamlecie“ i t. p.



Modrzejewska w roli Ofełji.

Jak się to stało? O tem obszerniej mówią jej pamiętniki, o tem pisał ongiś Sienkiewicz.

Nas wszystkich fakt ten zdumiał. Przyszedł nam na

myśl Dawison, który przeniósł się na scenę niemiecką — ale on był Żydem i niemiecki język był mu znany od dzieciństwa, trudności nie miał więc do pokonania prawie żadnych. A tu Polka, krakowianka z krwi i kości, potrafiła ovladnąć językiem tak dalece nam obcym i grywać w nim Szekspira! To cud!

Z gorączkową ciekawością oczekiwaliśmy wiadomości o dalszych występach; nadchodziły też nieskapo korespondencje z różnych miejsc Ameryki Północnej, gdzie imię jej stawało się już popularnem. „Słowo Modrzejewska wymawiają usta jankesa z sympatją“ — pisano — „pozwtarzają je mężczyźni i kobiety, i lubują się niem“.

Ameryka, to kraj fantazji, ale też blagi i humbugu: wydało się więc nam, że owe korespondencje są niebardzo prawdopodobne, a w każdym razie grubo przesadzzone. Ale gdy nadeszły listy pani Heleny do przyjaciółek, których tyle liczyła w Warszawie, gdy dowiedzieliśmy się z nich, że, mimo takiego powodzenia, Modrzejewska tęskni za Warszawą, i na przyszłą wiosnę myśli do nas zawitać, znikły wszystkie wątpliwości i liczyliśmy miesiące i dni, oczekując jej przyjazdu.

Przyjechała do Warszawy w roku 1882, taka sama serdeczna, promieniejąca radością, patrząca na nas swemi ślicznemi oczami, bez cienia jakiegś wyższości, koleżeńską, z łobuzerskim gestem, którym tak lubiła czasami okraszczać chwile pustoty. I znów zobaczyliśmy ją na scenie, ale jakąś inną. Głos jej nabrał szorstkości, jakgdyby „zmężniał“. Tony słodkie i miękkie, któremi tak czarowała, gdzieś się podziały; odezwał się jakiś obcy akcent, ale zato gra jej, dawniej nieco chłodna, w scenach silnie dramatycznych buchała ogniem i siłą dotąd niespotykaną. W repertuarze jej pojawiły się teraz czarne charaktery, jak lady Macbeth. Miało się wrażenie, że teraz daje nam jakgdyby drugą, pełniejszą część swego talentu.

Odleciała niebawem zpowrotem za morza, z własnem towarzystwem, aby na przyszły rok znów powrócić i zgostować sobie owacje, które stały się dla niej potrzebą.

Pieniądze, które tu zarabiała, rozdawała swoim krewnym, których zawsze znajdzie się sporo. — Była też dobrą obywatelką i patriotką, a jak dochodziły nas słuchy,

urządzała w Ameryce odczyty, w których zaznajamiała Amerykanów z smutnem położeniem Polski; to było przyczyną, dla której zabroniono jej później przyjeżdżać do kraju i grywać na scenie rządowej.

Na zawsze więc stracona została dla sceny warszawskiej. Od czasu do czasu słyszeliśmy tylko o jej występach w Krakowie, gdzie grała kilka nowych ról w nowszych sztukach polskich, między innemi w „Warszawiance” Wyspiańskiego. Były to jej ostatnie występy, gdyż niebawem porzuciła już scenę ostatecznie, a w roku 1909 umarła w majątku swym Bay-City pod San Francisco.

Czy ta amerykańska „kampanja” przyniosła jaką korzyść sztuce polskiej? Zdaje się, że żadnej; chociaż z politycznych względów była może nie bez znaczenia. Poza tem dowiodła tylko wielkiego animuszu artystki, która powiększyła w ten sposób liczbę dzielnych naszych niewiast.

W rok później przyjeżdża Wincenty Rapacki. O jego występie przytoczę wzmiankę z kroniki Jasińskiego.

„P. Rapacki Wincenty, artysta teatru krakowskiego, dnia 8 kwietnia 1869 rozpoczął szereg swoich występów gościnnych rolą Causada w komedji „Nasi najserdeczniejsi” Sardou’a. Publiczność przyjęła go z uniesieniem, przywołaniami i oklaskom, zdawało się, że nie będzie końca na każdym z 20-tu przedstawień, pomimo tego, że we wszystkich nie mogło być wszystko dobrem. W komedji „Radcy Pana Radcy” i „Polowanie na męża” Bałuckiego, dowiódł twórczości pomysłów, głęboko-



Scena z kom. M. Bałuckiego
„Radcy Pana Radcy”.



Scena z kom. Wiktoryna Sardou „Safanduty“.

kiego przejęcia się rolą i wzorowego utrzymania się w przyjętym charakterze.“

Jak widać, sucha zazwyczaj wzmianka dyrektora tym razem zawiera odrobinę krytycznego sądu, wskazując na walory sztuki Rapackiego, jak: twórczość pomysłów, przejęcie się rolą i utrzymanie się w przyjętym charakterze.

Jasiński nie mówi jednak o tem, że Rapacki wniósł z sobą to właśnie, czego scena nasza potrzebowała w owych czasach: wnosi realizm. Publiczność to odczuła i przyjęła bardzo sympatycznie młodego aktora. On pierwszy, poza Panczykowskim, daje na scenie zwyczajnego, realnego człowieka. Stwarza charakteryzację: młodzi koledzy pójdą jego śladem. Niewiele upłynie czasu, a scena zaroi się od zwykłych, przeciętnych ludzi.

Pierwszy jego występ odznaczał się dużą swobodą i naturalnością dykcji. Postać pocziwca, manjaka przyjaźni, ukazała się w całej swej wyrazistości. Drugim był występ jego w „Zrzędności“ A. Fredry i „Ciężkiej próbie“ P. Bertona. Stary gderacz i młody, krewki kapitan marynarki, „wilk morski“. Dwa te typy, niepodobne do

siebie w niczem, zdziwiły publiczność odmienną charakterystyką tak twarzy, jak i całej postaci. W trzecim występie w „Ślubach Panieńskich“ Fredry, dał dobrodusznego stryjaszka, w czwartym zaś Łatkę z „Dożywocia“. Dał



Wincenty Rapacki.

w nim typ fredrowskiego skapca, ale popełnił anachronizm, albowiem starał się być współczesnym, gdy Łatka należał już do przeszłości. Potem grał w „Szlachectwie duszy“ Chęcińskiego, gdzie kreował Wilczurę, spanoszonego chłopą. W szóstym występie, w „Miodzie kaszte



W. Rapacki w roli Brzechwy w kom.
„Wąsy i peruka“.

go zakonu. Szkoda, iż tak właśnie nie pojął tej postaci Królikowski a dał tylko lichwiarza. Byłby stworzył postać wyidealizowaną tak, jak to on umiał, przewyższając kreacją swą Rapackiego. Na ósmy występ przypadło przedstawienie „Zbójców“ Szyllera. Kenig powiedział o tej roli, że Dawison był „Franzem“, Królikowski „Franusiem“, a Rapacki „Frankiem“. Miało to znaczyć, że Dawison był potęgą, Królikowski ujął postać poprzez mistrzostwo swego kunsztu, a Rapacki dał prostego zbójca. Był to właściwy Kenigowi sposób obrazowego uogólniania w pi-

łańskim“ Kraszewskiego, dał Sołoduha, pojętego oryginalnie, bez tych nadzbyt czarnych barw, któremi szafował Królikowski. Był to obłudnik na małą skalę, ale tem prawdziwszy. Siódmym był Schylock w „Kupcu Weneckim“. Tego Żyda grał wbrew swojej realistycznej metodzie, gdyż uczynił zeń przedstawiciela całego prześladowanego plemienia i w ten sposób obudził w widzach sympatię. Ucharakteryzował się na jaskiegoś patriarchę stare-



W. Rapacki w roli Radziwilla
„Panie Kochanku“.



Wincenty Rapacki w roli Hamleta.

sywanych przez niego recenzjach, nieraz bardzo trafnych, tu jednak nie można mu przyznać słuszności. Idealnym Franza był, mimo wszystko, Królikowski. Kreacja

Dawisona była niewątpliwie potężna, ale nie przypuszczam, aby przewyższała Królikowskiego. Rapacki grał tę rolę głównie dlatego, aby ukazać publiczności różnorodność swych ról, za co został jednak ukarany. Wynagrodził sobie tę porażkę dziewiątym występem w „Radcach Pana Radcy“ Bałuckiego. Publiczność poprostu otworzyła usta. Takiego jegomościa nie widziała jeszcze na warszawskiej



W. Rapacki w roli Łatki.

scenie. Był to pan radca, gruby, tłusty, głupi, ale prawdziwy radca, typ krakowskiego mieszcza, oddany z całym rozmachem realistycznym. Rapacki grał tę rolę sześć razy z rzędu. Po wyjeździe Rapackiego przyszedł Chęcińskiemu do głowy niefortunny concept, aby rolę tę grał Żółkowski. Grał ją po swojemu, ozdabiając w komiczne figle — ale nie był to radca. Tylko narażono niepotrzebnie wielkiego aktora. Dziesiątą była rola majora w „Damach i Huza-

rach“ Fredry, a ostatnią rola łyka krakowskiego w „Polowaniu na męża“ Bałuckiego. Była to postać niższego gatunku, niż „pan radca“, ale także wykonana bardzo realistycznie, z akcentem krakowskim, właściwym urodzonym krakowiakom; sztuka jednak była słabsza, dlatego nie wywarła takiego wrażenia. — „Oto są grzechy mojego żywota“.

Może z obozu konserwatystów padną na mnie gromy, i nazwą mnie fotografem, nie przypuszczając zapewne, że to przezwisko chlubą mi jest, boć, ściśle biorąc, cała plejada autorów i aktorów świata była fotografami.



Scena końcowa z kom. J. I. Kraszewskiego „Miód Kasztelański”.

„Duch czasu!” Przemija wszystko, jak burza. Ludzkość znów zatęskni za ideałem; będzie się mówić o symbolach, nastrojach etc. etc. Wieczyste koło!

W tym samym roku, co Rapacki, występuje Boleśław Leszczyński. Jest to już ostatni uczeń Chelchowskiego. Posiadał wszystkie warunki dobrej szkoły: natura uposażyła go hojnie w piękny wzrost, wspaniałe organy mowy, twarz wyrazistą. Umiał oddawać wszystkie uczucia, ale nie potrafił roli przemyśleć. Zawierał chwilowemu natchnieniu; gdy nim owładło, dawał rzeczywiście sceny wspaniałe, gdy go opuściło — był zimny i bezbarwny. Stąd nierówność jego gry.

W Warszawie wystąpił po raz pierwszy w roku 1866 w melodramacie Ducange’a „Trzydzieści lat, czyli życie szulera“, a od roku 1873 został wcielony do personelu teatrów warszawskich. Przez lat trzydzieści był bohatera

rem w tragedji i dramacie: Makbet, Otello, Król Lear, Antonjusz, Wojewoda w „Mazepie“, rola tytułowa w „Synu puszczy“ F. Hahna, Karol w „Zbójcach“ Szyllera, woźnica Henszel w dramacie Hauptmana pod tym tytułem, i wielu innych. Ale talent Leszczyńskiego objawił się i w komedji. Byłbym w kłopotcie, gdyby mi przyszło osądzić, w którym rodzaju przyznać mu pierwszeństwo.

W dramacie ujawniał wielką potęgę uczucia, tak dalece, że nieraz wychodził poza ramy sztuki, np. jako Otello; każda prawie Desdemona bała się o swe życie. Wzorem dlań w tej roli był Ira Aldrige, aktor amerykański, murzyn z urodzenia, grywający Otella z całym realistycznym aparatem, tak, jak znów w roli Króla Leara wzorował się na Rossim, aktorze włoskim. Nie uwłacza to jednak jego twórczości, gdyż w innych rolach dawał postacie oryginalne, zawsze z przewagą ekspresji dramatycznej. Czuć w tem było szkołę Chelchowskiego.



Bolesław Leszczyński.

rodnym: bezwiednie, intuicyjnie wcielał się w postać, dając jej życie. Najznakomitsze jego role były owe „lwy salonowe“ w „Półświatku“, „Cudzoziemce“ komedjach Dumasa (syna), oraz w „Honorze“ Sudermana. Najlepsze role charakterystyczne były: w „Rozbitkach“ Blizińskiego i „Norze“ Ibsena, „Mężu od biedy“ Blizińskiego, a wreszcie rola, odegrana z wielkim temperamentem, w „Poskromieniu złoŹnicy“ Szekspira. Długi czas grywał Leszczyński amantów bohaterskich, jak w komedji

W komedji przypomniał Żółkowskiego tem, że tak, jak on, był samo-

„Miłość ubogiego młodzieńca“ i dramacie „Montjoye“ Feuilleta; mężów grał w „Nietoperzach“ Dumasa i „Złem ziarnie“ Zalewskiego. — Przez czas pewien pełnił Leszczyński obowiązki reżysera.

Przyjęta w tych czasach Marcelina z Biedrońskich Borkowska, artystka teatru Pfejfra z Krakowa, występuje w dwu jednoaktówkach: „Pierwej mama“ Korzeniowskiego i „Doktor Robin“ Premaray'a; następnie gra w „Ślubach Panińskich“. Wobec Bakalowiczowej, a później Romany Popiel, poprzestać musiała na graniu drugorzędnych amantek, dopiero w rolach charakterystycznych znalazła pole dla swojego talentu. Pawłowa w „Marcowym kawalerze“ Blizińskiego, Żmijńska w „Nietoperzach“ Lubowskiego, Gospodyni w „Ojcu Konstantym“ Halevy'ego, Stara sługa w „Grajku“ Przybylskiego, Grdyńska w „Klubie kawalerów“ Bałuckiego, Pani Józefowa w „Teściu“ A. Abramowicza i R. Ruszkowskiego, Wicherkowska w „Domu otwartym“ Bałuckiego, a wreszcie Żabska w „Flircie“ tegoż autora, — to cała galerja charakterystycznych postaci, które Borkowska podnosi nieraz do skończonego typu. Znamiennym rysem jej talentu jest pogoda, szczerość i serdeczne ciepło, z jakim umie ująć każdy z przedstawionych przez siebie charakterów.

Wypada nam tu wspomnieć Micińską Magdalenę, jedyną u nas przedstawicielkę ról „grotesque“ w żeńskim repertuarze. Figury te, już z natury swej karykaturalne, grała z dosadnością, która je obniżała. Miała jednak role, które odpowiadały jej talentowi o wybitnej skłonności do charakterystyki: Tykalska w „Panu Damazy“ Blizińskiego, Frozyna w „Skąpcu“ Moliera, Pani Jowialska, Panna de Forbac w „Safandulach“ Sardou'a, Dynalska w „Damach i Huzarach“, czarownica w „Dzwonie zatopionym“ Hauptmana.

W roku 1870 przybywa Popiel Romana, córka baletmistrza teatru warszawskiego. Od dziecka wsłuchana i wpatrzona w scenę, występuje najpierw w rolach dziecinnych, w których daje już zadatki talentu. W 16

roku życia wyjeżdża do Lwowa i tam odrazu obejmuje role naiwnych. Wystąpienie jej w komedji jednoaktowej Kenigswintera „Zbudziło się w niej serce“, przyjęto z wielkim zapalem. Choć walczyć musi z wspomnieniem żyjącej jeszcze Bakałowiczowej, powróciwszy jednak do Warszawy, bierze role po niej i wychodzi z próby zwycięsko. I jej grę zabarwia realizm. Widziała sławną wiedeńską Galmayer, i coś z jej dowcipu przylgnęło do Po-



Romana Popiel.

pielówny. Lecz artystka nasza pogłębia role, może nie tak subtelnie, jak Bakałowiczowa, może nie wydobywa z nich takiej poetycznej prawdy, jak tamta, ale każda jej postać tryska humorem, czaruje finezją. Z ról naiwnych przechodzi łatwo do ról młodych mężatek. W pełni wielkiego powodzenia opuszcza scenę, wychodząc z zamąż.

Prezes Muchanow wraz z swoją małżonką biorą żywy udział w tym artystycznym turnieju, zapraszając aktorów na wykwintne przyjęcia i zebra-

nia towarzyskie. Zdarza się wtenczas coś dotąd niebywałego: oto w roku 1876 ogłasza konkurs na komedję. „Pod blachą“, gdzie Prezes rezyduje, odbywają się posiedzenia literatów i artystów. Na konkursie nagrodzona została wyborna komedja Sewera „Pojedynki szlacheckie“.

Ale i poza sferą bezpośredniej inicjatywy prezesa Muchanowa życie teatralne krzewi się coraz bujniej. W pierwszych latach swego nauczycielstwa Chęciński pracuje gorliwie i wykształca dość pokaźny szereg zdolnych artystów, jak Szymanowskiego, Tatarkiewicza, Kwiecińskiego, Grubińskiego, Szobera, Stromfelda, Grzywiń-

skiego, Urbanowiczównę, Kwiatyńską; gdy jednak z pojawieniem się nowych sił i repertuar ożywił się nadzwyczajnie a Teatr Rozmaitości daje przedstawienia codziennie, nie może podolać tylu obowiązkom. Wskutek tego Szkoła upada prawie zupełnie.

Wspomniałem już parokrotnie o szczególnym typie artystów, których główną zaletą jest ich użyteczność, i którzy w skromnym swoim zakresie oddawali duże usługi sztuce. Do takich należy długoletni pracownik sceny warszawskiej Krogulski Władysław. Brak wybitnego talentu nagradza tak wielką miłością dla tej sztuki, że drugiego takiego przykładu daremnie by szukać w dziejach teatru. Natura, skąpiąc mu fizycznych warunków, jakich scena wymaga od aktora, wlała mu w serce tyle uczucia, że przelewa je hojnie na wszystko, co jest z teatrem związane; całe swe pracowite życie poświęca tej umiłowanej przez siebie a niewdzięcznej dlań sztuce, gdyż od wielu, wielu lat zbiera najdrobniejsze o niej szczegóły i prowadzi sumiennie kronikę, która jest jednym hymnem entuzjazmu dla wszystkiego, co się działo na scenie warszawskiej. Zapytaj go o cokolwiek, a powie ci z dokładnością metryki i ubierze w najpiękniejsze wspomnienia. Służy tej scenie polskiej za skromną pensyjkę, byle tylko mieć rozkosz stąpania po tych deskach, które tak bardzo ukochał. Utalentowany muzyk, wziął uzdolnienie artystyczne dziedzicznie po ojcu. Mógłby był muzykę uprawiać z większą korzyścią, oddając się jej cały; nie, on wolał dać jej tylko część



Władysław Krogulski.

siebie, udzielając lekcyj, a całą resztę oddać teatrowi. Nieoszacowane są jego usługi. Na każde zawołanie reżyserji zajmuje się częścią muzyczną, gdy przychodzi na warsztat dzieło, wymagające tego. Grywa zwykle starych służących i niektóre role charakterystyczne; ale jak on każdą rolę opracowuje, ile w nią wkłada przemyślenia



Władysław Szymanowski.

i artyzmu, gdyż w granicach swego talentu jest artystą w każdym calu! Dla takich, jak on, niema właściwie rubryki w dziejach sceny. Nazwałem go artystą użytecznym, gdy powinienym go nazwać duszą sceny. — Kiedy rozpoczynał zawód, rozpoczął go górną, bo obrał sobie role po najwięcej przez siebie umiłowanym, ale, niestety, dlań niedościgłym, po Królikowskim. Odegrał rolę Degenais'a w „Kobietach z kamienia“ Barrière'a, z całem przejęciem, ale publiczność oceniła tylko pracę, nie zwróciła jednak uwagi na strojnę artystyczną, która nie była zresztą bez zarzutu.

Drugiegoby to zraziło i zmroziło na zawsze, lecz on powiedział sobie: „Nie powiodło mi się wykonanie, ale zawsze zostanie we mnie dla tej sztuki cześć i uwielbienie, które mi wystarczą na resztę życia“. I żyje tą wielką miłością, którą w dziele swego życia przekaże kolegom, świadcząc, jak czuć umiał.

Z uczniów Chęcińskiego odznacza się Szymanowski Władysław, syn artysty dramatycznego, Wojciecha Szymanowskiego, brat Bakałowiczowej, prawdziwe dziecko teatru. Urodzony w roku 1842, po ukończeniu gimnazjum występuje w roku 1866 na scenie warszaw-

skiej w komedji „O, gdyby nie ja!...“ Barbiera i Thibousta. U szwagra swego, Bakalowicza, zdolnego malarza, uczy się rysunku i staje się współpracownikiem pism humorystycznych. Rysunki jego przypominają rysunki francuskiego „Journale amusante“ w ich lekkości i elegancji. — Na scenie odtwarza postacie młodych zdechłaków, łobuzów, hipokrytów, mazgajów, jak np. w „Safandulach“ Sardou’a, w „Benoiłonach“, „Bezczelnych“ Augiera, w „Pieszczoszku“ Nojaca i Hennequina, słowem, we wszystkich francuskich sztukach, obfitujących w tego rodzaju figury. Grę swoją ubarwia zawsze tą lekkością i finezją, jaka właściwa jest scenie francuskiej. W „Pozytywnych“ Narzymskiego, gra wybornie pieczeniara; w „Nietoperzach“ Lubowskiego tworzy figurę plotkarza, biorąc za wzór jedną z postaci ówczesnej Warszawy, co wywołuje skandal. W „Teatrze amatorskim“ Bałuckiego charakteryzuje doskonale rolę Czecha Hubiczka. W „Pojedynku szlachetnych“ Sewera gra bibliotekarza, w „Panu Damazym“ — Genia. Wszędzie przeprowadza charakterystykę konsekwentnie i z siłą. Odznacza się wzorową dykcją i pracowitością. Jako reżyser dowiódł znajomości sceny: wystawia sztuki z drobiazgową starannością, w czem mu bardzo pomaga jego talent rysowniczy. — Umarł w Warszawie w roku 1874.

Grzywiński Józef grywał długi czas jako amator w teatrze dobroczynności. Wystąpił na warszawskiej scenie w roli Majora w „Damach i Huzarach“ a przez szereg lat był wybornym Stryjaszkiem w „Ślubach Panieńskich“. Był to aktor użyteczny, sumienny, pracowity, przytem człowiek o nieskalanym charakterze.

Wspomnieliśmy, że po śmierci Komorowskiego role amantów i bohaterów daremnie czekały na następcę. Bodurkiewisz i Świeszewski, pierwszy jako bohater, drugi jako amant, nie potrafili zadowolić publiczności. Bodurkiewicz pracowity, sumienny, ale sztywny i chłodny. Świeszewski, szablonowy à la Stolpe, dobry był jako Gucio w „Ślubach Panieńskich“; lecz niestety zawsze był on tylko Guciem. Trzeba było więc poszukać amanta. Zgłos

sił się wreszcie Tatarkiewicz Jan (1843—1894), niegdyś uczeń Chęcińskiego i Rychtera, artysta teatru krakowskiego, i wystąpił w r. 1866 w komedji Barrière'a „Fortepian Berty“. Zarzucono mu brak dystynkcji i zbyt szybką wymowę, przy dobrych zresztą warunkach zewnętrznych. Został więc zaangażowany, tymczasem grywał role charakterystyczno-komiczne i lekkich amantów. Po woli przekonano się, że role, które ongiś grywał Komorowski, już się skończyły. Z upadkiem romantyzmu zniknąć poczęły ze sceny tragedje i melodramaty, a ich miejsce zajęły sztuki nowego stempla, w których role amantów i bohaterów skurczyły się, zmalowały, a do takich właśnie ról nadaje się Tatarkiewicz. Po śmierci Bodurkiewicza, a za nim Świeszewskiego, został panem placu. Komorowski ustąpił wreszcie z pamięci ludzkiej. Przy gorliwej pracy dobił się Tatarkiewicz stanowiska pierwszorzędnego amanta, tak w dramacie, jak w komedji. Prócz tego wracał często do ról z czasów swej młodości, o komicznym podkładzie, z których wychodził zwycięsko. Wykształcony muzycznie, komponował ładne piosenki, gdy która ze sztuk wymagała tego. Pamiętną będzie rola w „Niespodziankach rozwodowych“ Bissona i Morsa, gdzie właśnie jako muzyk stworzył wyborną postać. Grał także z powodzeniem w „Mężu z grzeczności“ i w „Wielkim człowieku“ Fredry oraz wielu innych sztukach tego rodzaju.

Tradycje Komorowskiego próbował jeszcze wskrzesić Kotarbiński Józef, uczeń Królikowskiego. Wsłuchany w piękną dykcję mistrza, obdarzony silnym i dźwięcznym organem mowy, deklamował ładnie wiersze, ale napróżno łamał się ze sztuką aktorską. Była ona dlań macochą, bo też i on traktował ją, jak macochę. Publicysta, krytyk z zawodu, pracując przeważnie w dziennikarstwie, sztuce aktorskiej oddawał się dorywczo, nie zdobywając usilną pracą technicznych jej arkanów. I tu powtórzę to, com głosił nieraz, a mianowicie: że aktorzy nie mogą być krytykami, bo każda analiza, w szczególności analiza literacka, sprzeciwia się naturze ich zawodu. Każdy aktor, przystępując do danej roli, stara się zagrać ją jak najlepiej i, choćby sztuka była ramotą bez wartości,

on swoim tchnieniem nadaje jej życie. Gdyby się nad nią zastanawiał i rozbierał, nie mielibyśmy tylu świetnych kreacji w dziedzinie aktorskiej sztuki, i, coprawda, tylu zręcznych fabrykatów bez wartości, które dotąd jeszcze, jak widma, pojawiają się na scenach, tylko dzięki przedziwnej grze wykonawców. Stąd też owe dziwne pomyłki co do sztuk wysokiej wartości literackiej, tak często skazywanych przez ludzi teatru na zagładę. Historia wszystkich teatrów świata obfituje w tego rodzaju przykłady. — Otóż Kotarbiński, zamiast grać z dobrą wiarą, rozbierał, analizował, dlatego też Muza nie pokochała go. Doświadczył tego w długim swem życiu, prowadząc dyрекcję krakowskiego teatru i będąc parokrotnie reżyserem, gdy jako kierownik literacki oddał teatrowi ważne usługi.



Józef Kotarbiński.

W ostatnich jednak czasach siłą swej inteligencji dobił się stanowiska w sztuce, grywając role charakterystyczno-dramatyczne, przeważnie w polskim repertuarze, i dając kilka wybornych postaci.

W roku 1874 umiera niespodzianie Bakałowiczowa, opłakiwana i żałowana powszechnie, a w parę miesięcy po niej Chęciński. Umarł, starty w walce o kawałek chleba.

Rapacki, mimo niemałej pracy na scenie, zajmuje się także literaturą. Pocichu, bez rozgłosu, wydaje dramat p. t. „Wit Stwosz“, który był wielką niespodzianką i wzbudził powszechne zajęcie. To nasunęło Dyrekcji myśl, iż Rapacki, jako uzdolniony aktor a zarazem autor, może

być dobrym reżyserem; powierzono mu więc to zaszczytne stanowisko, które Rapacki przyjmuje, lecz po roku prosi, by go zeń zwolniono. Reżyserską jego pracą była, między innemi, inscenizacja własnego dramatu z niebywałą wystawnością, na co Dyrekcja, trzeba to przyznać, nie żałuje kosztów. Obok wystawy, interesowało go to przedewszystkiem, by dramat jego ruszał się i żył na scenie, co wprawiało w podziw publiczność i krytykę; szczególnie sceny zbiorowe, ludowe, wyreżyserowane były tak umiejętnie, że dawały złudzenie rzeczywistości. I to będzie trwałą zasługą zdobytą w reżyserskiej pracy. Rapacki pokazał, jak sceny zbiorowe opracowywać należy.

Po Rapackim mianowano reżyserem Władysława Bogusławskiego, wnuka wielkiego dziada, co nie stało się bez wpływu pani Muchanow. Wybór wydał się pod każdym względem odpowiedni. Lecz, niestety, Bogusławski zraził sobie wielu aktorów dumnem swem obęściem, a co ważniejsza, nie ujawnił tej inicjatywy artystycznej, jakiej się po nim spodziewano. Podał się więc niebawem do dymisji.

Po nim, w latach od 1876 do 1878, prowadził reżyserję Emil Deryng, aktor wileńskiego teatru i uczeń Jasińskiego, autor dramatyczny i dobry nauczyciel sztuki aktorskiej. W roku 1879 utworzył on nawet szkołę dramatyczną w Warszawie, co w owych czasach było więcej niż pożądane. Z nim przybyła również córka jego, Marja Deryng, którą zaangażowano dlatego, ponieważ sądzono, że może być pomocną Modrzejewskiej, nazbyt przeciążonej pracą. Rzeczywiście, Derynzanka posiadała poza pięknnością wszystkie warunki bohaterskie ról naszej prymadonny, brak jej było tylko dystynkcji, którą zdobywała się dopiero długiem doświadczeniem i pracą, a Derynzanka była jeszcze zbyt młodą. Zawód artystyczny rozpoczęła, jako „naiwna“, i dopiero później przeszła do ról bohaterek w dramatach Szekspira i Szyllera, które objęła po Modrzejewskiej. W roku 1882 wyszła za mąż i porzuciła scenę.

Tak to scena nasza, znów uzupełniona młodemi siłami, może śmiało iść w porównanie z wszystkiemi pierwszorzędnymi scenami Europy. Szczęśliwym zbiegiem oko-

liczności otrzymała kierownika w osobie prezesa Muchanowa, który pod wpływem swej małżonki miał sobie za punkt honoru prowadzić ją wzorowo, wskutek czego, w sferach rosyjskich mówiono o nim, że „opolaczył się”. Zdawało się więc, że ten błogi stan wytworzy wymarzony przez nas złoty wiek teatru polskiego. Lecz stało się inaczej. Oto Modrzejewska, z czysto właściwie osobistych pobudek, opuściła scenę naszą na zawsze, przenosząc się do Ameryki. Napróżno ten „Moskal” i jego żona zakładali jej, że będzie to wielkim uszczerbkiem dla sceny polskiej; bohaterka nasza nie chciała o tem słyszeć, a miłość własna, podrażniona wrzaskiem reporterów, chwalcących ponad miarę pannę Deryng, przysłoniła jej drogę obowiązkowi. I tym razem, jak zawsze, wygórowany, powiedzmy, indywidualizm sparaliżował tak pięknie zapowiadające się poczynania. Uleciała od nas ta, która była największą ozdobą sceny. Została po niej pustka. Lecz — siło niezbadana ludzkich dusz i przeznaczeń! Ta sama Modrzejewska, która wyrzekła się sceny, aby uprawiać plantacje w Ameryce, uczuła nagle wielką tęsknotę do zdradzonej sztuki i, jakby dla przeżegnania jej za to odstępstwo, zadała sobie trud, z punktu widzenia aktorskiego, nadludzki prawie, bo wyuczyła się obcej mowy i na podziw cudzoziemców w niej produkowała swój talent. Po dwóch latach wraca Modrzejewska do Warszawy, która jej zgótowała królewskie przyjęcie. Różnie komentowano całe to zajście. Musiano jednak przyznać artystce wielką moc ducha, co było niezaprzeczoną prawdą; ale prawdą było też i to, że szczerba, wyrządzona teatrowi naszemu, nie dała się naprawić, albowiem bohaterka na-

*Maria Deryng.*



Teatrzyk Tivoli.

sza, zakosztowawszy zagranicznych tryumfów, jak zjawiała się u nas z szumem, tak i odleciała, aby już nigdy nie wrócić.

Od roku 1870 poczęły powstawać w Warszawie t. zw. teatry ogródkowe, jak: „Tivoli“, „Alhambra“, „Belle-vue“ (późniejszy „Odeon“, przemianowany wreszcie na „Fantazję“), „Wodewil“ i inne — trwające przez miesiące letnie i zajmowane przez trupy prowincjonalne (Texla, Trapszy, Dobrzyńskiego, Felińskiego i in.).

Te ogródkowe teatry poczynaly sobie zrazu nieśmiało, dawały tylko skromne wyjątki ze sztuk już granych, pozwoli jednak zdobyły się na całe utwory, wkońcu i na nowości, czemu cenzura nie przeszkadzała, a publiczność warszawska przyklasnęła, tłumnie odwiedzając nowe teatry.

Wywarły one bardzo korzystny wpływ na rozwój teatrów prowincjonalnych, konkurencja bowiem ze scenami rządowymi zniewalała do starannej gry, wystawy oraz różnaitości repertuaru, z którym towarzystwa te przez

resztę miesięcy objeżdżają prowincjonalne miasta. W tych to teatrach ogródkowych wystawiono po raz pierwszy — w okresie 1874—5, — sztuki Wiktoryna Sardou'a, jak „Poczcwi wieśniacy“, „Andrea“ i inne. Z teatrzyków tych przeszło na scenę warszawską wiele pierwszorzędných sił aktorskich, a niejednokrotnie nawet sztuka wielkiej wartości (jak „Pan Damazy“ Blizińskiego) tam wprzód była grana, zanim dostała się na scenę główną.

Tym teatrzykom Warszawa zawdzięcza też, że ujrzała na scenie sztuki G. Zapolskiej „Małazka“, „Małka Szwarcenkopf“, „Jojne Firulkes“, Kościeleckiego „W suterrenach“, K. Zalewskiego „Łotrzyca“, i wielu in. W miarę zaś pojawiania się nowych sztuk, przybywało i zdolnych aktorów. Do takich należała Chrzyszczewska Marcello Helena zamężna Palińska, urodzona 19 kwietnia 1862 r. w Perigneux, południowej Francji. Po przybyciu z rodzicami do kraju wstąpiła do trupy Anasta-



Helena Marcello-Palińska.

stazego Trapszy w Częstochowie i dała się poznać publiczności w roku 1876 w komedji jednoaktowej Premaray'a p. t. „Doktór Robin“ w roli Marji. Debjuł powiódł się tak, że w ośm miesięcy potem zaangażowaną została do Krakowa, za dykcji Koźmiana, gdzie potrafiła zająć odrazu wybitne stanowisko, grywając amantki w komedjach a nawet bohaterki w dramatach, jak Lidję w „Pojedynku szlachetnych“ Sewera, co, ze względu na młody wiek artystki, godne było podziwu. W letnich miesiącach występowała w Poznaniu, potem zaś w Warszawie, w ogródkowym teatrze „Alhambra“. Dzięki chlubnemu

świadectwu artystów Leszczyńskiego i Rapackiego użyła w teatrze rządowym w roku 1879 trzy gościnne występy, które zjednały jej sympatyczne przyjęcie, wskutek czego została zaangażowaną. Talent artystki rozwijał się szybko. Rolę Tisbe w dramacie W. Hugo „Angelo Malipieri“ odegrała znakomicie; kreacja Odety w utworze Sardou'a pod tym tytułem, a wkońcu Klary w „Właścicielu kuźnic“ Ohneta postawiły Marcello w rzędzie pierwszych artystek naszej sceny. Odtąd każde jej wystąpienie nosi wybitne cechy talentu i samodzielności, wspieranych przez temperament żywy i energiczny. W grze jej czuć było gorąco południowej Francji, gdzie się urodziła. To płomienne uczucie, niehamowane siłą woli, wyrządzało jej w początkach szkody, zwłaszcza w rolach, posiadających zacięcie liryczne, o tonach subtelnych i miękkich; lecz pracą i głębokiem wnikaniem w role potrafiła artystka opanować wrodzoną krewkość. Zbawienny zwrot w rozwoju jej talentu zaznaczył się w „Mussotea“ Maupassanta, gdzie grała rolę biednej, opuszczonej dziewczyny. Jest to rola, którą można śmiało zaliczyć do arcydzieł sztuki scenicznej. Subtelnem cieniowaniem uczucia, tkliwością i miarą artystyczną w wybuchach rozpacz, radości, żalu, potrafiła porwać publiczność i zapewnić powodzenie utworowi, dość zresztą drastycznej treści. Niema też już roli, którejby nie zdołała sobie przyswoić i w której nie potrafiłaby nagiąć się do warunków, jakich dany charakter wymaga. Niepodobna wyliczyć, choćby w przybliżeniu, bogatego repertuaru artystki. Obok ról pierwszorzędných w tragedjach, dramatach i komedjach, nie rzadko widzieć można Marcello i w mniejszych rolach, często bladych i bezbarwnych, jednak na takich nawet wyciska ona znamię twórczości, ożywiając je iskrą nieśpożytej siły.

Troskliwość dyrekcji o dobro teatru ujawnia się przede wszystkim w przyjmowaniu coraz to nowych talentów. Pod tym względem nigdy jeszcze na scenie naszej nie panował taki ruch, jak wówczas. Otwarto szeroko wrota sceny przybywającym aspirantom. Przyjmuje ich

lub odrzuca sam prezes, dość już wtajemniczony w arkana oceny ich możliwości artystycznych.

Do tych szczęśliwych wybrańców należą: Marjan Prażmowski i Edward Wolski. Pierwszy z nich, to młodzieniec z szlacheckiej rodziny, urodzony w roku 1853, wychowany starannie, odznaczał się dobrymi manierami i ujmującą powierzchownością. Pierwszy raz występuje w roli Roberta w dramacie „Helena de la Seglière“ Saudeau'a. Grywa role amantów po Leszczyńskim — gdy ten ich już dla podeszłego wieku grywać nie może — jak w „Miłości ubogiego młodzieńca“ Feuilleta oraz w innych sztukach tego rodzaju. Prażmowski, aczkolwiek nie dorównywa swojemu poprzednikowi ani pod względem warunków fizycznych, ani w rysowaniu uczuć, gra jednak bardzo poprawnie. Edward Wolski, urodzony w roku 1854, ujmuje publiczność wdziękiem młodości i świeżością uczuć ładnego chłopca w rolach lekkich amantów i trzpiotów. Obydwaj są nabytkami bardzo pożytecznymi, szczególnie w repertuarze nowoczesnym, gdzie miłość stanowi tylko jakby lekką przyprawę, a nie jest osią, dookoła której sztuka obraca się. Przez długie lata będą obydwaj pracować na scenie zawsze pełni sił i nie wędnącej młodości.

Jakkolwiek zamiarem naszym jest dać tylko obraz rozwoju sił dramatycznych, nie możemy się powstrzymać, by nie wspomnieć o innych działach sztuki, uprawianych za prezydentury, takiej zwłaszcza, jak Muchanowa. Otóż stwierdzić musimy, że balet coraz bardziej upada. Rzadko pojawiają się afisze, któremi dawniej szumnie ogłaszano choreograficzne popisy i przedstawienia sztuk, ogłupiających swoją bezsensowną treścią. Balet służy teraz prawie wyłącznie do okraszenia operowych przedstawień, opery zaś produkuje trupa włoska, pod dyktando pana Ciafei, osiadła stale w Warszawie, lecz rok rocznie odświeżana nowymi głosami, któremi zachwyca się namiestnik, hrabia Berg, i gwoli którego właśnie opera włoska była utrzymywana.

Polska opera przeistacza się... w operetkę. Słyszy się więc na wielkiej scenie: „Piękną Helenę“, „Życie Paryskie“, „Orfeusza“, „Madame Angot“, „Sinobrodego“, „Pe-

ricole“, „Bandytów“ i całego prawie Offenbacha. Czasem tylko, na wielkie uroczystości, wysunie nieśmiało swoją główkę, ubraną w warkoczyki, nieśmiertelna „Halka“, śpiewana przez zmanierowanych offenbachczyków. — Słuchacze ze łzami wzdychają, szepcąc: „Gdzie te czasy! Gdzie te czasy!“

A te czasy stawały się coraz bardziej elegijne, bo oto śmierć kosi nieubłagane i zabiera tych właśnie, których najbardziej kochano. Umiera Rychter, w rok po nim Królikowski, później Chomiński. Ta trójka chełchowszczyków jakby dała sobie słowo znów tam się spotkać. Opuszczają ten padół ziemski Warszawy, niby goście, tylko czasowo tu bawiący; gdy się czasy dopełniły, wracają w krainę ideałów, bo tu im już nieswojo. Gdy ci ubyli, scena powoli pokrywa się jakgdyby jakąś szarzyzną.

Do tego przyczynia się niezmiernie duch merkantylizmu, który zapanował wszędzie, ale najbardziej daje się odczuwać w teatrze. Niema ideałów, bo celem najwyższym staje się kasa. Nie chodzi już o jakość sztuki, nie szuka się w niej duchowego pierwiastku, ale bada nerw, który ma zapewnić dochód i przypływ brzęczącej monety. Trudno dziwić się temu albo rzucać za to kamieniem potępienia na kierownika, tak zresztą wzorowego. On działał, jak mu kazał duch czasu. — Bierąc sztukę do wystawienia, ważono ją w rękę, niby przedmiot targu, i zapytywano: „Czy to robi kasę?“ Robiono więc tę kasę wszelkimi możliwymi sposoby. Dawano na przykład przedstawienia w dwóch naraz teatrach. Gdy na wielkiej scenie szedł dramat, w Rozmaitościach musiano grać jednocześnie komedję. Jak ją wykonano, mniejsza — byle dwie kasy zapłacić. Działy się rzeczy, oburzające każdego miłośnika teatru, bo poprostu frymarczono rolami, aby zesztukować, gdzie niedostało, połączyć, czego brakło. Zabierano więc role dobrze grającemu artyście, aby dać ją niedołądze, bo tamten musiał grać w Rozmaitościach, i vice versa. Aby zachęcić artystów do tych eksperymentów, ustanowiono tak zwane „feu“, płacę za każdy występ. Wytwarzało się rzemiosło.

Gaże były szczupłe, na wystawę się nie rujnowano, boć sztuki, jakie temi czasy dawano, obywały się bez tego; słowem budżet dochodów przewyższał dawny o 40.000 rubli. Gdy Muchanow przedstawił ten stan rzeczy wyższym sferom, zrzekając się zarazem subwencji, petersburszczycy wzruszyli ramionami, nazywając go po prostu głupcem. „Jakto? My tu miliony wydajemy na prowadzenie sceny, a ten nam tu daje nadwyżkę z oszczędności! Toć to błazeństwo! Cóż to za teatr?“

Teatr stał talentami. Gdy ich poczęło ubywać — trzeba się było obejrzeć za nowemi. I tu znów Kraków, jakby urodzajna jakaś, nigdy nieprzebrana winnica, dostarcza życiodajnego żywiołu.

W roku 1881 przybywają na scenę warszawską: Ładnowski, żona, panna Czaki, Wisnowska i Lüdowa.

Ładnowski Bolesław, brat Rakiewiczowej, urodził się w roku 1841. Ojciec jego, Ale-



Aleksander Ładnowski.

ksander Ładnowski, wybitny komik sceny krakowskiej, był zarazem autorem wielu popularnych w swoim czasie krotkowieści, jak: „Icek zapieczętowany“, „Lokaj za pana“ i wielu in. Uczył się młody Bolesław u swego ojca, dobrego i wytrawnego pedagoga. Porzuciwszy studia techniczne, wystąpił w roku 1860 na scenie krakowskiej, lecz zniechęcony krytyką, porzucił ją; dopiero po dwu latach zdecydował się znów spróbować swych sił w rolach drugorzędnych na scenie warszawskiej. Po krótkim tu pobycie przenosi się w roku 1864 do Krakowa i tu zdobywa sobie stopniowo uznanie jako amant i bohater, oraz reżyser dramatu i komedji. W roku 1881 zostaje zaproszony na

scenę warszawską, gdzie zaangażowano go na role po Królikowskim.

Według przyjętego od dość dawna szablonu, w miejsce ustępującego aktora brano nowego, który niby miał zająć jego miejsce; lecz zazwyczaj pokazywało się, że, jak niema na świecie dwóch liści podobnych do siebie, tak niema człowieka, któryby był podobny do drugiego, zwłaszcza gdy chodzi o ustrój duchowy. Zresztą trzymano się urzędowej rubryki w liście płacy: ubył Królikowski, na jego miejsce przychodzi Ładnowski.



Bolesław Ładnowski.

Czy Ładnowski mógł w czemkolwiek przypomnieć Królikowskiego? W niczem. Ładnowski nie posiadał właśnie głównej siły swego poprzednika: wymowy. Jak tamten czarował swoją dykcją, tak ten był monotonnym — nie z własnej winy, lecz z natury, która mu poskapiła głosu; Ładnowski miał bowiem głos twardy, niepodatny do modulacji, a przytem nosowy. W scenach uczuciowych wydawał monotonne jęki, które

re nużyły słuchacza. Natura nie dała także Ładnowskiemu oczu, które są przecie zwierciadłem duszy. Widziano tylko dwa czarne punkty, nic nie mówiące. Zresztą, rysy twarzy dość szlachetnego rysunku, podobne do rodzinnego typu wszystkich Ładnowskich. Wzrost miał dobry. Zgrabny był w ruchach, co mu dawało ujmującą powierzchowność w roli lekkich amantów. Był to artysta wielostronny, napisał nawet dwie sztuki: „Skazana“ i „Zazdrość Kamilli“; pracował wiele, przemyślał dużo, lecz siły nie sprostały zamiarom, jakie powziął. A chciał on być na naszej scenie przedstawicielem wszystkiego tego, co łączy się z twórczością Szekspira. Podziwiano jego pracę, sumienne studja, ale

kracji jego nie ożywiał twórczy talent — pozostały zimnymi i przeszły, nie zostawiwszy nic w ludzkiej pamięci. Wszystkie inne role, a jest ich szereg dość duży, grane były zawsze poprawnie, sumiennie, bo pod tym względem był Ładnowski wzorowym. Jako reżyser położył wielkie zasługi, gdyż odznaczał się dużym taktem i nieposzlakowanym charakterem. — Jego żona, z domu Benda, jaśniała niezwykłą pięknnością, ale poza tem nie dała scenie nic więcej.

Cz a k i J a d w i g a, śmiejąca się, szczebiocząca, starała się naśladować swoją poprzedniczkę, Popielównę. Niezdolna jednak wznieść się do wyższych regjonów sztuki, poprzestała na łatwych sukcesach u oklaskującej galerji. Była artystką użyteczną, którą dyrekcja eksploatowała aż do wyzysku. Ona i Wisnowska, to dwie rywalki, które miały licznych wielbicieli; stąd poszła nazwa: czarkistów i wisnowczyków.

Wisnowska Marja była utalentowaną aktorką, najlepszą w rolach naiwnych i dramatyczno-lirycznych; zapowiadała piękną przyszłość. Ujmującej powierzchowności, posiadała twarz ruchliwą, na której malowały się wszystkie uczucia w swych najsubtelniejszych przejawach. Dary boże, tak szczodre, że tylko dziękować za nie Stwórcy i iść nimi górną, na pożytek i chwałę sztuki — to wszystko zostało zmarnowane, zaprzepaszczone, bo w duszy brakło ideału, brakło poczucia obowiązku. Jest to przedstawicielka fin de siecle'u; w roku 1890 zabita została przez huzara rosyjskiego.

Baronowa L ü d e A l e k s a n d r a, żona malarza Żmurki, kształciła się na śpiewaczkę. Wystąpiła we Lwowie w „Pięknej Helenie“ Offenbacha, lecz niebawem porzuciła śpiew, aby poświęcić się dramatowi i komedji. Znakomita aktorka w rolach salonowych, stwarza całą galerję ról, tak zwanych „kokietek“ np. w „Półświatku“ Dumasa (syna), „Georgette“ i „Ćwiartce papieru“ Sardou'a. Grywa także w dramatach jak: „Gniazdo rodzinne“ H. Sudermana, „Dalila“ Feuilleta, „Piękna“ Al. Świętochowskiego. Występowała prawie we wszystkich sztukach Dumasa (syna), w których zawsze górowała nad wszystkimi swą salonową dystynkcją. Nasi oryginalni

pisarze, jak Zalewski, Lubowski, Bałucki mieli w niej pracowniczkę niezmordowaną. Każda z jej ról opracowana była sumiennie, a świetne jej tualety, według mód paryskich, olśniewały widzów.

Bogusławska Aniela i Żółkowska Alojza, to dwie spadkobierczynie znakomitych imion. Pierwsza z nich prawnuczka założyciela sceny, druga — córka wielkiego artysty. Obydwie, jakgdyby chcąc zaznaczyć swe pochodzenie, władają piękną dykcją. Obydwie zdolne charakterystyczne aktorki. Bogusławska grywa komiczne stare panny, ciocie i wszelkiego rodzaju emancypantki, często zjawiające się podówczas w repertuarze. Umie się wybornie przeistoczyć i charakteryzować. Odnacza się inteligencją, która pozwala jej wnikać głęboko w daną postać historyczną. Żółkowska jest jakby żywym odbiciem ojca. Ma jego wyrazistą twarz, wiele mówiące oczy i siłę komiczną. Grywa wybornie matki, dewotki, wiedźmy, czarownice. Jej pochyła postać i przygarbione nieco plecy nadają się do tego rodzaju ról, lecz w innych wady te stają się nieco rażące. Najlepszą jej rolą jest matka w melodramacie d'Ennery'a i Cormona „Dwie sieroty“. Debjutowała w roku 1869, w komedji „Stary Jegomość“ Murgera, grając razem z ojcem, który ją kształcił i wprowadził na scenę. Po upływie roku wyszła za mąż i dopiero po trzydziestu latach powróciła na scenę, już po śmierci ojca. Gdyby była stale pracowała, zajęłaby niewątpliwie wybitne stanowisko.

Po śmierci swej żony Muchanow usuwa się z teatru, opuszcza Warszawę i swoje urzędowe stanowisko, aby osiąść na wsi, w donacji, nadanej przez cesarza jego przodkom. Artyści żałowali go szczerze, gdyż przez cały czas swoich rządów nie dał im nigdy odczuć, że był oficjalnym „czynownikiem“. Starał się poprawnie mówić po polsku. Był to charakter rzeczywiście prawy i uczciwy, prawdziwy bicz na łapownictwo i łapowników. Szanowany był też powszechnie; dlatego zapewne popadł w niełaskę u swego rządu, ale zyskał zaszczytną pamięć w narodzie, którego był prawdziwym przyjacielem.

Po nim dały nam losy Wsiewołodzkiego, urzędnika z biura dyplomatycznego, człowieka dobrych intencji, ale nadzwyczaj słabego charakteru. Starał się rządzić sceną w duchu Muchanowa, ale nie miał jego energii i znajomości ludzi. Za jego czasów powstał teatr t. zw. Mały, z którego zczasem wyrosła operetka i farsa, oraz powołana została do życia Kasa Pożyczkowa Artystów.

Po jego odejściu chwilowo tylko zawiadywał teatrami pułkownik inżynierji P a l i c y n, a niebawem mianowano prezesem senatora G u d o w s k i e g o.

W roku 1889 umiera Żółkowski.

Kto po nim weźmie puściznę?

Otworzyło się pole dla aspiracji. Ale potężny cień genialnego aktora zawisł nad sceną, a smutek beznadziejny i żaloba okryły ją ciężkim kwefem. „Nie będzie drugiego Żółkowskiego“, mówiono. „Zamknąć budę, nie warto chodzić do teatru“.

Ciężkie, w istocie, nastały czasy dla tej „budy“. Staruszek senator umiał bardzo ładnie przemawiać o zaszczycie, jaki spadł na niego, o podniesieniu sceny, o tem, jak wszelkich sił(?) dołoży, aby ją podźwignąć i t. d. i t. d., gdy w rzeczywistości, nawskroś przejęty duchem merkantylizmu, z ołówkiem w ręku liczył ruble i kopiejki, obcinał gąże, targował się o byle drobnostkę. Zwolennik systemu kolegjalnego, ustanawiał komisje, złożone z literatów i przyjaciół sceny, którzy radzili nad tem, jak przy ogniu upiec pieczeń dla siebie. Wówczas napisałem memorjał, w którym dowodziłem, że prawdziwymi przyjaciółmi teatru są ci przedewszystkiem, których egzystencja zależy od jego powodzenia, to jest aktorzy. Niech się oni starają, aby dźwignąć scenę — a jako na skuteczny po temu środek wskazywałem mu reorganizację reżyserji. Niech każdy zdolny artysta bierze w tej pracy udział. Podawałem za przykład system wiedeńskiego „Burgteatru“, gdzie było czterech reżyserów, spełniających kolejno, kadencjami, swe zadanie. Staruszek senator pokiwał głową i oświadczył, że wszystko to rozważy, ale memorjał

schował pod sukno. Trzeba więc było powiedzieć sobie: czekajmy lepszych czasów.

Ale tych lepszych czasów niepodobna było doczekać się, gdyż przeżywaliśmy smutne dni. Oto coraz częściej pojawiali się w dyrekcji panowie generałowie „diejatiele“, którzy proponowali otwarcie rosyjskiej sceny, nie tylko czasowej, ale stałej. Myśl o tem przejmowała nas zgrozą, ale wieści te sprawiły, że publiczność zaczęła żywiej zajmować się sceną i do tej „budy“, jak ją zwali z początku, napływać poczęły coraz większe tłumy.

Ze wszystkich aspirantów na role po Żółkowskim najwięcej szans miał Frenkiel Mieczysław, artysta teatru krakowskiego.

Nie chcąc być posądzonym o stronność, gdyż niektóre role nasze wówczas jakby rywalizowały z sobą, dajemy tu ocenę jego talentu, napisaną przez Wł. Bogusławskiego, doskonałego krytyka teatralnego.

„Frenkiel należy obecnie, jako wielce utalentowany komik, do ulubieńców publiczności. Nie odrazu się to stało, musiał stopniowo wywalczać uznanie i sympatję widzów, którzy z początku z dwóch przyczyn w odpornej trzymali się pozycji: za dobrze pamiętali Żółkowskiego i musieli naprzód oswoić się z naturą zdolności młodego artysty. Dopiero przyzwyczajwszy się do bardzo prostej myśli, że na geniusza trzeba długo czekać, a tymczasem teatr istnieć musi, zaczęto się uważnie przypatrywać talentowi Frenkla. Ten zaś talent stopniowo odsłaniał się publiczności, naprzód dlatego, że poczynający artysta czuł także słaniający się między sobą a widzami wielki cień, który go trwogą przejmował, a powtórę, że przyjechał do Warszawy z Galicji, gdzie aktorzy w odmiennie, niż u nas, kształcą się szkole. Do Krakowa zaangażował go Stanisław Koźmian, do Lwowa powołał go później Jan Dobrzański, dwóch zatem najlepszych dyrektorów polskich scen uznało w nim siłę, która też wzrosła na tych scenach i ku artystycznym celom została tam skierowana. Pierwszą i najgłówniejszą tego kierunku właściwością było opasowanie temperamentu komicznego artyzmem w ten sposób, aby na widza więcej skupioną energją, aniżeli wybuchowym komizmem oddziaływać. Dyscyplinie koźmian-

nowskiej, stosowanej do artystów tragicznych, musieli się poddać i komicy. Spokój w grze, powściągliwość w efektach i gestykulacji, dyskrecja w charakterystyce, umiejętność wyzyskanie niedopowiedzeń, jako środków artystycznych — to były zasadnicze artykuły katechizmu aktorskiego, który obowiązywał w Krakowie. Zdaje się, że Frenklowi łatwo przyszło

przejąć się temi zasadami. W usposobieniu jego było coś niewzruszonego, była jakaś ostateczność, wyrobiona może wychowaniem domowem. Urodzony w 1860 r. we wsi Byszowie w Sandomierskiem, z ojca Aleksandra Jana, b. wychowawca Instytutu Agronomicznego w Marymoncie i matki, Marji z Niwińskich, córki byłego oficera b. wojsk polskich a wnuczki pułkownika Załęskiego, żołnierza napoleońskiego, pobierał nauki w Sandomierzu. Po skończeniu szkół pozostawał przez krótki czas na praktyce gospodarskiej. Porzuciwszy rolę, wstąpił do uniwersy-



Mieczysław Frenkiel.

tetu w Warszawie, uczęszczając jednocześnie do szkoły dramatycznej, otwartej w 1879 roku przez Emila Derynga. Prowincjonalne występy oswoiły młodzieńca ze sceną, i, w Kaliszu grając, otrzymał wezwanie do Galicji, skąd dyrekcja tutejszych teatrów w roku 1890 sprowadziła go do Warszawy. Debjuty Frenkla u nas stropiły w pierwszej chwili publiczność tutejszą. Przywyklszy do pewnych, prawie romantycznych, rozmachów w komiźmie, wyczekująco znajdowała się wobec gry, w której drobne rysy, delikatne akcenty, kunsztowne

domyślniki składały się na plastykę figury. Frenkiel podobny był do kogoś, co opowiada z miną spokojną najzabawniejsze historje, a publiczność lubiła dotąd śmiać się razem z tym, który ją miał rozweselić. W grze Frenkla nie było ani taniej humorystyki, ani wykrzywionej karykatury; komizm jej wydobywał się zawsze, bez osobistych komentarzy aktora, z samej istoty sytuacji, z samej głębi charakteru zdawał się mówić sam za siebie. W tym niezwykłym nastroju komicznym trzeba było zasmakować i długo na to Frenkiel nie czekał, zwłaszcza że wniósł przytem na scenę coraz rzadszą w naszym teatrze siłę — twórczość. To też odporność w sali słabła z każdym wieczorem, a jednocześnie atmosfera warszawskiej sceny robiła swoje i artysta rozluźniał potrochu pęta, krępujące mu fantazję. Dziś wystarczy ukazanie się Frenkla, ażeby śmiech ogarnął widownię, a śmiech ten ma różne stopnie, bo go wywołuje na najrozmaitszych szczeblach skali komicznej, poczynwszy od figur szekspirowskich i typów Moliera, a skończywszy na galerji szlachackiej w oryginalnym repertuarze i na mieszczychach teatru francuskiego. Pośrednich odcieni jest tu mnóstwo, nie wyłączając nawet uczucia, odzywającego się z pod maski komizmu. Doskonałą syntezę charakteru, złożonego z takich właśnie kontrastów, przedstawił Frenkiel w ostatnich czasach w swojej kapitalnej roli Cyrana de Bergerac. Jest to jakby ujawniona w całej pełni fizjognomja jego dojrzałego talentu.“

Od siebie dodać muszę, że Frenkiel wniósł do nas to, czem ta scena stała zawsze, wniósł ducha obywatelskiego. Jest artystą, ale jest przede wszystkim człowiekiem. Z tą falą, która różnemi czasy napływała i zalewała scenę niepożadanemi niekiedy mętami, trzeba było walczyć, aby utrzymać w czystości prazdrój. Stawał zawsze do tej walki z otwartem czołem, stanowiąc budujący przykład dla młodego pokolenia.

Senator Gudowski, znękaný wiekiem i domowemi troskami, ustępuje, aby ustąpić miejsca pułkownikowi Karandiejewowi, adjutantowi Hurki. Postać, nadająca się



S. Jasiński. Dekoracja do op. Mascagniego „Rycerskość wieśniacza“.

wybornie do pisma humorystycznego, lecz mogąca zarazem stanowić przedmiot głębszego studjum, jako osobnik wykwitły na podłożu moskiewskiej kultury i „diejatielnosci“. Był to istny kameleon, mieniący się mnóstwem barw, bo i impresarjo, antreprenier, dyrektor, reżyser i prezes teatrów w jednej osobie. Narodowości tatarskiej, jak się sam przyznał przed aktorami, bystry i spostrzegawczy umysł, oddany był swemu nowemu zawodowi z całem zamiłowaniem. Na dworze Hurków był duszą amatorskich przedstawień i stąd kwalifikacja na prezesa teatrów. A jednak nie można było zrobić lepszego wyboru. Gdyby nie nakaz zgóry, który mu ciągle dźwięczał w duszy: „Masz być diejatielom carskiego samodzierżawja i gnębić ducha polskiego“ — byłby to wzorowy i najpracowitszy w świecie impresarjo. Podczas gdy jego poprzednicy byli obarczeni innemi jeszcze urzędami, on cały oddał się teatrowi. Nieraz wpadał do garderób aktorów i z nawpół rozebranymi gawędził, dowcipkował — a wszystko obracało się dookoła sceny. Brał egzemplarze sztuk, czytał, poprawiał, informował. Wśród tego znajdują się i śmieszności, ale są i uwagi cenne. Jeździł często do Paryża, aby przypatrzeć się grze Francuzów, przywoził sztuki i informacje reżyserów, a nawet garde-

robę dla aktorów. Układał repertuar, drobiazgowo troszcząc się jednak o dochód. Jak niegdyś Abramowicz w Jasińskim miał pomocnika, tak on wybrał sobie Szymanowskiego. Nieraz, zamknięci po kilka godzin, radzili. Przedsiębiorczość jego i zabieглиwość wyrażały się w każdym czynie. Gdy artyści wyjeżdżali na urlop, musieli dać za siebie zastępcę. Szukano więc ich po prowincji i na scenie pojawiały się dziwolągi. Karandiejewa to nie zrażało, gdyż nieraz na ulicy zaczepiał indywidua, rzucające się w oczy, i badał, czy się z którego nie da wykrzesać siły aktorskiej. Powiedziano mu w zamku, aby dramatów nie dawał, więc dramaty rzadko się pojawiały, choć dawały dochody. Sztuki kostjumowe nazywał „pjesy bez sztanów“ (sztuki bez spodni); takich dawać nie trzeba. Odegrana dobrze rola wprawiała go w zachwyt. Ileż to razy wpadał na scenę, ścisnął i całował artystę albo besztął brutalnie, jeżeli nie wypadła po jego myśli. Realista do szpiku kości, utrzymywał, że uczucia przejawiają się u naszych artystów zbyt nieśmiało, że nie mają tego rozmachu natury, jak u Francuzów.

Dużo jeszcze podobnych rysów mógłbym przytoczyć; niech wystarczy tych kilka. Człowiek ten nosił w zarodku chorobę sercową, która go powaliła. Na długi czas przed śmiercią osiadł w Berlinie, w zakładzie dra Leidena, skąd wciąż jeszcze dawał Szymanowskiemu instrukcje. — Za jego prezesostwa weszli do składu teatru:

Wojdałowicz Władysław, który kształcił się pod kierunkiem Rychtera; odznaczył się też właściwą swemu mistrzowi naturalnością gry: Pan Benet, Pan Damazy, Marcowy kawaler i Dziadunio (w „Grubych rybach“ Bałuckiego) — graniczyli z szlachetną jowialnością polskiego szlachcica. Nowicki Seweryn, śpiewak operetkowy, później amant w komedji. Piękna dykcja i dużo uczucia. Wreszcie Roland Teodor, który grywał role lekkich amantów i charakterystyczne. Kształcił się pod kierunkiem Koźmiana w Krakowie. Artysta dużego scenicznego temperamentu, traktowany był dotąd po macoszemu przez reżyserję. Odznaczył się w roli Maczepy w tragedji Słowackiego.

Powiał wreszcie od Newy łagodniejszy wiatr, jak gdyby liberalniejszy, jeżeli można nazwać liberalnym przytępienie pazura, który rozdzierał nasze ciało. Generał-gubernatorem został Imeretyński, a z nim przyszedł do teatru generał Iwanow.

Odczuliśmy w nim odrazu dobrego człowieka: aktorska intuicja jest przenikliwa. — Dodany mu do pomocy urzędnik do szczególnych poruczeń, Jaczewski, informował go w sprawach naszej instytucji. Przez niego wezwany zostałem na konferencję z generałem Iwanowem. Ofiarowano mi stanowisko inspektora repertuaru.

Wezwawszy Boga o pomoc, zająłem się ze wszystkich sił powierzonym mi zadaniem, aby zdziałać coś dobrego i pożytecznego. Najpierw więc skasowano owe „feu“ nieszczęśliwe, które nas przemieniało w rzemieślników. Wzamian zato podwyższono stosownie gaże. Przyjęto mój projekt zreformowania reżyserji. Teatr postanowiono zamknąć podczas lata na czterdzieści dni, aby dać wypoczynek artystom i służbie. Nadewszystko zaś podnieść poziom repertuaru do godności repertuaru pierwszorzędných teatrów, z szczególnem uwzględnieniem sztuk oryginalnych, zaangażować nowe siły aktorskie i zająć je w odpowiednich rolach.

Te zadania starałem się spełnić. — Do składu teatru weszli: Żelazowski, Śliwicki, pani Fedorowicz, Knake Zawadzki, Siennicka, Trapszo-Krywultowa, Trapszo Irena.

Na repertuarze pojawiły się sztuki oryginalne: „Taborcy“ St. Kozłowskiego, „Zaczarowane koło“ Lucjana Rydla, „Familja“ A. Niemojewskiego, „Otchłań“ Konczyńskiego, „Hajduczek“ (z powieści Sienkiewicza, przeróbka Popławskiego). Z tłumaczeń: „Dzwon zatopiony“ Hauptmana, „Cyrano de Bergerac“ Rostanda, „Dzika kaczka“ Ibsena, „Przykry wiek“ J. Lemaître'a, „Szczęście w zakątku“ H. Sudermanna, „Romantyczni“ Rostanda.

Nie będę szczegółowo rozbiegał prac artystów, którzy w tych czasach weszli w skład teatru warszawskiego, bo działalność ich należy już do nowego stulecia, gdy moim zamiarem było pisać tylko o ubiegłym. Nie mogę jednak pominąć milczeniem takich talentów, jak: Żela-

zowski, Kamiński, Śliwicki — Panie: Federowicz, Sienicka, Trapszo-Krywultowa, Trapszo Irena; każda z tych wybitnych sił aktorskich była ozdobą sceny, dopóki niechęć, zła wola, czy inne jakieś czynniki nie zniewoliły ich szukać miejsca na innych scenach. Wytrwali tu tylko Śliwicki i Krywultowa. Pierwszy, to amant bohaterki; wyszedł z dobrej szkoły Chęcińskiego i przypominał warszawskiej scenie czasy największego jej rozkwitu, zajmując stanowisko pierwszego amanta, uświetnione imionami Piaseckich, Komorowskich, i dorównując im głębokiem wniknięciem w każdą rolę i dużym artystyzmem w ich ujmowaniu. Druga jest zawsze uroczą kochanką, pełną tliwości niewieściej, którą zniewala wszystkich.

Nim przystąpię do ogólnego poglądu na rozwój naszej aktorskiej sztuki, wypada mi zaznaczyć, że jako nauczyciel wykształciłem cały zastęp zdolnych artystów.

Zacznę od tej, która jest pociechą mojej starości i chlubą tej sceny, od córki mej Honoraty zamężnej Leszczyńskiej. Niełatwe to zadanie. Cokolwiek bym o niej powiedział, zawsze posądzą mnie o stronniczość. A jednak ci, którzy patrzą na nią już przeszło od ćwierćwiecza i zachwycają się jej kreacjami, przyznają, że prawda artystyczna cechuje każdą stworzoną przez nią postać. Wskutek nieprzyjaznych jej okoliczności skazana na obracanie się w ciasnym kółku lekkiej komedji czyli tak zwanej farsy, dała dowód, że i wyżyny są jej dostępne. Ileż to kreacyj w wyższej komedji i dramacie stworzyła ta pracowita i miłująca sztukę artystka... Ale dość o tem.

Noiret Zofja uczyła się poprzednio u Halperstowej i dużo miałem pracy, zanim zdołałem ją oduczyć patetycznej deklamacji niskimi tonami. To dało mi sposobność poznania bliżej klasycznego traktowania ról starej szkoły. Wystąpiła w „Dwóch Światach“ Feuilleta, w roli panny Morel. Zdobyła odrazu sympatję publiczności, najprzód piękną powierzchownością, a potem grą, której przyznano talent. Wobec potężnej rywalki, jaką miała w Marcello, nie mogła dobić się żadnej większej roli. Wyjechała do Lwowa, lecz po jakimś czasie usu-

nęła się ze sceny. A szkoda: był to materiał na znakomitą aktorkę. Dalej Barszczewska Wanda, dyplomowana nauczycielka prywatnej szkoły żeńskiej. Poświęciła się zawodowi aktorskiemu, kierowana głęboką miłością dla sztuki. Talent jej jaśniał szczególnie w rolach charakterystycznych o szerokim zakresie. Wystąpiła w „Rodzinie Fourchambault” Augiera w roli panny Letelier. Grała także dwie role kokot, niepodobnych do siebie, a przecież pokrewnych: w „Ciężkich czasach” Bałuckiego i w „Janie de Tomeray” Augiera. To ją postawiło na czele pierwszorzędnych artystek. Repertuar jej ról zwiększał się z każdym rokiem. W ostatnich czasach grywała role charakterystyczno-dramatyczne.

M a j c h r z y c k a W a n d a, pięknej powierzchowności, z początku kształcona była na rolę amantek w komedji. W ciągu pracy okazała jednak uzdolnienie do ról dramatycznych. Do najlepszych jej kreacyj należy Bona w „Barbarze Radziwiłłównie” Felińskiego.

W y s o c k a S t a n i s ł a w a, jest bohaterką dramatyczną z dużym temperamentem. Grała Ludwikę w „Intrydze i Miłości” Szyllera, Małgorzatę w „Fauście” Goethego, Lenę w utworze Karczewskiego. Zasłynęła na scenach: krakowskiej, lwowskiej i kijowskiej.

Z męskich sił aktorskich, które w tym czasie weszły w skład zespołu teatru warszawskiego, P a l i ń s k i W ł a d y s ł a w posiadał warunki amanta, ale powolna jego



Honorata Leszczyńska.

wymowa skłoniła mnie do tego, żem przeznaczył mu role charakterystyczne, w których się odznaczył.

Tarasiewicz Michał jest aktorem bardzo zdolnym i inteligentnym, posiadającym przytem powierchowność i wszelkie warunki na bohatera. Wyjechał do Krakowa i tam pracował w repertuarze przeważnie klasycznym, który umiłował nadewszystko. Szereg jego ról to Kordjan, Książę Niezłomny i Książd Marek w dramatach Słowackiego, Gustaw w „Dziadach“, Irydjon i cały cykl bohaterskich postaci. Pamięć ma nadzwyczajną, czem tłumaczy się ilość ról, które w krótkim czasie odtworzył.

Fertner Antoni w pierwszej swej roli Filipa w „Dożywociu“ Fredry wykazał talent komiczny. Rozwija go dotąd, grając z werwą jemu tylko właściwą.

Zelwerowicz Aleksander, jeden z najpracowitszych artystów i uczniów, studjował role charakterystyczne wszystkich rodzajów. Posiada bardzo korzystne warunki zewnętrzne, umysł bystry i szybko się orjentujący. Niedługo bawił w szkole, gdyż wszedł niebawem w skład teatrów prowincjonalnych, gdzie zajął poczesne miejsce, przebywając kolejno w Krakowie, Poznaniu i Łodzi, witany wszędzie jako pierwszorzędna siła. Wszechstronny proces umysłowy, który pochłania artystę, nadaje jego kreacjom rodzaj chłodu, z którego powinien się wyzwolić.

Z innych wymienię tu Hryniewicza Piotra, odznaczającego się poprawną dykcją i uzdolnieniem do ról charakterystycznych amantów, oraz Frączkowskiego Franciszka, który usilną pracą wyrobił w sobie zarówno doskonałego aktora w rolach charakterystycznych, jak i zdolnego kierownika sceny.

To sceniczne kierownictwo, którego podejmowały się u nas różne siły intelektualne, zwłaszcza tak zwani „mecenasi“, wytworzyło dziwne stosunki, które wywarły wpływ bardzo niekorzystny na cały ustrój teatrów, zwłaszcza na prowincji.



K. Klopfer. Dekoracja do „Halki” St. Moniuszki.

Taki pan, przeniknięty najszlachetniejszymi chęciami, wielbiciel teatru, poświęcił scenie swój, nieraz obszerny, majątek i zasoby inteligencji nato, aby wprowadzić nieład i rozprzężenie a wreszcie zaprzepaścić wszystko dla tego tylko, że nie posiadał najelementarniejszych warunków, potrzebnych dyrektorowi teatrów. Żaden z nich nie był aktorem, żaden z nich nie przeszedł szkoły aktorskiej sztuki i nie rozumiał rzemiosła.

Cóż to za dziwne działy się rzeczy! Oto taki osławiony Męciszewski w Krakowie! Człowiek zewszechmiar światły, dobry krytyk, poświęcił życie całe, zwiedzając wszystkie europejskie sceny i badając swój ulubiony przedmiot; gdy nareszcie wyrugował z dykcji Chęłchowskiego, gdy mu zabrał pierwszorzędne talenty, po paru latach borykania się z żywiołem aktorskim doczekał się tego, że stracił wielki majątek i że wszyscy go opuścili, przenosząc się na warszawską scenę. Męciszewski prowadził teatr wzorowo, dawał repertuar pierwszorzędnej wartości, wystawiał sztuki w sposób, nie ustępujący w niczem najpierwszym scenom europejskim, miewał odczyty o teatrze i dramacie, ale nie potrafił kształcić aktorów.

Po kilkunastu latach doczekał się teatr krakowski tego, że go wziął w antreprzyę hrabia Skorupka. Ale nauczony doświadczeniem poprzednika, sprowadził sobie do pomocy Jasińskiego, znakomitego instruktora, który uformował scenę krakowską, nie na długo niestety, bo Jasiński, będąc zależny od władz rosyjskich, musiał się liczyć z repertuarem, aby nie stracić emerytury; wtedy to Skorupka przyjął za współnika Koźmiana.

Wybór był nader trafny. Machina, puszczona w ruch przez Jasińskiego, potrzebowała świetłego kierownika i tak zamiłowanego właśnie, jakim był Koźmian. Publicysta pierwszorzędny, przywódca stańczyków, przez scenę oddziaływał na politykę, a ciętym swoim piórem rąbał przeciwników i nawoływał do popierania sceny. Łoże w teatrze, świecące dawniej pustkami, zapęłniła elita krakowska. Repertuar składał się z pierwszorzędnych nowości europejskich, ale sięgano także aż do starożytnych. Pojawił się zmodernizowany Arystofanes, Sofokles i Eurypides, poprzedzani wymownymi komentarzami dyrektora. Powodzenie niesłychane. I stąd to urosła fama, że Koźmian to nie tylko prawdziwy i jedyny dyrektor teatru, ale twórca nowej szkoły. Jakże on sam śmiać się z tego musiał! Koźmian — wytworzył szkołę? Koźmian był miłośnikiem teatru i dobrym znawcą, ale nie nauczycielem. Bo jakże miał nauczyć tego, czego sam nie umiał? Rozumiał doskonale myśl autora, rozjaśnił każdy charakter, a nawet ułożył dobrze sytuację, ale grać nie nauczył, nie potrafił nawet wskazać braków, bo nie był fachowcem.

Oto czego byłem świadkiem. Jakiś młody aktor, którego nazwiska nie pamiętam, próbował roli margrabiego Villemera w sztuce George Sanda, „Pan dobrze mówisz, dobrze odczuwasz, ale ruszasz się, jak szewc“, powiada Koźmian: „Staraj się pan być człowiekiem dystygowanym“. „Dobrze, panie dyrektorze“, odpowiada aktor.

Na drugiej próbie powtarza się ta sama scena.

Koźmian, zirytowany, rzuca egzemplarz i wychodzi.

Fachowy dyrektor zapytałby: „Czy uczyłeś się asan tańczyć?“

„Nie“.



Teatr Mały, wewnątrz.

„No, to idźże, weź kilka lekcyj! Nie idzie mi o to, żebyś wybijał hołubca w mazurze, ale żebyś się nauczył ładnie chodzić, ładnie się kłaniać, zgrabnie poruszać i t. d.; przytem radzę używać gimnastyki“.

Drugi przykład.

Próbują „Safandulów“ Sardou'a. W scenie, w której Marceli Cavaliere czyni wyrzuty margrabiemu, że wproszwadowszy go do swego domu i niejako ułatwiwszy wiązanie się z Małgorzatą, teraz go zeń wypędza, aktor, grający Marcelego, grał tę scenę trywjalnie; zwłaszcza przy słowach: „A teraz wyrwij mi Pan z serca to uczucie“ — robił gest śmieszny, jakgdyby odrywał coś od surduta.

„Nie tak, nie tak, mój panie! Odczujże to głęboko, wymów te słowa z jękiem rozpaczyny... i nie rób tego gestu... Proszę powtórzyć!“

Powtarzają — ta sama historia.

„Nie, to okropne!“

„Niechże mi pan dyrektor pokaże“.

Koźmian mu pokazuje.

Śmiech! —

Oto szkopuł, o który rozbijać się będą najlepsze chęci, tak zwanych dyrektorów „papierowych” czyli wszelkich teoretyków. Chcąc nauczyć aktorskiego rzemiosła, trzeba być aktorem.

Wybrałem tu przykład jeden z tysiąca. Wieluż to podobnych znałem! Wieluż to z nich, straciwszy majątek i zdrowie, pędziło smutny żywot, rozczarowani, złoścąc rzeczając tej scenie, która swym czarem pociągnęła ich i przyniosła im zgubę.

Ta mała dygresja niech będzie ostrzeżeniem dla tych entuzjastów, których niestety nie zbraknie nigdy.



Adam Malinowski. Dekoracja teatralna.

Z A K O Ń C Z E N I E

Tak więc rozwija się u nas sztuka aktorska w ciągu dziewiętnastego stulecia. Przyznać należy, że zadanie swoje spełniła zaszczytnie, nie ustępując w niczem reszcie Europy, ale w jakże odmiennych warunkach. Tolerowana tylko przez rząd zaborczy, nie odczuła nigdy opiekuńczego ciepła, jakim otaczano teatry w całym świecie.

Szczególnym zbiegiem wydarzeń, czasem przypadały jej w udziale chwile jaśniejsze, co jednak nie zmieniało nigdy systemu kajdan, który do sceny polskiej stosowano. W tych warunkach trzeba było ciągle stać na straży i pielegnować w sobie obywatelskiego ducha, zwłaszcza w czasach, gdy fala rusycyzmu uderzała coraz gwałtowniej, przynosząc aktorów rosyjskich, równie do brych „diejatieli“, jak wszyscy inni, dla których zabierano nam scenę na widowiska. Ten duch obywatelski manifestował się przy każdej sposobności i wielu naraził na ofiary, które trzeba było znosić w milczeniu, aby nie utracić posterunku, jakim była narodowa scena, skąd świecić można było przykładem i uderzać słowem.

Z tej walki nie wszyscy wychodzili zwycięsko. Dusza artysty, subtelna a wrażliwa, zwłaszcza aktorska, najbardziej poddająca się wrażeniom chwili, wpadała, jak motyl, w czarodziejskie światelka, które osmalały jej skrzydła; potem nieraz godziła się chętnie z położeniem, jakie wytwarzał system opiekuńczego rządu. Z artystów stawali się biurokratami i zatracali w sobie ducha polskiego. „Artysta teatrów rządowych“, to tytuł, którym się szczycono i który oddziaływał na szerokie koła społeczeństwa. Biada tym kopciuszkom, którzy w duszy pielegnowali wzniosłe uczucia narodowe! Czy taki stosunek błogo działał na postęp sztuki? — Niech odpowiedzą ci wszyscy, którzy, złamani, padli przedwcześnie

w tej walce. Niech odpowiedzą ci, którzy w pijaństwie topili robaka. Niech odpowiedzą z pod mogił, które ich kryją!

Lecz czyż jedną tylko aktorską sztukę plamiła ta korupcja niewoli? Rozlewała się ona szeroko po obszarze ziem naszych a przecież nas nie zalała. Żyjemy dzięki Stwórcy i żyć będziemy.

Warszawa, wrzesień 1918, — styczeń 1919.



- Abramowicz, A. — 143.
 Abramowicz, A. i Ruszkowski, R.
 („Teść”) — 161.
 Abramowicz, Ignacy — 75, 76, 77,
 80, 98, 102, 120, 134.
 Adamczewski — 41.
 „Aglæ” (balet) — 53.
 Aldrige Ira — 160.
 Alfieri („Saul”) — 60.
 Amyot Stefan — 53.
 Anattrini — 122.
 Anczyc — („Chłopi arystokraci”) 94, 132; („Lobzowanie”) 95.
 Angely — („Z siedmiu najbrzydsza”) 108.
 Antoniewicz — („Anna Oświecimówna”) 146.
 Arago — („Pamiętniki szalana”) 103, 128.
 Arnoult — 37.
 Arystofanes — 190.
 Asnyk — 143.
 Aszperger, Wojciech — 61.
 Auber — („Niema z Portici”) 61.
 Augier — („Kamień probierczy” i „Syn Giboyera”) 111; („Ojciec Guevin”) 113; („Bezczelni” i „Benoiłoni”) 165; („Rodzina Fourchambault”) 187; („Jan de Tonerray”) 187.
 August — („Śniadanie trzpiotów”) 28.
 Bacciarelli — 41.
 Bakałowicz — 122, 165.
 Bakałowiczowa z Szymanowskich, Wiktorja — 60, 122, 123, 124, 125, 133, 161, 162, 164, 165, 167.
 Baliński — 41.
 Balzac — 109.
 Bałucki, Michał — 87, 121, 125, 143, 153, 158, 165, 178, 184, 187.
 „Bandyci” — 174.
 Baner — 89.
 Baranowska, Józefa — 58.
 Baraniecki, Ferdynand — 58, 65.
 Barbier i Thiboust — („O gdyby nie ja”) 165.
 Barrière, P. — („Kobieta z kamienia”) 91, 111, 129, 164; („Fałszywi poeci”) 121; („Trzpiotka”) 131.
 Barrière i Dumanoir — („Sztuka przypodobania”) 124.
 Barrière i Lorin — („Fortepian Berty”) 123, 166.
 Baron i Lacroix — („Pojedynek”) 61.
 Barszczewska, Wanda — 187.
 Battu, L. i Deswignes — („Honor domu”) 119.
 Beaumarchais — („Eugenja”) 8, 9; („Axur”) 18, 20; („Cyrylik sewilski”) 22.
 Bayard i Duport — („Córka skąpca”) 109.
 Bayard i Scribe — („Ulicznik paryski”) 108.
 Bayard — („Lektorka czyli Pustota młodzika”) 98, 99; („Nic bez przychyni”) 111.
 Bayard i Wailly — („Mał na wsi”) 83.
 Belot — („Miss Multon”) 129.
 Belcikowski — 143.
 Benda — 101.
 Benda, Feliks — 144.
 Benda, Józef — 144.

- Benedix — („*Wujaszek całego świata*“) 103.
- Bernardelli — 52.
- Berton — („*Cieźka próba*“) 154; („*Didier*“) 116.
- Biliński, Antoni — 61.
- Bielawski, Józef — 5, 6.
- Bielawski, skrzypek — 61.
- Birch-Pfeiffer, Karolina — („*Noc i poranek*“) 86; („*Poczwarka*“) 130.
- Bisson, A. i Mors — („*Niespodzianki rozwodowe*“) 125, 166.
- Bizas, Karolina — 52.
- Bliziński, Józef — 124, 131, 143, 160, 162, 165, 171, 184.
- Bodurkiewicz, Maurycy — 90, 91, 104, 132, 165, 166.
- Bogusławska, Aniela — 178.
- Bogusławska, Rozalja — 49.
- Bogusławski, Stanisław — („*Pod strychem*“) 95, 125; („*Lwy i lwice*“) 129.
- Bogusławski, Władysław — 168, 180.
- Bogusławski, Wojciech — 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 47, 49, 56, 57, 58, 65, 69, 87, 129.
- Bohomolec — 5, 6, 12.
- Bojanowski — 138.
- Borkowska z Biedrońskich Marcelina — 161.
- Boulé — („*Rita Hiszpanka*“) 120.
- Bourgeois — („*Bravo, bandyta włoski*“) 108; („*Pan Franciszek*“) 111.
- Bourgeois, A. i Lecroy — („*Dlaczego*“) 98.
- Bourgeois, A. i Masson — („*Nie-mowa*“) 131.
- Brachvogel — („*Narcyz Rameau*“) 112, 132.
- Branicka, Izabella z Poniatowskich (hetmanowa) — 23.
- Brisebarre i Marc-Michel — („*Paf-nucy i Narcyz czyli Tygrys bengalski*“) 81, 83.
- Brodziński, Andrzej — 53.
- Brückner, Aleksander — 26.
- Brzoska — 43, 47, 67.
- Buliński — 98.
- Bulver — 86.
- Calderon — 87, 118.
- Chatrian-Eckmann — 117.
- Chełchowski — 65, 67, 70, 90, 98, 99, 106, 107, 108, 114, 120, 121, 128, 130, 160, 189.
- Chęciński, Jan — 86, 87, 103, 127, 128, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 155, 158, 162, 166, 167, 186.
- Chłapowski, Karol, hr. — 145, 146.
- Chodkiewicz Aleksander — 141.
- Chojnacka, Józefa — 58.
- Chomanowski, Jan Nepomucen — 90, 91.
- Chomińscy — 101, 106, 120.
- Chomiński, Ignacy — 106, 120.
- Chomiński, Michał — 120, 121, 122, 179.
- Chopin — 138.
- Chrząszczewska — patrz Marcello — Palińska Helena.
- Ciemska, Emilja — 129, 133.
- „*Ciotka Urszula*“ (balet) — 53.
- Clairon — 37.
- Copée Franciszek — („*Przechodzień*“) 124.
- Corazzi — 59.
- Cormon — („*Folwark Primerose*“) 111, 122, 123.
- Cormon i d'Ennery — („*Dwie siemoty*“) 178.
- Corneille, Piotr — („*Horacjusze*“) 8, 19, 54; 31, 32; („*Cyd*“) 19, 21, 48, 54.
- Cykowski — 65.
- Czajkowski, Paweł — („*Zygmunt August*“) 19.
- Czaki, Jadwiga — 175, 177.
- Czartoryska, ks., Izabella — 36.
- Czartoryski, Adam — 6, 16.
- Damse, Józef — 14, 47, 59, 61, 96, 131.
- Damsówna, Konstancja — 61, 90.
- Danielewicz, Józef — 58.
- Daszkiewiczowa — 65.
- Daszkiewiczówna — 90.

- Dawison, Bogumił — 65, 70, 72, 86, 113, 114, 152, 156, 158.
- Debray — 52, 55.
- Declande, P. — („*Dwuch aniołów opiekujących*“) 111.
- Delacour i Labiche — („*Za pozwoleniem łaskawa pani*“) 125.
- Delavigne — 61 („*Dzieci Edwarda i „Parja*“) — 104, 112.
- Delicati — 38.
- De Lurien — („*Powrót majtki*“) 51.
- Denoyers i Gereux — 89.
- Deryng, Emil — 168, 181.
- Deryng, Marja — 168, 169.
- Desforges — („*Żona zazdrosna*“) 29.
- Deszner, Salomea — 23.
- Déville — 11.
- „*Dezertier*“ (balet) — 55.
- Dmuszewski, Ludwik, Adam — 29, 32, 34, 38, 42, 47, 58, 61, 69, 101, 102.
- Dmuszewska, Konstancja — 29, 47.
- Dobński — 133.
- Dobrzański, Jan — 180.
- Dobrzyński — 170.
- Döbbelin — 35.
- Drozdowski — 32.
- Drozdowska, Petronella — 21, 49.
- Ducange — („*Jest temu lat szesnaście*“) — 63; („*Łucja z Lamer-mooru*“) — 65; („*Trzydzieści lat czyli Życie szulera*“) — 51, 83, 99, 103, 159; („*Pierścień i „Estella*“) 51.
- Ducis — 19, 25, 87.
- Dumanoir i Girardin — („*Vendetta*“) 81, 83.
- Dumas (ojciec) — („*Trzej muskietery*“) 84, 110.
- Dumas (syn) — („*Pojęcie pani Aubry*“) 147; („*Cudzoziemka*“) 149, 160; („*Półświatek*“) 160, 177; („*Nietoperze*“) 161.
- Duniecki — („*Paziowie Królowej Marysienki*“) 149.
- Duport i Bayard — („*Córka kaptka*“) 109.
- Durert i Varner — („*Siostra Kacperka*“) 121.
- Dutkiewiczowa — 132.
- „*Dwa posągi*“ (balet) — 52.
- „*Dwie miłości*“ — 119.
- „*Dziewczęta dowcipne*“ (balet) — 53.
- Dzierzkowski — 28.
- Elsner, Józef — 27, 32, 38, 42.
- Elsnerowa — 47.
- d'Ennery i Cormon — („*Dwie sieroły*“) 178.
- Eurypides — 190.
- „*Faust*“ (balet) — 133.
- Federowiczowa — 185, 186.
- Feliński — 170.
- Feliński — („*Barbara Radziwiłłówna*“) 187.
- Ferdynand, arcyksiążę — 40.
- Fertner Antoni — 188.
- Feuillet Octave — („*Dalila*“) 112, 148, 177; („*Montjoye*“) 113, 161; („*Miłość ubogiego młodzieńca*“) 161, 173; („*Dwa światy*“) 186.
- Fourès — 36.
- Frączkowski, Franciszek — 188.
- Fredro, hr., Aleksander (ojciec) — 62, 64, 67, 92, 95, 99, 118, 121, 123, 131, 142, 147, 154, 155, 158, 161, 165, 166, 184, 188.
- Fredro, Jan, Aleksander (syn) — 82, 83, 143.
- Frenkiel, Aleksander, Jan — 181.
- Frenkiel, Mieczysław — 180, 181, 182.
- Frenklowa, Marja, z Niwińskich — 181.
- Friand, gen. — 36.
- Fryderyk August, król saski, w. ks. warszawski — 38, 40.
- „*Gabinet figur*“ (balet) — 52.
- Gadomski, Jan — 143.
- Galmayer — 162.
- Garrick — 114.
- Gaszyński, Konstanty — 58.
- George Sand — („*Mauprat*“) 112, 131; („*Markiza de Vilmere*“) 149, 190.
- Gereux i Denoyers — 89.
- Girardin i Dumanoir — („*Vendette*“) 81, 83.

- „Gizella” (balet) — 133.
 Giżewski, Stanisław — 58.
 Gliński — 31, 32, 33, 42.
 Głowacki, Jan, Nepomucen — 76, 77.
 Goebel — 52.
 Goethe — 87, 118, 119, 148, 187.
 Goldoni, Carlo — („*Sługa dwóch panów*”) 58.
 Goślicki — 138.
 Górski, Konstanty — 48.
 Graybner — 143.
 Gregorowicz — („*Janek z pod Ojcowa*”) 93.
 Grillparzer — („*Matka rodu*”) — 63, 86, 87.
 Grubiński — 162.
 Grzywiński — 162, 165.
 Gudowski — 179, 182.
 Gurska — 35.
 Gutzkow — 87.

 Hahn, F. — („*Syn puszczy*”) 160.
 Halevy — („*Ojciec Konstanty*”) 161.
 Halevy i Meilhac — („*Frou-Frou*”) 116.
 Halpert, Borys — 58, 89, 102, 103.
 Halpertowa, Leontyna, z Żuczkowskich — 53, 54, 62, 63, 88, 89, 90, 98, 102, 129, 133, 146, 186.
 Hauptman, G. — („*Woźnica Henszel*”) 160; („*Dzwon zatopiony*”) 161, 185.
 Hebbel — 87.
 Hempiński — 22, 36, 47.
 Hennequin i Nojac — („*Pieszczoszka*”) 165.
 Hoffmeister — („*Telemak*”) 34.
 „*Hrabia de Solas*” — 117.
 Hryniewicz Piotr — 188.
 Huber — („*Przerwana ofiara*”) 134.
 Hugo, Wiktor — („*Ruy-Blas*”) 99, 108; („*Burgrawowie*”) 113, 129; („*Angelo Malipieri*”) 118, 172.
 Huke — 134.
 Hurko — 182, 183.

 Ibsen — („*Nora*”) 149, 160; („*Dzika kaczka*”) 185.
 „*Igraszki Ninetty*” (balet) — 53.

 Iffland — 13, 87.
 Imeretyński — 185.
 Iwanow, gen. — 185.

 Jaczewski — 185.
 „*Jaki ojciec taki syn*” — 81.
 Jankowski — 107.
 Jankowska — 61.
 Jasińska, Magdalena, z Leżańskich — 20.
 Jasiński — 20.
 Jasiński, Jan, Seweryn — 31, 39, 52, 54, 59, 60, 61, 65, 68, 70, 77, 78, 79, 80, 86, 91, 98, 101, 106, 118, 120, 121, 125, 126, 127, 129, 138, 139, 145, 153, 190.
 Jastrzębski, Karol — 47, 50, 61, 98.
 Jendyczewska — 47.
 „*Jenny*” (balet) — 53.

 Kaczkowski, Dominik — 18.
 Kajzer — („*Mieszczanie i kmiotki*”) 103.
 Kalergis, Marja, z hr. Nesselrode, II-voto Sergjuszowa Muchanowowa — 138, 146, 162, 168, 169, 178.
 Kamieński, Maciej — 12, 14.
 Kamiński — 186.
 Kamiński, J. N. — 94, 95, 104.
 Karandiejew — 182, 183, 184.
 Karasiński, Adam — 58, 61, 65.
 Karczewski — („*Lena*”) 187.
 Karsznicki — 107.
 Kaszewski, Kazimierz — 122.
 Każyński — 66.
 Kenig, Józef — 129, 156.
 Kenigswinter — („*Zbudziło się w niej serce*”) — 162.
 Kiciński, B. — 61.
 Klingeman — („*Żyd — wieczny tułacz*”) 108.
 Knake-Zawadzki — 185.
 Koeler — 133.
 Komorowski — 143.
 Komorowski, Józef — 67, 87, 88, 132, 165, 166, 186.
 Konczyński — („*Otchłań*”) 185.
 Korzeniowski, Józef — 86, 93, 94, 97, 109, 112, 117, 121, 147, 161,

- Kosowski — 47.
 Koss, Ignacy — 61.
 Kostecka — 65.
 Kościelecki — („*W suterenach*”) — 171.
 Kotarbiński, Józef — 166, 167.
 Kotzebue, Fryderyk, August — 20, 24, 26, 32, 34, 37, 48, 58, 67.
 Koziembrodzki — 87, 143.
 Kozłowski, St. — („*Taboryci*”) — 185.
 Koźmian — 105, 171, 180, 184, 190, 192.
 Krasiński, Ignacy — 96.
 Kraszewski, J. I. — („*Miód hasztański*”) 156.
 Kratzer — 47.
 Krogulski, Władysław — 163, 164.
 Kropiński — 42.
 Królikowski, Jan — 92, 97, 101, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 133, 156, 157, 158, 164, 166, 174, 176.
 Krzesińska — 35.
 Krzesiński — 47.
 Kruszyński — 32.
 Kudlicz, Bonawentura — 33, 42, 47, 51, 54, 58, 60, 61, 64, 65, 67, 70, 72, 77, 80, 91, 92, 139.
 Kurcyszowa — 132.
 Kurpińska, Zofja — 61.
 Kurpiński, Karol — 42, 48.
 Kurtz — 7.
 Kwiatyńska — 162, 164.
 Kwieciński — 162.
 Labiche i Delacour — („*Za pozwoleniem, łaskawa pani*”) — 125.
 Labiche i Marc-Michel — („*Raptus*”) — 81.
 Lanckoroński — 67.
 Lacroy i Baron — („*Pojedynek*”) — 61.
 Laube — 87, 108.
 Laurencin i Toucher — („*Marja mułatka*”) 125.
 Lecoïn — 8.
 Lecomte — („*Zbytek*”) 112.
 Ledóchowska, Józefa, z Truskolawskich — 8, 17, 28, 29, 32, 37, 42, 47, 50, 53, 55, 61, 88, 102, 129.
 Ledóchowski, hr. — 29.
 Ledóchowski, hr. — 97.
 Lemaitre, J. — („*Przykry wiek*”) — 185.
 Le Brun — 61.
 Lessing — („*Emilja Galotti*”) 25, 87.
 Leszczyński Bolesław — 159, 160, 161, 172.
 Leszczyńska, Honorata, z Rapackich — 186.
 Lewendes — 34.
 Le Doux — 35.
 Linkowski — 112.
 Liszt — 138.
 Locroy i Bourgeois („*Dlaczego*”) — 98.
 Locroy i Moreau („*Dobranoc, panie Pantalon*”) — 122.
 Lorges i Theaulon („*Kominiarze*”) — 108.
 Lorin i Bourgeois („*Fortepian Berty*”) — 123.
 Lubomirska, marszałkowa — 36.
 Lubowski Edward — 87, 143, 162, 165, 178.
 Lüde, Aleksandra — 175, 177.
 Ładnowska z Bendów — 175, 177.
 Ładnowski, Aleksander — 130; („*Icek zapieczętowany*”) — 131, 175.
 Ładnowski, Bolesław — 175, 176, 177.
 Łobojko — 144.
 Łojewski, Jan — 58.
 Łuszczewski, minister — 41.
 Magnuszewski, Dominik — 58.
 Majchrzycka, Wanda — 187.
 Majerówna — 107.
 Majeranowski — 99.
 Majewska, Marianna — 58.
 Majewski, Józef — 58, 65, 98.
 Mallevilles i Xavier — („*Trefniś*”) 103.

- Małeckie — („*List żelazny*“) 91, 94, 104, 129.
 Mańkowski — 143.
 Marc-Michel i Brisebarre — („*Pafnucy i Narcyz czyli Tygrys bengalski*“) 81, 83.
 Marc-Michel i Labiche — („*Rapius*“) 81.
 Marcello Palińska, Helena — 171, 172, 186.
 „*Marco Spada*“ (balet) — 133.
 Mayer, J. S. — („*Genowefa*“) — 40.
 Matuszewski — 48.
 Maupassant — („*Mussotea*“) 172.
 Mazurowska, Józefa, z Pogorzelskich — 125.
 Mejsl, K. — („*Dwaj więźniowie z galer*“) — 108.
 Melcer — 47.
 Melesrille — („*Zachód słońca*“, „*Dwa pojedynki*“, „*Dawne grzechy*“) 81.
 Mentise — („*Ewa*“) 112.
 Meyerbeer — („*Fra Diavolo*“) 62, 80.
 Męciszewski — 108, 109, 189.
 Micińska, Magdalena — 161.
 Mikołaj I — 75.
 Millerowa, Zofja — („*Falszywe blaski*“) 118.
 Mierzyńska — 52.
 Mierzyński, Andrzej — 19.
 „*Miłości wiejskie*“ (balet) — 52.
 „*Młynarze*“ (balet) — 52.
 Modrzejewska, Helena — 115, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 168, 169, 170.
 Molier — („*Świętoszek*“) 21; („*Amfitrion*“, „*Doktor z musu*“, „*Pouceaugnac*“) 22, 23; („*Skąpiec*“) 121, 124, 161.
 Moniuszko, Stanisław — 133.
 Montbrun — 10, 12.
 Montpellier — („*Fryderyk IV i jego pазe czyli Koszyk wiśni*“) 56.
 Morawski — 55.
 Moreau i Locroy — („*Dobranoc, panie Pantalón*“) 122.
 Moore, Edward — („*Beverley, gracz angielski*“) 7, 8, 9, 30.
 Moroz, Matylda — 125, 126.
 Mors i Bisson — („*Niespodzianki rozwodowe*“) 125, 166.
 Mosenthal — („*Deborah*“) 130.
 Mozart — („*Flet czarnoksiężski*“) 27, 34.
 Muchanow Sergjusz — 138, 143, 162, 169, 175, 178, 179.
 Murger — („*Stary jegomość*“) 178.
 Nacewicz — 47.
 Nakwaska, Anna, z Krajewskich — 36.
 Napoleon I — 38, 75.
 Narzyski, Józef — 87, 116, 121, 124, 143, 165.
 Nestroy — („*Chcę sobie pohulać*“) — 94.
 Neustadt — („*Ben-Dawid, morderca dzieci*“) 108.
 „*Nędza uszczęśliwiona*“ (opera) — 23.
 Niemcewicz, Julian, Ursyn — 16, 25, 41, 42.
 Niemojewski, A. — („*Familja*“) 185.
 Niewiarowska, Walerja, z Łapińskich — 131.
 Niwiński, Józef — 58.
 Noiret, Zofja — 186.
 Nojac i Hennequin — („*Pieszczoszki*“) 165.
 Norwid, Cyprian — 138.
 Nossig — 143.
 „*Notre Dame*“ (balet) — 133.
 Nowakowski, Jan — 60, 101.
 Nowicki, Seweryn — 184.
 Nowiński — 107.
 Offenbach — („*Małżeństwo z latarniach*“) 122, 141, 149; („*Piekna Helena*“) 173; („*Orfeusz*“) 173, 174, 177.
 Ohnet — („*Właściciel kuźni*“) — 131, 172.
 Ordonneau i Valabregne — („*Durant i Durant*“) 131.
 Orłowski, Aleksander — 102.
 Ostrowski, Adolf — 93, 131.
 Osiński, Ludwik — 19, 32, 38, 42, 43, 47, 48, 49, 52, 53, 56, 58, 61, 6.

- Owsiński, Kazimierz — 7, 8, 9, 10, 17, 30.
- Pailleron, E. — („*Niby małżeństwa*“) 119.
- Palczewska, Teresa — 53, 61.
- Palczewskie, siostry — 52.
- Palicyn — 179.
- Palińska, Salomea — 129.
- Paliński, Władysław — 187, 188.
- Panczykowski, Ludwik — 58, 59, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 133, 154.
- Parys — 47.
- „*Parys na górze Ida*“ — 53.
- Paskiewicz — 67, 68, 75, 76.
- Pawłowicz — 31, 32.
- Pawłowicz, Michał — 21.
- Pawłowska, Józefa — 52, 61.
- „*Pedro*“ (dramat) — 18.
- „*Perichola*“ — 173.
- Petrasch, Zofja = Dmuszewska — 34, 38.
- Pfejfer — 161.
- Piasecki, Wojciech — 54, 61, 63, 65, 67, 87, 128, 132, 186.
- Piasecki, Władysław — 128.
- Pieńkowski, K. — („*Scena za sceną*“) 111.
- Pięknowska — 47.
- Pierożyńska, Franciszka — 20, 47.
- Pilichowski — 47.
- Pion, Maurycy — 52.
- Piotrowski — 47.
- Piwariski — 102.
- Plersch — 38.
- Podoski, prymas — 8.
- „*Pokój nad Prutem*“ (dramat) — 40.
- Polichnowska — 52.
- Poniatowski, ks., Józef — 38, 40.
- Ponsard — („*Honor i pieniądze*“) 111.
- Popiel, Romana — 162, 163.
- Popławski — („*Hajduczek*“) 185.
- Prażmowski, Marjan — 173.
- Premeray — („*Doktor Robin*“) 161, 171.
- Preville — 8.
- Przybylski — („*Wicek i Wacek*“) 131, 161.
- Racine — („*Atalja*“, „*Fedra*“) 19, 116.
- Radziwiłł, ks. Karol — 6, 13.
- Radziwiłłowa, Urszula — 5.
- Radzyńska — 107.
- Rajmund — („*Chłop miljonowy*“) 14, 59.
- Rakiewiczowa, Aleksandra — 130, 131, 175.
- Rapacki, Wincenty — („*Wit Stwosż*“) 105, 106, 118, 121; („*Pro honore domus*“) 119; 143, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 167, 168, 172.
- Raupach — („*Robert — djabeł*“) 108.
- Rautenstrauch, Józef, gen. — 61, 65, 67, 68, 133.
- Rivoli — 133.
- Roland, Teodor — 184.
- Rossi — 160.
- Rostand, E. — („*Cyrano de Bergerac*“, „*Romantyczni*“) 185.
- Rostkowska, Balbina — 58.
- Roźniecki, gen. — 53.
- Rzewuski, Wacław — 6.
- Ruszkowski, R. i Abramowicz, A. („*Teśś*“) 161.
- Rutkowska — 31, 47.
- Rydel, Lucjan — („*Zaczarowane koło*“) 185.
- Rychter, Józef — 92, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 130, 133, 166, 174, 184.
- Ryłko — 18, 24, 49.
- Ryx — 7, 10.
- Rywacka — 133.
- Rywacki, Jan — 47, 61.
- Sacchetti — 59.
- Salieri — („*Szkoła zazdrosnych*“) 20.
- Sandeau — („*Helena de la Seiglière*“) 84, 111, 173.
- Sardou — („*Nasi najserdeczniejsi*“) 111, 121, 147, 153; („*Serafin*“) 116; („*Poczcwi wieśniacy*“) 119, 171; („*Safunduly*“) 124, 131, 161, 165, 191; („*Andrea*“) 171; („*Odetta*“) 172; („*Georgette*“ i „*Ćwiartha papieru*“) 177.

- Sarnecki — 87, 118, 143.
 Sewerin — 7.
 Schiller — 26, 27, 53, 61, 86, 87,
 104, 105, 114, 117, 118, 125, 129,
 130, 156, 160, 168, 187.
 Schröder — 9, 25, 87.
 Scribe — 61, 78, 87, 119, 130, 146.
 Scribe i Bayard — („*Ułicznik pa-
 ryżski*”) 108.
 Scribe i Varner — („*Wiecznie czyli
 Szał młodości*”) 120.
 Sheridan — („*Szkół obmowy*”) 19,
 21, 25, 33, 87.
 Sewer — („*Pojedynek szlacheśnych*”)
 162, 165, 171.
 Sidons — 38.
 Sienkiewicz, Henryk — („*Na jedną
 kartę*”) 119, 151, 185.
 Siennicka — 185, 186.
 Sierakowska, Barbara — 22.
 Sikorska — 9.
 „*Sinobrody*” — 173.
 Skarbek, hr., dyrektor teatru we
 Lwowie — 72.
 Skarbek, hr., Fryderyk — 58, („*Po-
 kaz*”) 61; („*Zofia Przybyłanka*”)
 102, 103.
 Skorupka, hr., A. — 144, 149,
 190.
 Skurczyńska — 9.
 Słowacki — 105, 116, 124, 130, 160,
 184, 188.
 Słowaczynski, Andrzej — 58, 95.
 Smochowski, Witalis — 60, 101.
 Soden, (*Inez de Castro*) — 20.
 Sofokles — („*Edyp*”) 119, 190.
 Sołtyk, biskup — 12.
 Sołtykowie — 38.
 Souvestre — („*Chłopiec okrętowy*”)
 108, 110.
 Spiess — („*Klara z Hochenajchen*”) 21.
 Stach z Zamiechowa — 63.
 Stanisław August — 5, 18, 23.
 Staszyc Stanisław — 55.
 Stefani, Karolina — 34, 38.
 Stolpe, Alojzy — 126, 127, 165.
 Stromfeld — 162.
 Suciaćkowski, Karol — 61.
 Sudermann — („*Honor*”) 160;
 („*Gniazdo rodzinne*”) 177; („*Szczę-
 ście w zakątku*”) 185.
 Sue — („*Żyd — wieczny tułacz*”) 110.
 Sułkowski, ks. — 6, 7, 22, 42.
 Syjewska — 35.
 Syrokomla — („*Chatka w lesie*”) 92.
 Szajerowicz, Helena — 33.
 Szajnocha, Karol — 101.
 Szczurowski — 38, 41, 47.
 „*Sześć niewiniątek*” (balet) — 53.
 Szekspir — 9, 19, 20, 25, 84, 85,
 87, 114, 115, 118, 121, 130, 152,
 156, 160, 168, 176.
 Szober — 162.
 Szymanowski, Marcin — 19, 30, 32,
 47, 50, 60, 122.
 Szymanowski, W. — („*Sędziwój*”) 112, 127, 146.
 Szymanowski, W. — 14.
 Szymanowski, Władysław — 162,
 164, 165, 184.
 Szymanowski, Wojciech — 58, 60,
 69, 122, 164.
 Śliwicki — 185, 186.
 Śmiałkowski, Karol — 98.
 Świergocki, Józef — 52, 61, 98.
 Świeszewski — 132, 165, 166.
 Świętochowski, A. — („*Piękna*”) 119, 143, 177.
 „*Święto serc*” (balet) — 52.
 Świeżawski, Karol, Boromeusz — 5,
 17, 18, 36.
 Talma — 13.
 Talma, z domu Vanhove — 69.
 „*Tańcomania*” (balet) — 55.
 Tarasiewicz, Michał — 188.
 Tatarkiewicz, Jan — 162, 165.
 Texel — 170.
 Titus, baletmistrz — 55.
 Theaulon i Lorge — („*Kominiarz*”) 108.
 Thierry — 52, 53.
 Thierry, Adela — 52.
 Tołstoj, A. — („*Iwan Groźny*”) 105.
 Tomatis — 6.

- Toepfer — („*Falszywy wielki ton*") 99, 120.
 Toucher i Laurencin — („*Marja mulatka*") 125.
 Trapszo, Anastazy — 131, 132, 170, 171.
 Trapszo, Irena — 185, 186.
 Trapszo-Krywultowa — 185, 186.
 Troschel — 133.
 Truskolawska, Agnieszka — 7, 8, 17, 20, 23, 28, 36.
 Truskolawski, Tomasz — 7, 8, 17, 36.
 Wagnerowa — 47.
 Wąsowicz — 47.
 Werowska, Emilja — 58, 65.
 Werowski, Ignacy — 47, 50, 61, 63, 64, 65, 66, 67.
 „*Weśele w Ojcowie*" (balet) — 61.
 Wężyk — („*Barbara Radziwiłłówna*") 42; („*Głiński*") 61.
 Wieniawski, Antoni — („*Ułicznik warszawski*") 131.
 „*Wieśniak z Pikardji*" (komedia) — 61.
 „*Wiezy*" (komedia) — 83.
 Wilbrandt, A. — („*Córka pana Fabrycjusza*") 119; („*Aria i Mesalina*") 130.
 Winter — („*Przerwana ofiara*") 27, 34.
 Wisnowska, Marja — 175, 177.
 Włodek, Szymon — 43, 47, 65.
 Wojdałowicz, Władysław — 187.
 Wolf — („*Precjoza*") 63.
 Wolski, Edward — 173.
 Wolski, Józef — 47, 50, 61, 64.
 Wolter — („*Meropa*", „*Syn marnotrawny*") 21, 22.
 Wsiewołodskij — 179.
 Wybicki, Józef — 14, 16, 25.
 Wysocka, Stanisława — 187.
 Valabregne i Ordonnereau — („*Durant i Durant*") 131.
 Varner i Dürert — („*Siostra Kacperka*") 121.
 Varner i Scribe — („*Wiecznie czyli Szał młodości*") 120.
 Vauban, pani — 33, 38.
 „*Villidy*" (balet) — 133.
 Vogel — („*Granowski, ordynat na Zawieprzycach*") 109.
 Urbanowiczówna — 162, 164.
 Urbański — 87, 143.
 „*Upiór-Krwiożerca*" — melodramat — 54, 67.
 Xavier i Mallevilles — („*Trefność*") 103.
 Zabłocki, Franciszek — 14, 23.
 Zalewski — 47.
 Zalewski, Kazimierz — 119, 143, 161, 171, 178.
 Zapolska, Gabrjela — 171.
 Zdanowicz, Józef — 47, 61, 64.
 Zdanowiczowa — 47.
 Zelwerowicz, Aleksander — 188.
 Zenopolski, Leon — 98.
 Zielińska — 47.
 Zieliński — 32, 47.
 Ziemińska, Emilja patrz: Ciemska.
 Zschoke — („*Karol XII pod Benderami*") 33.
 „*Zuch mimo chęci*" — 81, 83.
 Żelazowski — 185.
 Żmurko — 177.
 Żółkowska, Alojza — 178.
 Żółkowska, Nepomucena — 47, 58, 61.
 Żółkowski, Fortunat, Alojzy, Gonzaga (ojciec) — 26, 28, 29, 32, 34, 38, 42, 47, 54, 55, 58, 80.
 Żółkowski, Alojzy (syn) — 62, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 91, 93, 97, 133, 158, 160, 179, 180.
 Żulińska, Antonina — 58.
 „*Życie paryskie*" — 173.

S P I S I L U S T R A C Y J

| | Str |
|--|---------------|
| 1. Wesele w Ojcowie: Strauss, Damse, Karska, Żarnowiecka, Koćmiewska, Stolpe, Meunié, Popiel, Gelert, Kwiatkowski, według rys. Gavarniego lit. A. Charpentier, z „Album de Varsovie“ J. K. Wilczyńskiego | przed tytułem |
| 2. Agnieszka Truskolawska, według lit. L. Letronne'a | 6 |
| 3. Tomasz Truskolawski, według lit. L. Letronne'a | 7 |
| 4. Teatr na placu Krasińskich w Warszawie, według akwareli Zygmunta Vogla, własn. hr. Ed. And. Raczyńskiego w Warszawie . . . | 8 |
| 5. Kazimierz Owsiniński, według lit. Sonntaga | 9 |
| 6. Teatr w Pomarańczarni, fragment wnętrza z lunetami A. Smuglewicza | 11 |
| 7. Teatr w Pomarańczarni, lunety A. Smuglewicza | 12 |
| 8. Pałac Radziwiłłowski w Warszawie, według „Carte de la Pologne“ 1772 r. I. A. B. Rizzi Zannoni | 13 |
| 9. Maciej Kamiński, według współczesnej litografji | 14 |
| 10. Wojciech Bogusławski, według portretu M. Bacciarelliego, własn. p. Z. Kozłowskiej | 15 |
| 11. Afisz pierwszego przedstawienia „Powrotu posła“ J. U. Niemcewicza w d. 15 stycznia 1791 r. Ze zbiorów Teatrów Miejskich w Warszawie między str. 16—17 | |
| 12. Karol Boromeusz Świeżawski, według lit. Sonntaga | 17 |
| 13. Marcin Szymanowski w roli Bertranda w kom. „Krzyżyk złoty“, z tomu III „Prac Dramatycznych“ J. S. Jasińskiego | 19 |
| 14. Andrzej Mierzyński, według współczesnej litografji | 20 |
| 15. Magdalena Jasińska, według współczesnej litografji | 21 |
| 16. Jakób Hempiński, według współczesnej litografji | 22 |
| 17. Salomea Deszner, według lit. Sonntaga | 23 |
| 18. Szkic do dekoracji z teatru Wojciecha Bogusławskiego, według rys. kredką czarną i sangwiną. Ze zbiorów p. G. Soubise-Bisier w Warszawie | 25 |
| 19. Józef Elsner, według współczesnej litografji | 27 |
| 20. Alojzy Gonzaga Żółkowski, według lit. L. Letronne'a z rys. A. Marszałkiewicza | 28 |
| 21. Konstancja Dmuszewska w roli Jadwigi w op. „Jadwiga“ K. Kurpińskiego | 29 |
| 22. Afisz benefisowego przedstawienia Alojzego Żółkowskiego (ojca) w dn. 15 kwietnia 1803 r. Ze zbiorów p. J. J. Librowicza w Warszawie | str. 32—33 |

| | Str. |
|--|------------|
| 23. Bonawentura Kudlicz w roli lorda Fleetwella w dram. „Murzynka“, z tomu X „Prac Dramatycznych“ J. S. Jasińskiego | 33 |
| 24. Scena z kom. Fr. Zablockiego „Fircyk w zalotach“, rys. Juljusza Kos-saka | 35 |
| 25. Przedstawienie w teatrze królewskim, własn. hr. Potockich . . . | 37 |
| 26. Apoteoza Napoleona. Transparent w teatrze warszawskim pomysłu W. Bogusławskiego w czasie przedstawienia Andromedy Osińskiego. Rys. C. Woyniakowskiego, lit. I. Ligbera | 39 |
| 27. Karol Kurpiński, według współczesnej litografji | 42 |
| 28. Ludwik Osiński, według współczesnej litografji | 48 |
| 29. Karta tytułowa rękopisu „Dramaturgji“ Wojciecha Bogusławskiego, pisana własnoręcznie przez autora. Ze zbiorów p. Z. Kozłowskiej w Warszawie | str. 48—49 |
| 30. Wojciech Piasecki, według lit. Kasprzyckiego | 51 |
| 31. Wojciech Piasecki w roli Teodora w kom. „Księżna i paź“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa 1834) | 56 |
| 32. Wojciech Bogusławski, według sztychu Jamesa Hopewooda z rys. Antoniego Brodowskiego | 57 |
| 33. Jasiński w roli Girarda w kom.-op. „Dawne Grzechy“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 58 |
| 34. Pierwszy projekt fasady Teatru Wielkiego przez Antoniego Corazzie-go. Z Arch. Teatrów Miejskich w Warszawie | 59 |
| 35. Majewski w roli Marcina w kom. Pigault-Lebruna „Miłość i rozsądek“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1835) | 61 |
| 36. Widok Teatru Wielkiego, według stalorytu Ad. Pilińskiego, z rys. Ant. Corazziego | 62 |
| 37. Baraniecki w roli Krzysztofa w krotchwili „Pokoik Zuzi“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 63 |
| 38. Widok Teatru Wielkiego w Warszawie, według rys. i lit. Hackerta . | 64 |
| 39. Baraniecki w roli Komornika w kom.-op. „Komornik poeta“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 65 |
| 40. Ignacy Werowski, według rysunku z natury I. Lewickiego lit. Józef Głowacki | 65 |
| 41. Sacchetti Dekoracja teatralna ze zbiorów Teatrów Miejskich w Warszawie | 66 |
| 42. Żyliński w roli Zampy w kom.-op. „Zampa, czyli Narzeczona z mar-muru“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 67 |
| 43. Sacchetti. Dekoracja teatralna | 68 |
| 44. Świergocki w roli Józefa w kom. „Żonaci bezżenni“ (z tomu XIV „Prac dramatycznych“ J. S. Jasińskiego) | 69 |
| 45. Bogumił Dawison, według współczesnego stalorytu | 70 |
| 46. Część środkowa fasady Teatru Wielkiego, według pierwotnego projektu Antoniego Corazziego. Z Arch. Warszawskich Teatrów Miejskich | 71 |
| 47. Jan Seweryn Jasiński, według współczesnej litografji | 77 |
| 48. Alojzy Żółkowski, według lit. I. Zinberga 1873 r. z rys. W. Gersona . | 82 |
| 49. Józef Komorowski w roli Ferdynanda w kom. Scribe'a i Duma-noira „Być kochanym lub umrzeć“ („Teatra Warszawskie“, War-szawa, 1837) | 87 |

| | Str. |
|---|--------------|
| 50. Józef Komorowski, według fotografii | 88 |
| 51. Leontyna z Żuczkowskich Halpertowa, według współczesnej litografji | 89 |
| 52. Leontyna z Żuczkowskich Halpertowa w roli Hortensji w kom. „Familja Riquebourg; czyli źle dobrane małżeństwo“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1835) | 90 |
| 53. Leontyna z Żuczkowskich Halpertowa w roli Rity w sztuce Desnoyers Boulé i Chabot de Bouin „Rita Hiszpanka“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1840) | 90 |
| 54. Leontyna z Żuczkowskich Halpertowa w roli Emilji w kom. Scribe'a „Ona go nienawidzi“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 91 |
| 55. Daszkiewiczówna w roli Zoe w kom. „Zoe, czyli kochanek pożyczony“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1839) | 91 |
| 56. Ludwik Panczykowski, według drzeworytu J. Styfięgo z rys. Ks. Pillatiego | |
| 57. Ludwik Panczykowski w roli Pawełka w krotchwili „Kto wie, na co się to przyda“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 93 |
| 58. Ludwik Panczykowski w roli Blumskiego w kom.-op. hr. Skarbka „Biuraliści“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 94 |
| 59. Ludwik Panczykowski w roli Icka w krotchwili „Nowy sąd Parysa“ (z tomu IX „Prac Dramatycznych“ J. S. Jasińskiego) | 95 |
| 60. Afisz pierwszego przedstawienia „Pana Geldhaba“ Al. hr. Fredry w Teatrze Narodowym w Warszawie w dn. 7 października 1821 r. Ze zbiorów Teatrów Miejskich w Warszawie | str. 96—97 |
| 61. Scena z komedji J. Korzeniowskiego „Majster i czeladnik“, według rys. z natury H. Pillatiego drzeworyt Machowskiego | 97 |
| 62. Józef Rychter, według fotografii | 99 |
| 63. Jan Królikowski, według rys. J. Leśniowskiego lit. F. Kasprzykiewicza 1886 r. | 107 |
| 64. Jan Królikowski w roli Rodina w dram. Eugenjusza Sue „Żyd wieczny tułacz“, według rys. F. Tegazzo drzeworyt A. Regulskiego | III |
| 65. Jan Królikowski w roli Franciszka Moora w dram. „Zbójcy“ Schillera, według rys. F. Tegazzo | 115 |
| 66. Ignacy Chomiński, według współczesnej litografji | 121 |
| 67. Wiktoria Bakalowiczowa, według fotografii | 123 |
| 68. Artyści sceny warszawskiej: Rychter, Panczykowski, J. Królikowski, Jasiński, Komorowska, Stolpe, Ciemska, według rys. Józefa Simmlera lit. J. Melcher w Monachjum | 124 |
| 69. Scena dramatyczna orientalna, według obrazu olejnego ze zbiorów hr. Mycielskiego | 125 |
| 70. Artyści sceny warszawskiej: Turczynowicz, A. Tarnowski, Moroz, Komorowski, Żółkowski, Troschel, Rivoli, Dobrski, Rywacki, według rys. Józefa Simmlera lit. J. Melcher w Monachjum | 126 |
| 71. Alojzy Stolpe, według współczesnego drzeworytu | 127 |
| 72. Artyści sceny warszawskiej: Damse, Stolpe, Popiel, K. Strauss, An. Tarnowski, Turczynowicz, Meunier, A. Strauss, według rys. Józefa Simmlera lit. J. Melcher w Monachjum | 128 |
| 73. Afisz Teatru Narodowego w dn. 1 stycznia 1831 r. Ze zbiorów Teatrów Miejskich w Warszawie | str. 128—129 |

| | Str |
|---|--------------|
| 74. Salomea Palińska, według współczesnego drzeworytu | 129 |
| 75. Aleksandra Rakiewiczowa, według fotografii | 130 |
| 76. Józef Damse, według współczesnego drzeworytu | 131 |
| 77. Józef Damse w roli Trybalskiego w kom. Fr. hr. Skarbka „Niepoprawni goście“ („Teatra Warszawskie“, Warszawa, 1834) | 132 |
| 78. Scena z dram. „Mauprat“, według rys. Ks. Pillatiego drzeworyt K. Pomianowskiego | 133 |
| 79. Jan Chęciński, według fotografii | 139 |
| 80. Afisz pierwszego przedstawienia op. „Halka“ St. Moniuszki w dn. 1 stycznia 1858 r. Ze zbiorów Teatrów Miejskich w Warszawie | str. 144—145 |
| 81. Modrzejewska w roli Marji Stuart, według fotografii | 145 |
| 82. Modrzejewska w roli Marji Stuart, według fotografii | 146 |
| 83. Modrzejewska w roli Ofelji, według fotografii | 147 |
| 84. Modrzejewska w roli Adrijanny Lecouvreur, według drzeworytu Gorazdowskiego i Holewińskiego z rys. E. M. Andriollego | 148 |
| 85. Modrzejewska w roli Barbary Radziwiłłówny, według fotografii | 149 |
| 86. Modrzejewska w roli Ofelji, według fotografii | 151 |
| 87. Scena z kom. M. Bałuckiego „Radca pana radcy“: Rapacki i Tatar-kiewicz, według drzeworytu Machowskiego z rys. Franciszka Kostrzewskiego | 153 |
| 88. Scena z kom. W. Sardou „Safandulę“: Żółkowski — margrabia de la Rochepeáans, Ostrowski — Fromental, Rapacki — dr. Leonidas Vauclin, według drzeworytu J. Styfiego | 154 |
| 89. Wincenty Rapacki, według fotografii | 155 |
| 90. Wincenty Rapacki w roli Brzechwy w kom. J. Korzeniowskiego „Wąsy i peruka“, według fotografii | 156 |
| 91. Wincenty Rapacki w roli Radziwiłła „Panie kochanku“ | 156 |
| 92. Wincenty Rapacki w roli Hamleta, według obrazu olejnego Karola Millera, Warszawa, 1876 | 157 |
| 93. Wincenty Rapacki w roli Łatki w kom. „Dożywocie“ Al. hr. Fredry, według fotografii | 158 |
| 94. Scena końcowa z kom. J. I. Kraszewskiego „Miód kasztelański“: Modrzejewska, Stachowiczówna, Królikowski, Ładnowski, Hofmanowa, Rychter, według rys. E. M. Andriollego | 159 |
| 95. Bolesław Leszczyński, według fotografii | 160 |
| 96. Romana Popiel, według fotografii | 162 |
| 97. Władysław Krogulski, według fotografii | 163 |
| 98. Władysław Szymanowski, według fotografii | 164 |
| 99. Józef Kotarbiński, według fotografii | 167 |
| 100. Marja Deryng, według współczesnego drzeworytu | 169 |
| 101. Teatrzyk Tivoli, według drzeworytu K. Olszewskiego z rys. A. Zakowskiego | 170 |
| 102. Helena Marcello-Palińska, według fotografii | 171 |
| 103. Aleksander Ładnowski, według fotografii | 175 |
| 104. Bolesław Ładnowski, według fotografii | 176 |
| 105. Mieczysław Frenkiel, według fotografii | 181 |
| 106. S. Jasiński. Dekoracja do op. Mascagniego „Rycerskość wieśniacza“ | 183 |
| 107. Honorata Leszczyńska, według fotografii | 187 |

| | Str. |
|--|------|
| 108. K. Klopfer. Dekoracja do op. „Halka” St. Moniuszki | 189 |
| 109. Wnętrze Teatru Małego przy ul. Daniłowiczowskiej, według rys. Ks. Pillatiego | 191 |
| 110. Adam Malinowski. Dekoracja teatralna, ze zbiorów Teatrów Miejskich w Warszawie | 192 |

Wszystkie litografie i fotografie pochodzą ze zbiorów pp. D. Witke-Jeżewskiego, A. Guttry, Wł. Kozłowskiego, rodziny Wincentego Rapackiego, M. Rulikowskiego, G. Soubise-Bisier, A. Szyfmana i Związku Artystów Scen Polskich.

S P I S R Z E C Z Y.

| | Str. |
|---|------|
| Słowo wstępne | I |
| Rozdział pierwszy: <i>Kilka słów o stanie teatru polskiego przed otwarciem sceny warszawskiej. Teatr Bogusławskiego. Jak się tworzyła trupa Bogusławskiego? Charakterystyka talentów aktorskich. Walka o byt sceny polskiej. Utworzenie Szkoły Dramatycznej. Koniec teatru Bogusławskiego</i> | 3 |
| Rozdział drugi: <i>Teatr klasyczny. Bonawentura Kudlicz, wzorowy nauczyciel Szkoły Dramatycznej. Niedołężne kierownictwo Osińskiego, dyrektora Teatru Narodowego. Odsprzedanie Teatru rządowi. Powstanie Teatru Rozmaitości</i> | 45 |
| Rozdział trzeci: <i>Teatr romantyczny. Panowanie Abramowicza. Odświeżenie sceny przez wielkie talenty. Świetny stan teatru. Jasiński. Biografie wielkich aktorów. Powstanie 1863 r.</i> | 73 |
| Rozdział czwarty: <i>Teatr realistyczny. Prezesostwo Muchanowa. Chęciński reżyserem. Przyjazd Modrzejewskiej i Rapackiego. Zakończenie</i> . . | 135 |
| Zakończenie | 193 |
| Indeks | 195 |
| Spis ilustracyj | 204 |