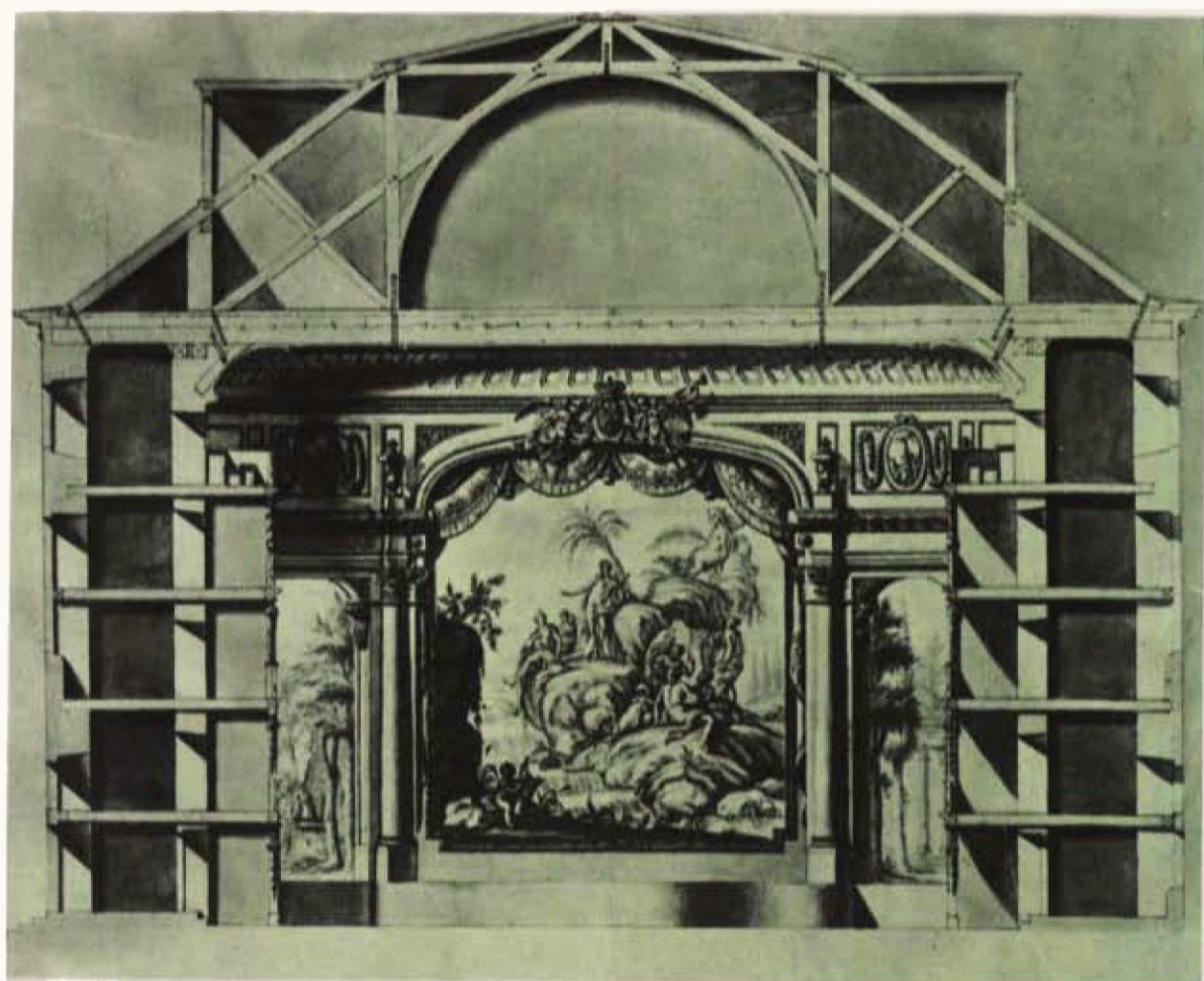


Zbigniew Raszewski

Krótką historia teatru polskiego



Krótką historią teatru polskiego jest zwięzłym podsumowaniem dotychczasowych badań popartych badaniami autora. Obejmuje wydarzenia zawarte między połową XIII wieku a schyłkiem II Rzeczypospolitej, omawia organizację życia teatralnego, ewolucję poszczególnych stylów, działalność wybitniejszych jednostek, charakter przedstawień najświetniejszych lub najbardziej znamienitych dla każdego okresu. Ukazuje związki, jakie łączyły teatr polski z rozwojem tej sztuki w całej Europie, a także z ogólnym stanem kultury polskiej różnych czasów, dotyka chwilami w tej dziedzinie procesów bardzo zawiłych, czyni to jednak w sposób przystępny i przejrzysty. Tekst, podzielony na trzy części, jest uzupełniony przez 25 tabel, w których zestawiono godne uwagi daty lub schematy organizacyjne.

Krótką historia teatru polskiego

Zbigniew Raszewski

Krótka historia teatru polskiego



Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1990

Opracowanie graficzne
i typograficzne
Zenon Januszewski
Indeksy opracowała
Anna Kulikowska

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001009567977



© Copyright by Państwowy Instytut Wydawniczy
Warszawa 1977

PRINTED IN POLAND

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990 r.

Wydanie trzecie przejrzone

Nakład 20 000 + 250 egz. Ark. wyd. 28,4. Ark. druk. 17,5

Papier rotogr. kl. III 100 g, 84 × 108 cm

Zakłady Graficzne w Poznaniu

Nr zam. 70659/89

ISBN 83-06-01828-1

Treść

Teatr staropolski

I. W państwie Piastów i Jagiellonów	
1. Teatr liturgiczny	9
2. Misterium i moralitet	12
3. Teatr humanistów	15
4. Popularny teatr świecki	19
II. W Rzeczypospolitej (od poł. XVI do poł. XVII w.)	
1. Tragedia i komedia	24
2. Teatr królewski	26
3. Komedia rybałtowska	32
4. Kultura teatralna kraju	35
III. Potop i po potopie (od poł. XVII do poł. XVIII w.)	
1. Życie teatralne wobec nowych prądów	40
2. Misterium „nowe”	43
3. Teatr szkolny	44
4. Rozwój teatru królewskiego	46
5. Teatry magnackie	50
6. Na przełomie	54

Wzrost i upadek Teatru Narodowego

I. W ostatnich latach Rzeczypospolitej (1765–1794)	
1. Powstanie Teatru Narodowego	59
2. W stolicy i na prowincji	62
3. Na scenie i na widowni	66
4. Decydujące lata	71
II. Po upadku państwa (1795–1831)	
1. Życie teatralne po rozbiorach	79
2. Losy antrepryzy warszawskiej	84
3. Teatr Bogusławskiego	89
4. Od klasycyzmu do romantyzmu	97
III. Między powstaniami (1831–1865)	
1. Poeci romantyczni i teatr	102
2. Trzy zabory w okresie romantyzmu	105

3. Teatry Warszawskie	114
4. Teatr muzyczny	119

Teatr drugiej przebudowy

I. W kraju trzech cesarzy (1865–1890)

1. Przemiany życia teatralnego	129
2. Teatry galicyjskie	137
3. Warszawskie Teatry Rządowe	143
4. Aktorzy	149

II. W przededniu wielkiej wojny (1890–1914)

1. Rozkwit teatrów galicyjskich	156
2. Wyspiański	165
3. Stare i nowe teatry w Warszawie	174
4. Młoda Polska a kultura teatralna kraju	181

III. W odbudowanym państwie (1914–1939)

1. Teatry II Rzeczypospolitej	189
2. Reduta i Teatr im. Bogusławskiego	199
3. Przeobrażenia lat trzydziestych	208
4. Aktorzy, amatorzy, problemy	219

O historii teatru	233
------------------------------------	------------

Posłowie do trzeciego wydania	237
--	------------

Bibliografia	238
-------------------------------	------------

Spis ilustracji	250
----------------------------------	------------

Spis tabel	264
-----------------------------	------------

Indeksy

Indeks osób	265
Indeks rzeczowy	275
Indeks miejscowości	279

Teatr staropolski

I. W państwie Piastów i Jagiellonów

1. TEATR LITURGICZNY

Quem quaeritis? (Kogo szukacie?) Jesum Nasarenum (Jezusa Nazareńskiego).

Od tych słów, na poły mówionych, a na poły śpiewanych, zgodnie z prastarym obyczajem, wywodzącym się jeszcze ze starożytności, zaczął się teatr chrześcijański. Był początkowo ściśle obrzędowy. Zjawiał się oczom wiernych raz do roku, w poranek wielkanocny, przemawiał wyłącznie po łacinie i tylko słowami Ewangelii, bez żadnej obcej domieszki. Stanowił część liturgii i stąd w pierwszej fazie swego rozwoju zwany jest przez badaczy teatrem liturgicznym.

W kościele katedralnym albo klasztornym wydzielano mu osobne miejsce, zwykle jakąś boczną kaplicę, przed którą gromadził się tłum ludu. Miał więc widownię i scenę, a na scenie pierwszą dekorację: pusty grób. W grobie znajdował się porzucony całun (pierwszy rekwizyt), a pilnował go mnich albo kleryk występujący w roli anioła, a więc tworzący postać teatralną. Inni mnisi zarzucali sobie na głowy humerały, co upodabniało ich z wyglądu do kobiet. Były to wówczas Trzy Marie zdążające do grobu, aby namaścić ciało Zbawiciela olejkami. Zawiadomione przez anioła, że Chrystus zmartwychwstał, kobiety biegly po apostołów i razem z nimi ponownie przybywały do grobu. Św. Piotr, najstarszy, potykał się usiłując wyprzedzić św. Jana. Mnich, który go grał, celowo budził wesołość; tak powstała w chrześcijańskim teatrze pierwsza postać komiczna.

Najstarszym dokumentem, który odnosi się do tych widowisk, jest instrukcja opracowana w pewnym klasztorze angielskim w X wieku. W ciągu następnych stuleci rozpowszechniły się one w wielu krajach łacińskiego obrządku jako *Nawiedzenie grobu*, *Visitatio sepulchri*.

Zaczął się bujny rozwój teatru, choć wcale go jeszcze tak nie nazywano. Gdy trzeba było znaleźć jakąś ogólniejszą nazwę dla *Nawiedzenia*, człowiek średniowiecza sięgał do słowa „ludus”, któremu w języku polskim odpowiadało słowo „gra”. Jedynie ludzie wykształceni, wówczas bardzo nieliczni, potrafili chwalebny, nabożny grom swego czasu przeciwstawić inne, pogańskie. Średniowieczny erudyta wiedział, że były między nimi widowiska zwane „theatra”, ale pojęcie o nich miał niejasne, gdyż sztuka ta nie przetrwała rzymskiego imperium. Upadła razem z państwem w VI w. naszej ery. Aktorzy rozpierzchli się wówczas, budynki popadły w ruinę. Długo czerpano z nich jeszcze doskonały budulec. Ale wtedy już nikt nie pamiętał, do czego służyły. W klasztorach czytano i przepisywano komedie Terencjusza, cennie z racji swojego stylu, jednak ich właściwego przeznaczenia dobrze nie rozumiano. Dla nas jest rzeczą oczywistą, że *Nawiedzenie* odnowiło jedynie sztukę powstałą w starożytności, zanikłą po wiekach rozwoju. Średniowiecze nie zdawało sobie z tego sprawy. W potocznej łacinie używano słowa „theatrum”, odpowiadało ono jednak najczęściej dzisiejszemu ‘podium’, jakiemuś podwyższeniu. Do *Nawiedzenia* nikt tego słowa nie odnosił.

W Polsce kolebką teatru liturgicznego był Kraków. Do dziś zachowała się księga z pełnym tekstem *Nawiedzenia grobu*, używana niegdyś na Wawelu, powstała w Krakowie, być może w pierwszej połowie XIII w., na pewno przed 1253. Stąd przepisywano później tekst *Nawiedzenia* zarówno do ksiąg używanych w Krakowie, jak i do tych, którymi posługiwały się inne diecezje. Ogółem odnaleziono dotychczas dwadzieścia cztery rękopisy i dwa inkunabuły z tekstem *Nawiedzenia*, powstałe w XIV i XV wieku na użytek Gniezna, Krakowa, Kielc, Płocka, Poznania oraz siedmiu miast śląskich. Poznańska „agenda” wydrukowana



1. Rzeźba Chrystusa z ruchomymi ramionami, Mszczonów, woj. skierniewickie, kościół parafialny, ok. 1400.

w Lipsku (1533) świadczy o żywotności tego widowiska jeszcze w początku XVI wieku.

Do chwili, w której ostatecznie znikło z liturgii, *Nawiedzenie* ulegało ewolucji, której jeszcze dobrze nie znamy. Domyślamy się tylko, że z biegiem czasu dramatyzacja Ewangelii objęła i Wielki Piątek, że już wtedy ukazywały się Trzy Marie odprowadzające ciało Zbawiciela do grobu. Surowe z początku i powściągliwe, później z pewnością otrzymało bogatą oprawę, szczególnie malarską i rzeźbiarską. Wiemy, że w krajach sąsiadujących z Polską grób miał postać ozdobnego sarkofagu, a w Wielki Piątek osłaniano go jakąś drogocenną, malowaną tkaniną. Przed zasłoną ustawiano rzeźby przedstawiające uśpionych strażników. Figura Chrystusa, składana w Wielki Piątek do grobu, miała ruchome ramiona. W poranek wielkanocny wciągano ją pod sklepienie na sznurach, tak że wznosiła się ponad zasłonę z uniesionymi rękami, na których krwawe ślady błyszcząły w geście tryumfalnego błogosławieństwa. Dopiero wtedy odsłaniano grób i zaczynało właściwą „grę”.

Praktyka krakowska z pewnością zmierzała w tym kierunku. W *Pontyfikale* Erazma Ciołka, powstałym w Krakowie w początkach XVI w., na ogół wiernie utrwalającym miejscowy obyczaj, jedna z miniatur przedstawia obrzęd wielkopiątkowy, a widzimy tu i rzeźbiony sarkofag, i figurę śpiącego strażnika. Podobne rzeźby roboty Wita Stosza zachowały się w Krakowie do dziś. Już przed 1460 była na Wawelu cenna malowana zasłona przedstawiająca różne fragmenty Pasji, z Jerozolimą w tle, dar królowej Francji. Niewątpliwie używano też u nas figury Chrystusa z ruchomymi ramionami. Rękopis dramatu pasyjnego z XVII w. wyraźnie żąda, aby jej ręce, głowa i nogi „ruszały [się] ad similitudinem żywej przy zdymowaniu”. O tym, że używano takich figur już w Średniowieczu, świadczą zachowane do dziś rzeźby w różnych okolicach kraju. Pewne pojęcie o wyglądzie aktorów i publiczności daje *Pontyfiak* Erazma Ciołka. Widać tu dobrze Trzy

2. Tekst *Nawiedzenia grobu*, antyfonarz z Brzegu, wiek XIV/XV

gum maria magdalena et maria iacobi et salome emerunt aut
ma ta. Ut uenientes ungerent ihum acria, ae. V ia. d

Gloria ^{patri et fili et spiritu}
t ualde mane una saluorum uenit ad monumentum or to
am sole. Ut uel <sup>Post gla p. retri
ni & g. cantato f
tri uel. exi tunc
er. finitay & se a.</sup> **M**aria magdalena et alia ma

tia ferebant diluculo a romata dnm querentes in monumento <sup>Interim
tres fies
albis m
danti pa</sup>
cantes aromata preduc
te latio uisus sepulch. ut
q at a a quem tra sunt fies
pda qd m se colloqres uice
Romana canje huc.

Quis resoluet nobis ab hostio lapidem que
tegere scm cernim? sepulchru <sup>Os interroga
tes duo pui m
tra sepulchru p
ordian dicit d</sup> **Q**uem queritis o mem
le mulieres in hoc templo plorantes. <sup>Qui
bi illi
respo
tent</sup> **H**esum nazarenu cu

gfixum querim? ^{et} **N**on est hic que queritis s cito enim ui
gate discipulis eius i petro quia surrexit ihus <sup>Illis ita canentibz
fies uondign erat
sepulch i chistitaco
exentes ampe huc</sup> **A**d

monumentum uenimus gemente angliu dnm sedentem indum? aduen
tem quia surrexit ihus <sup>Sunt pntent ad sacru.
ut duo ex fribz qd autu
ostitantes uenit ad sepul
an choro iteti canere an</sup> **C**urrebant duo simul

N
Surrexit dominus Vere. Ita
Et apparuit uisum

Marie (najprawdopodobniej są to zakonnicy w humeralach zarzuconych na głowy). Można rozpoznać tłum wiernych w napięciu przyglądających się obrzędowi.

Co najmniej od XIV w. *Nawiedzenie* grywano u nas i w mniejszych parafiach. Potwierdza to zapiska dotycząca Kazimierza (dziś dzielnica Krakowa), gdzie na „grę wielkanocną”, ludus paschalis, wydano w 1377 roku 6 groszy srebrnych. Na odludziu mogło mieć nieraz dość rudymmentarny charakter; przypomnijmy sobie fraszkę Reja opublikowaną w jego *Figlikach*. Tu zwykły wiejski pleban

...na Rezurekcją żaka nowotnego
Ubrał miasto anioła do grobu onego,
Co mu się miał odzywać, a sam Maryją był.

W katedrach dużych miast, gdzie wysoko stał śpiew gregoriański, a wybitni malarze i rzeźbiarze służyli swoimi talentami, *Nawiedzenie grobu* z pewnością osiągało stopień pewnego wyrafinowania.

2. MISTERIUM I MORALITET

Dalszy rozwój teatru chrześcijańskiego przyniósł dwie kapitalne zmiany: poszerzenie kręgu tematycznego i wyłączenie widowiska z liturgii. W ciągu dwóch wieków udratyzowano wszystkie ważniejsze epizody Starego i Nowego Testamentu, a nie było to już zwyczajne rozpisywanie ksiąg świętych na głosy. Nowe utwory, nazwane we Francji misteriami, stały się jakby nową biblią napisaną przez współczesnych poetów, w zgodzie z wyobrażeniami epoki. Stanowiły dzieło całego ludu Bożego, toteż łacina została w nich wyparta przez języki „ludowe” — te, którymi wierni mówili na co dzień.

Tylko z samego początku wystawiano je w kościołach, a w każdym razie regułą było to tylko w pierwszej fazie. Później duchowieństwo coraz chętniej kierowało je na cmentarz przy-



3. Żołnierz układany u grobu Chrystusa. Rzeźba z warsztatu Wita Stosza dla kościoła Mariackiego w Krakowie, XV wiek

kościelny, skąd przenosiły się jeszcze dalej, szukając miejsc bardziej przestronnych. W ciągu całej swojej historii misteria miały różne drobne odmiany (jak np. *Lament* wykonywany w Wielki Piątek pod krzyżem). Ale zdarzały się także wielkie utwory, a te wymagały rozległych przestrzeni i wielu dekoracji, budowanych za każdym razem od nowa. Podstawową jednostką tych dekoracji był mansjon (z łac. „mansio”, ‘dom’). Poszczególne mansjony wyobrażały kolejne miejsca wydarzeń i w związku z tym przybierały różne kształty odwołując się także do wiedzy i wyobraźni widzów w różny sposób. Wejście do piekła miało np. masywną, okutą bramę, z której buchał ogień i dym. Ale pałac Arcykapłana można było przedstawić przy pomocy daszka wspartego na czterech filarach, z zasłoną zamiast drzwi. Poszczególne mansjony ustawiano obok siebie, wzdłuż linii prostej, w półkolu albo i na planie koła (czasami w kilku kondygnacjach). Dzięki temu widzowie ogarniali wzrokiem wszystkie sfery kosmosu: niebo, ziemię, piekło, a na ziemi różne lądy, kraje i miasta. Postaci dramatu odbywały na oczach widzów długie podróże wędrując z jednego mansjonu do drugiego. Bóg Ojciec śledził ich czyny z wysokości swojego tronu, nieraz przemawiając do ludzi, początkowo po łacinie, później także w języku ludowym. Ta praktyka ukazywania wszystkich miejsc na raz, a wydarzeń w sposób ciągły — z rzadko stosowanym skrótem — otrzymała w badaniach nazwę symultanicznej i należy do najistotniejszych cech średniowiecznego teatru.

W okresie swojego rozkwitu misteria były wystawiane na koszt miasta i trwały po wiele dni. Zdarzało się wówczas, że przestrzeń objęta mansjonami zajmowała cały rynek, a publiczność spoglądała na nią z okien i z dachów. Znamy jednak i bardziej zwarte kompozycje, z mansjonami wznoszonymi na drewnianym pomoście, który tworzył rodzaj proscenium. Kiedy aktor stał na nim, rozumiano, że postać znajduje się pod gołym niebem. A kiedy się miała znaleźć w jakimś wnętrzu, aktor wchodził do któregoś mansjonu. Raj umieszczano zwykle na lewym, piekło na prawym krańcu (licząc od widza). Wszakże do końca swojego istnienia misterium nie wykształciło jakiegś jedno-



4. Rzeźba Chrystusa z ruchomymi ramionami, klasztor klasztor krakowski, XV wiek

litej sceny. Trwale były w tym teatrze tylko zasady. Ich realizacja wypadła rozmaicie, w zależności od środowiska, indywidualności twórców, kultury jakiegoś miasta czy kraju.

Znaczna różnorodność panowała w grze aktorskiej. Misteria były wykonywane przez ludzi świeckich, przeważnie mieszczan, często zrzeszonych w jakimś pobożnym bractwie. W najdostojniejszych rolach nosili oni strój kościelny i podtrzymywali recytację właściwą chrześcijańskiej liturgii. Natomiast figury pospolite grywali na obraz i podobieństwo kupców i rzemieślników swojego czasu, nie szczędząc rysów karykaturalnych. Stąd wielka skala nastrojów w średniowiecznym misterium: od wzniosłości do trywialnego komizmu.

Wiemy, że w Polsce też się rozwinął taki teatr, nie potrafimy jednak powiedzieć, jak i kiedy. Państwo Jagiellonów pod koniec XV w. było już rozległe i zamożne; razem z dostatkiem wzrastał poziom oświaty. Prócz katedralnych działały liczne szkoły parafialne, w początku stulecia umocnił się uniwersytet (założony, jak wiadomo, jeszcze wcześniej). Związki z Zachodem były wielostronne i trwałe. Można sobie wyobrazić, że w Krakowie grywano misteria w XV wieku. Niektórzy badacze sądzą, że nie mieliśmy nawet własne widowisko cykliczne wykonywane w języku polskim od niedzieli palmowej do Wielkanocy. Istotnie, wiele za tym przemawia, m.in. fakt, że w XV w. należała już w Krakowie do zwyczaju procesja urządzana w niedzielę palmową, ciekawa choćby dlatego, że znajdujemy tu jeszcze jeden przykład zastosowania rzeźby w widowisku religijnym. Do dziś ocalały drewniane figury Chrystusa na osiołku używane niegdyś w Polsce w niedzielę palmową. Odszukano także *Lament Matki Boskiej*, zredagowany po polsku w XV w., przeznaczony prawdopodobnie do wygłaszania w Wielki Piątek pod krzyżem. Jednak innych, większych tekstów ani zupełnie pewnych wiadomości o wystawianiu misterii nie odszukano u nas ani z XV, ani nawet z pierwszej połowy XVI wieku.

Mocny grunt pod stopami zyskujemy dopiero z chwilą ogłoszenia książki pt. *Historyja o Chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*. Na stronie tytułowej nosi ona nazwisko częstochowskiego

Paulina, Mikołaja z Wilkowiecka, wedle jednych autora, zdaniem innych redaktora nowej wersji utworu. Wyszła ok. 1580, najprawdopodobniej w Krakowie. Zawarty w niej tekst to misterium wielkanocne, dość krótkie. Zaczyna się już po pogrzebie Chrystusa, a kończy Jego zjawieniem w wieczerniku. Prolog poprzedzony jest zwięzłą instrukcją dla tego, „który by sprawował tę historiją”. Można ją wystawiać, jak się dowiadujemy, między Wielkanocą a Wniebowstąpieniem, za zgodą władz duchownych, „w kościele abo na cmyntarzu”, a choć w całości liczy 35 „person” (tzn. postaci), z powodzeniem odegra ją 21 osób, jeśli część weźmie po kilka ról.

Tekst ten, rzecz istotna, ocalał przypadkiem. (Pierwodruk znany dziś w jednym jedynym egzemplarzu; innych mimo usilnych poszukiwań nie odnaleziono.) Dla tekstów wcześniejszych los mógł być jeszcze sroższy; mogły przepaść, zanim się nimi zainteresowali badacze. Fakt, że ich dzisiaj nie znamy, wcale nie świadczy, że ich nie było. Sam charakter *Historyji* zdaje się prowadzić do innych wniosków.

Trudno zgadnąć, od kiedy naprawdę wystawiano u nas misteria, ale odrzucić należałoby przypuszczenie, jakoby *Historyja*, w redakcji obecnie nam znanej, miała być pierwszym misterium napisanym po polsku; jest to raczej popularne ujęcie tematu posiadającego już pewną tradycję.

Autor zna dobrze zasady wystawiania misterii, stosuje się do jakiejś potocznej praktyki. Dzięki temu na podstawie samego tekstu można znane mu procedury odtworzyć.

Jest np. rzeczą jasną, że autor ma przed oczami pewną liczbę mansjonów ustawianych obok siebie. Najwięcej dowiadujemy się o mieszkaniu szatana, wyposażonym widać w solidne drzwi, skoro Chrystus woła „tłukąc do piekła”:

Ehej, piekielne książęta,
Otwierajcie swoje wrota.
Otwórzcie się wieczne brany.

Na co Lucyfer:

Ba wyjrzy, Cerberze bracie,
Co to tam ktoś u drzwi płecie.

CERBERUS

*otworzy trochę do piekła, a wydadzą jaki płomień i smród z niego,
i ukazawszy się we drzwiach trochę, zamknie prędko brząkając.
i rzecze*

Nie chychy tam, Lucyferze.

W praktyce znanej Mikołajowi z Wilkowiecka Piekło znajdowało się przypuszczalnie na prawym krańcu. Raju, który zwykle umieszczano na lewym, nie ma w *Historyji*. Możliwe, że autor widzi w tym miejscu grób Chrystusa. Prawdopodobnie jako sarkofag, skoro u czterech rogów każe ustawić strażników. (Po zmartwychwstaniu aniołowie „odkryją grób i siedą w nim każdy osobno”.) Pośrodku konstrukcji mógł się znajdować pałac Pilata, jakiś obszerny mansjon z krzesłami czy ławami; po przybyciu kapłanów Pilat „wstanie ku nim zjawszy czapkę z głowy i ukaże im ręką miejsca ku siedzeniu”.

Sporo w *Historyji* wskazówek na temat kostiumu i gry aktorskiej. Widać w nich jeszcze związki teatru z liturgią. Chrystus ma się ubrać „w albę, w stołę i w kapę”. I on, i szatani przemawiają „recto tono”, a więc w wysokich rejestrach, długimi frazami, z charakterystycznymi zmianami barwy i wysokości tonu, jak np. Cerberus w swych pogroźkach pod adresem nierzetelnych kupców i lekkomyślnych bogaczy.

Będziem je wozić na takach
W trepelach, w szerokich tkankach.

Altiori voce [wyższym głosem].

Krótkich mi się chce łokietków,
Małych miarek i też funtków.

Pojawia się jednak w *Historyji* także obrazek obyczajowy, jak choćby zakup wonnych olejków u kupca Rubena. Była to w Średniowieczu ulubiona scena, rozgrywana w atmosferze komediowej. Taką też pewno miała i w Polsce, sądząc z tekstu naśladowującego intonację mowy potocznej.

RUBEN

Witajcież, me mile panie!

Rozłoży ręce.

Jaki traf? Wszystko Maryje?

Świat teatru stworzony przez ludzi Średniowiecza trwał całe wieki. Miał wiele odmian, nieraz żyjących obok siebie, jest jednak mało prawdopodobne, aby np. widz z XV w. dostrzegał w nich kolejne fazy ewolucji. Dziś, kiedy widzimy ich historię w skrócie, łatwo zauważyć, jak nieustępliwie każdy nowy twór oddalał teatr chrześcijański od punktu wyjścia, od obrzędu, od postaci Chrystusa tkwiącej z początku w centrum zainteresowania i medytacji. Od *Nawiedzenia grobu* wiodła ta droga do misterium, a i misteria posuwały się na niej coraz dalej, szczególnie od chwili, w której wyszły poza czasy Ewangelii i wprowadziły na scenę późniejszych świętych. Jeszcze dalej poszedł moralitet wysuwając na pierwszy plan zwykłego człowieka, grzesznika.

Zainteresowanie wyraźnie przesunęło się ze zwycięstwa (tzn. osiągnięcia świętości) na problem klęski (tzn. potępienia). Dzięki temu każdy człowiek mógł się stać bohaterem dramatu. I taki tytuł nosi też najslawniejszy moralitet angielski: *Każdy, Everyman*.

W historii teatru jest to gatunek pograniczny, podatny na oddziaływanie nowych prądów, powstałych poza inspiracją chrześcijańską, ale i łatwo oddziałujący na dzieła nowych czasów.

Trzeba sobie bowiem uprzytomnić, że w w. XV, kiedy we Francji misterium osiągało swe apogeum, we Włoszech grupy zapamiętałych odkrywców kładły podwaliny całkiem innego teatru, wyrosłego z odkrycia Starożytności, dopiero wtedy lepiej poznanej. Ten teatr miał wkrótce zwyciężyć, wchłaniając jednak tradycję Średniowiecza wraz z wytworzonym w tej epoce zasobem pojęć i środków wyrazu.

3. TEATR HUMANISTÓW

Pierwsze przedstawienia urządzone przez włoskich humanistów miały charakter na wpół konspiracyjny. Jako obrządek pogański pociągały za sobą pewne ryzyko. Ich urok był jednak tak wielki, że ulegali mu nawet książęta Kościoła. Wkrótce protektorat nad wystawianiem utworów starożytnych rozciągnął sam papież Juliusz II. Europa



5. Śpiący Parys. *Judicium Paridis*. Kraków 1522

przeżywała swą pierwszą podróż w czasie, wszystkie radości i fascynacje takich podróży.

We wspólnocie, którą tworzyły łacińskie uniwersytety, łatwo się rozchodziły nowe myśli i nowe dążenia. Tą drogą dotarli i do Krakowa.

Od samego początku XVI w. odbywają się tutaj przedstawienia nacechowane zachwytem dla Antyku, a we wszystkich wypadkach niewątpliwie inicjują je młodzi uczeni; oni wybierają sztukę, znajdują między studentami aktorów, obmyślają zasady gry. A przede wszystkim sięją ferment, zjednują otoczenie dla swojej idei. Dwóch takich docentów — wedle dzisiejszej hierarchii — potrafimy wymienić z nazwiska: Jana Noskowskiego (w 1506) i Stanisława z Łowicza (w 1522). Obaj zostali później profesorami.

Dokumenty dotychczas odszukane mówią o sześciu przedstawieniach z lat 1506–22, a było ich z pewnością więcej. Nie trzeba się w nich dopatrywać śladu pozostawionego przez jakąś instytucję.

Takiego charakteru przedsięwzięcia humanistów nie miały. Były odruchem entuzjastów, którzy znajdowali pomoc i opiekę możnego mecenasu. U nas w roli ich opiekuna występuje Zygmunt I, najpierw jako następca tronu, a później przez długie lata jako król. Większość przedstawień, które dziś potrafimy wyliczyć, odegrano przed jego obliczem i na jego koszt.

Z dwóch znanych nam animatorów Noskowski był niejako humanistą integralnym; nie tylko studiował, ale i komentował Plauta i Terencjusza. (Stąd domysł, że w 1506 wystawił komedię jednego z nich.) Stanisław z Łowicza nie posuwał się tak daleko, rzymskich komediopisarzy oskarżał o niemoralność i przeciwstawiał im twórczość społecz-

REPERTUAR HUMANISTÓW W KRAKOWIE 1500-1525

1506 Komedia Plauta? (Terencjusza?); w domu królewicza Zygmunta (23 II).

ok. 1510 „Komedia niemiecka”; niewątpliwie łaciński utwór niemieckiego autora; zapewne na Wawelu (między 10 VI 10 a 3 IV 11).

1515 *Ullissis prudentia in adversis* [Roztropność Ulisesa w przeciwnościach] niewiadomego autora; na Wawelu (przed 2 X 15).

1518 „Komedia” zapewne łacińska, niewiadomego autora; zapewne na Wawelu (w niedzielę zapustną).

1522 *Judicium Paridis* [Sąd Parysa] Lochera; na Wawelu (w lutym).

1522 *Spectaculum... in quo christianissimi reges adversus truculentissimos Turcos consilium ineunt* [Widowisko, w którym arcychrześcijańscy królowie składają naradę przeciw arcygroźnym Turkom] Lochera; w jednym z gmachów uniwersytetu.

Nb. niektóre sztuki drukowane w Krakowie po przedstawieniu, m.in. o *Ullissie* (1516) i *Parysie* (1522).

snego humanisty z Fryburga, Jakuba Lochera. Wszelako i jego działalność tchnie entuzjazmem dla nowego teatru. Wystawiane przez niego dzieła, choć pojęciowo zakotwiczone w świecie moralitetu, były już napisane klasyczną łaciną. Czynniki kapitalny, gdy się zważy, że jedną z najtrwalszych cech teatru nowożytnego stała się troska o tekst, o jego walory pisarskie, a ściślej biorąc retoryczne. Teatr nowożytny rodził się z podziwu dla rzymskiej retoryki, co oznaczało wyszukany styl dostosowany do specjalnego typu recytacji. W stosunku do mowy potocznej nie była ona ani tak naśladowcza, jak w komediowych partiach misteriów, ani tak ceremonialna, jak w widowisku liturgicznym. Uwydatniała sens logiczny, ale z nim także struktury gramatyczne i wersyfikacyjne, z naciskiem na elegancję wypowiedzi. Gest był swoistą ilustracją słów, lecz potęgował też ich ekspresję, miał jakby swój alfabet, zrozumiały dla ówczesnego widza, często wysoce skonwencjoni-

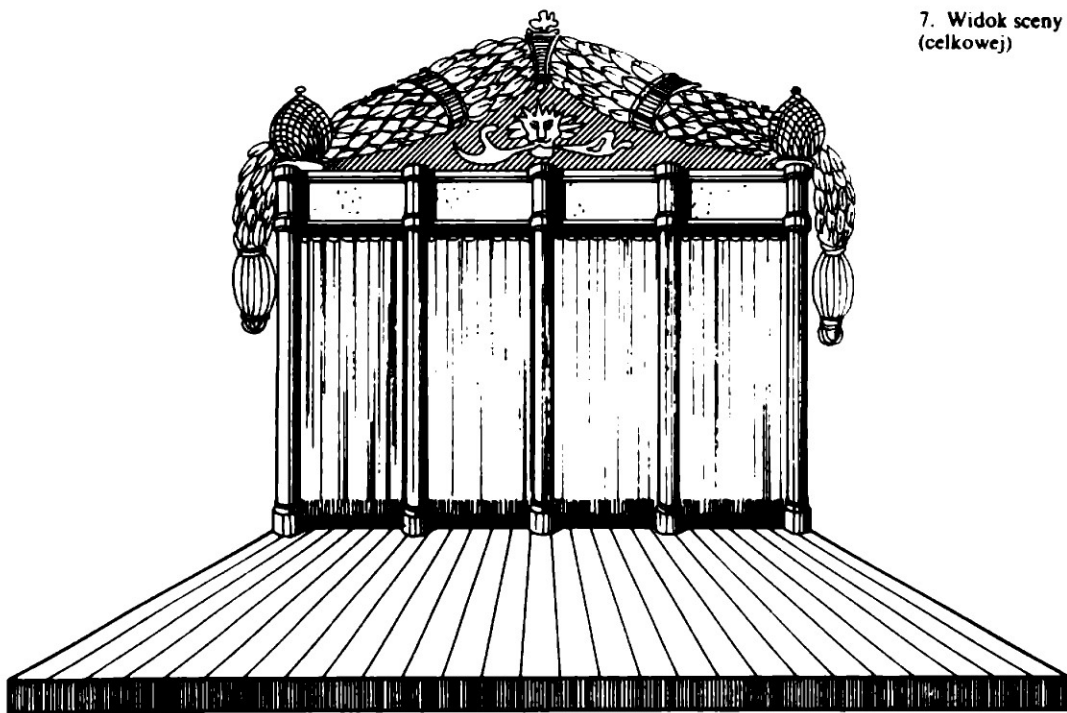
zowany. Wszystkie te praktyki i aspiracje znajdują wyraz u Lochera, a w Krakowie niezawodnie dochodziły do głosu wprowadzając publiczność w świat nie znanego jej dotychczas wykwinu.

Znamienne są homeryckie tematy dwóch sztuk: o *Ulisiesie* (1515) i *Parysie* (1522). Pierwsza nie zachowała się, mimo że była drukowana. Drugą znamy z edycji, która upamiętniła przedstawienie, zawiadamiając o nim w osobnej notce. Stąd wiemy, że *Parysa* grał Mikołaj Kobyleński, a Helenę Stanisław Maik. (Wszystkie role kobiece nadal wykonywali mężczyźni.) Łatwo pojąć, jakie wrażenie musiały wywołać role kreowane przez tych aktorów. Na Wawelu pojawiła się wówczas, i bodaj pierwszy raz u nas, para najslawniejszych kochanków świata, protegowanych przez boginię miłości.

Wszystkie przedstawienia, o których wiemy, odbywały się w jakichś budynkach, najważniejsze na Wawelu, zapewne w sali senatorskiej. To rów-

6. Sala senatorska na Wawelu





nież okazało się trwałe. Oscylujący dotychczas pomiędzy kościołem a placem publicznym, od czasów humanizmu teatr uczył się grać w zamkniętym pomieszczeniu ze sztucznym oświetleniem (świec, lamp olejnych). W wielu krajach miało jeszcze upłynąć mnóstwo czasu, nim uczyniono z tego zasadę; w ciągu wieków wyparła ona jednak wszystkie inne.

W dziedzinie wystawiania sztuk polscy humaniści zostawali przypuszczalnie pod wpływem Niemiec, gdzie wiedza o Antyku nie zdążyła się jeszcze tak ugruntować jak w Rzymie czy we Florencji i posilkowała się żywą tradycją Średniowiecza. Słowa „tabernacula cum personis”, występujące w pewnym przekazie, każą się domyślać stosowania w Krakowie tzw. sceny terencjuszowskiej, czyli celkowej. Charakterystycznym jej elementem była drewniana kolumnada wznoszona na dosyć wysokim pomoście. Z architrawu zwieszały się zasłony, wypełniające przestrzeń pomiędzy kolumnami, a każda skrywała mieszkanie innej postaci.

Starożytna scenae frons, którą w ten sposób usiłowano naśladować, wyglądała oczywiście ina-

czej i wyobrażała z reguły jedną fasadę, podczas gdy scena celkowa łączyła ich wiele obok siebie na podobieństwo średniowiecznych mansjonów. Wyobraźnia już była pobudzona przez Antyk, ale jeszcze nie mogła się rozstać z tradycyjnym traktowaniem czasu i przestrzeni.

Z późniejszych lat dochodzą nas wiadomości o przedstawieniach urządzanych przez humanistów w różnych miastach (Poznań, Elbląg). Największy wpływ na polską kulturę teatralną wywarł ruch wszczęty na uniwersytecie jagiellońskim. Nie trwał chyba dłużej jak ćwierć wieku; zostawił jednak trwałe ślady.

W Krakowie tych lat tworzy się stopniowo nowy klimat, wchodzą w użycie słowa znane do niedawna jedynie erudytom. Pojawia się pojęcie gatunku dramatycznego i wykonania dramatu, mówi się np. o recytowaniu komedii (comoediam recitare), o przedstawieniu (spectaculum), o aparacie scenicznym (apparatus scenicus, co w obecnej terminologii odpowiadałoby zarazem „scenografii” i „inscenizacji”). Stanisław z Łowicza występuje jako moderator atque dux, przełożony

i przywódca (w innym tekście nazwany krócej: ductor); mają więc także swoją nazwę funkcje późniejszego reżysera i antreprenera.

W sztuce o Parysie, którą 1522 roku w Krakowie odegrano i wydrukowano, autor życzył sobie i swoim współczesnym: „Sic utinam redeant celebris iucunda theatri drammata, prisca fides, eloquium vetus.” Tak oby powróciły miłe sławnego teatru dramaty, starożytna rzetelność, dawny styl.

4. POPULARNY TEATR ŚWIECKI

Prócz widowisk, które bez większych wahań zaliczamy do historii teatru, znała dawna Polska i inne, z pogranicza wielu sztuk. W odróżnieniu od poprzednich bywały one dziełem specjalistów ciągnących przez całą Europę, posiadających dziś i własną historię, i legendę, znaną czytelnikowi bodaj z *Żywych kamieni* Berenta. Najogólniejszą nazwą, jaką ich obdarzono, było słowo „joculator”, ‘wesolek’. Wiemy jednak, że były różne rodzaje wesoleków.

W Polsce już w w. XIV rozróżniano ich przy pomocy osobnych nazw. Są tu więc najpierw „rimarii”, rymownicy, jak ich nazywa łaciński dokument z 1336, „cantantes et loquentes cantiones”, śpiewający i mówiący pieśni, a więc zarówno śpiewacy, jak i recytatorzy poematów. Nie znamy dzisiaj ich repertuaru. Długosz wzmiankuje jednak polskie utwory, m.in. o Ludgardzie, wykonywane publicznie, niewątpliwie przez owych „rymowników”.

Pewien słowniczek z XV w. wymienia trzy inne rodzaje wesoleków, nadając każdemu polską nazwę: piszczkowie, kuglarze, igrcy. Pierwsi to oczywiście muzycy wyspecjalizowani w grze na instrumentach, zwani także z niemiecka szpilmanami. Osiadli — w Krakowie od 1336 mieli już własny cech — albo wędrowni, waganci.

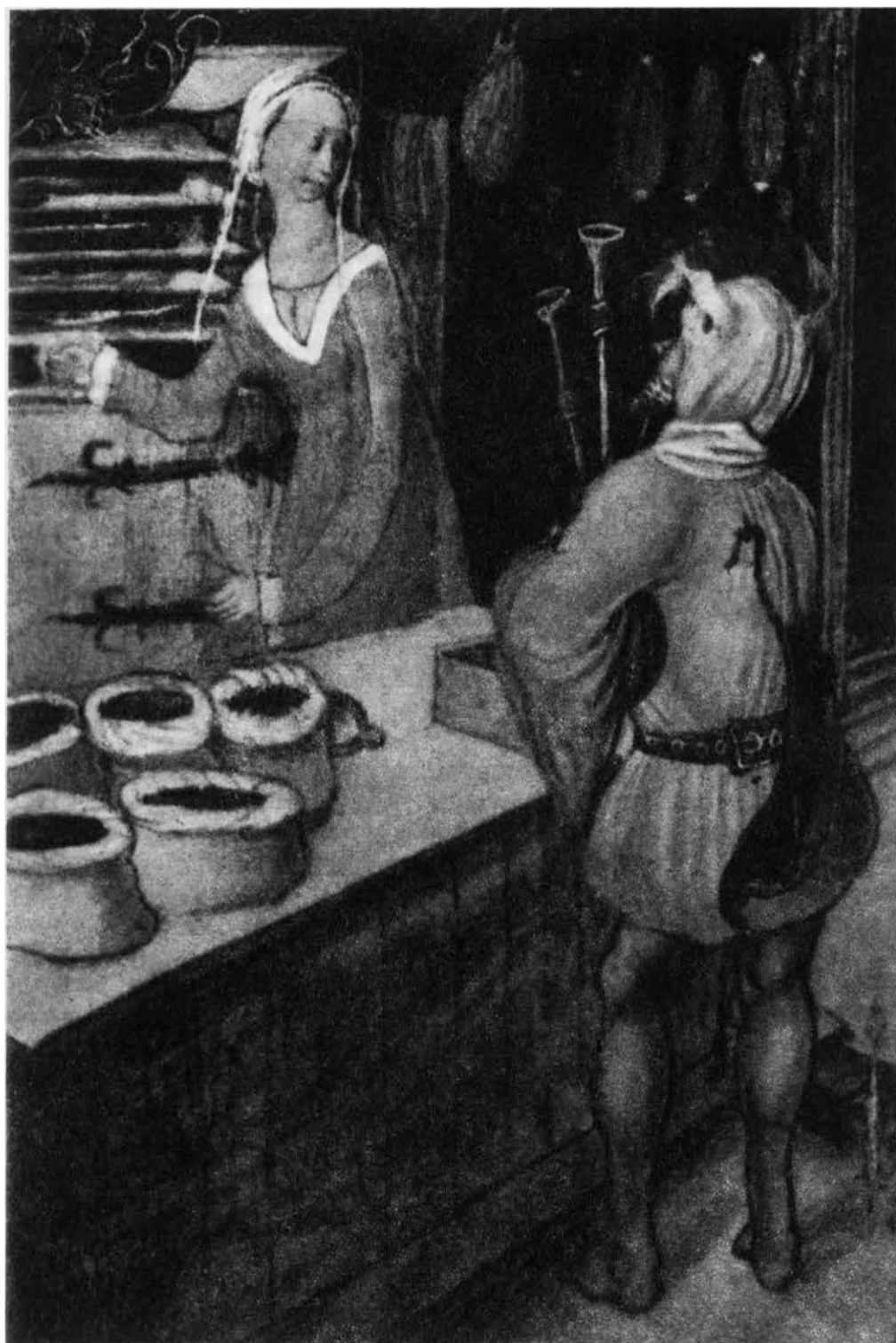
Specjalność zawodową kuglarzy objaśnia polski kaznodzieja z XV w.: są to ludzie znani z „globorum vel aliorum pyłky ludorum”, a więc z żonglowania ‘kulami i innymi piłkami’.

W igrcach należy się dopatrywać fachowców od przedrzeźniania i naśladowania głosów i po-

staci. Specjalność to prastara, znana już starożytnej Grecji, gdzie doprowadziła do powstania popularnego widowiska o charakterze na poły teatralnym, a na poły cyrkowym. Zarówno artystę, jak i widowisko, w którym uczestniczył, zwano wtedy mimem. Obecnie znana jest już dość dobrze jego historia aż po schyłek cesarstwa rzymskiego. Wielu badaczy sądzi, że przetrwał on czasy upadku, a w nowych warunkach przekazał swą wiedzę i doświadczenie jocularowi. Rzecz trudna do rozstrzygnięcia. Faktem jest, że Średniowiecze używa słowa „mimus”, nieraz wymiennie ze słowami „joculator” i „histrion”. Pewne i to, że zawodowy szyderca stanowi wówczas, i później jeszcze, postać niezmiernie charakterystyczną na wszystkich szczeblach hierarchii społecznej. Może być błaznem na dworze królewskim, jak Stańczyk, wtedy wysoko ceniony i opłacany. Ale może się także włóczyć z miasta do miasta bawiąc gmin. Znała takiego włóczęgę cała Europa, bywał i w Polsce. Mikołaj z Koźła, piętnastowieczny kaznodzieja, zawiadamia nas, że prócz nadwornych błaznów — w całym tekście oznacza ich słowem „histriones” — są jeszcze inni, nieobyczajni. Ci „włóczą się po karczmach, nie dbając o to, czy dobrze, czy źle postępują”, i tym „należy odmawiać Ciała Chrystusowego”. Kodeks Behema powstały w Krakowie w pocz. XVI w. pokazuje nam takiego zuchwalca w całej krasie. Ogorzały, bosi, brodaty, stoi przed miejskim kramem, z dudami pod pachą. Skądinąd wiemy, że obyczajem innych krajów i w Polsce wesolekowie łączyli się w grupy, dawali przedstawienia o charakterze mieszanym. Od początku XVI w. mnożą się wiadomości o ich umiejętnościach. Słyszymy o linoskokach, zwanych u nas mieltnikami. Z Rusi ciągną skomorochowie, z uczonymi niedźwiedziami i przenośnymi teatrykami lalek.

Nieodłączna od takich rozrywek była zwykle scenka komiczna, tak jak w dzisiejszym cyrku występy kłownów towarzyszą tresurze dzikich zwierząt i popisom zręczności. (Wolno zresztą w dzisiejszym kłownie upatrywać spadkobiercę joculara w prostej linii.)

Początkowo improwizowana czy tylko recytowana z pamięci, scenka komiczna miewała póź-



8. Błazen przy kramie. Kodeks Behema, Kraków, pocz. XVI wieku



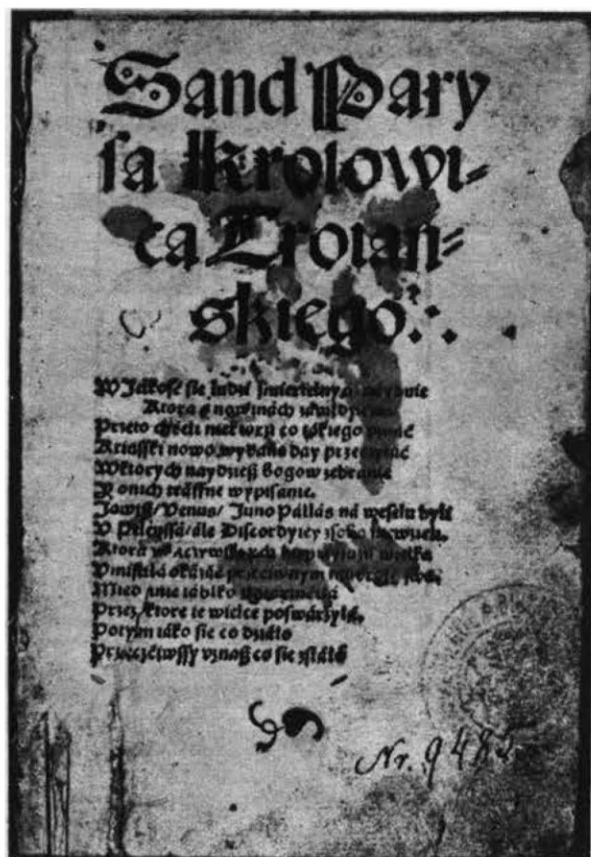
9. Ruskí skomoroch z przenośnym teatrykiem lalek nad głową. XVII wiek

niej tekst pisany i dała początek farsie. W Polsce nic jeszcze nie wiadomo o takim repertuarze.

Gdybyśmy przyjęli, że był, początkowo tylko w pamięci utrwalany, potem pisany (ale niedrukowany i pewno dlatego niezachowany), lepiej można by pojąć dziwny fakt, jakim jest drukowanie polskich utworów dramatycznych w połowie XVI wieku. A zachowała się spora liczba takich druków.

W większości wypadków, jeśli nie we wszystkich, utrwały one ślad zabaw urządzanych na mięso-pust, czyli zapusty, w ostatnie dni przed wielkim postem. W epilogu *Sądu Parysa, królowica trojańskiego* napomina się widzów, by „śledzi na post nie zapamiętali” (tzn. nie zapomnieli). Warto się na chwilę zatrzymać przy tej sztuce. Wyszła w Krakowie w 1542 i jest najdawniejszym ze świeckich tekstów dramatycznych w języku polskim, jakie obecnie znamy. Ciekawe i to, że stanowi polską adaptację *Judicium Paridis* wystawionego w 1522 na Wawelu. W epilogu autor prosi widzów o „laskawe obdarzenie”. Grywano więc tę sztukę dla zarobku; za skromną opłatą upowszechniano dzieje Parysa i Heleny wśród widzów nie rozumiejących po łacinie. W intermedium, które w oryginale jest równie eleganckie jak cały utwór, polska adaptacja wprowadza Trzy baby gotujące się do tańca z „Pastyrzami”. Wszystkie wróżą sobie doskonałą zabawę, choć jednej się „pośladek trzęsie”, a druga, Piszczkowa (tzn. żona piszczka, szpilmana), „objadła się grochowego ziarna”. Łatwo sobie wyobrazić dalszy ciąg, już pozbawiony pisanego dialogu, pozostawiony pomysłowości wykonawców. Bardzo możliwe, że to biedni studenci tworzyli w ten sposób — idąc śladami bogatszej awangardy — swój teatr ubogi. Nie brak dowodów, że dla uciechy zamożnych mieszczan dawali przedstawienia za pieniądze; w Krakowie jest to potwierdzone dla połowy XVI w.; w Wieluniu ślady ciągną się aż po koniec stulecia. Typowe okazje: uczta w domu patrycjusza, intronizacja króla kurkowego.

W wielu utworach drukowanych w latach 1540–1560 znajdujemy elementy farsy, być może dziedzictwo dawniejszej działalności jocularów. Jednak we wszystkich chęć rozbawienia miesza się



10. *Sąd Parysa, królowica trojańskiego*. Strona tytułowa, 1542

z pouczeniem. Padają słowa „tragedia” i „komedia”, nawet w tytułach, ale nie oznacza to różnicowania gatunków; zgodnie z terminologią Średniowiecza zwiastuje tylko pomyślne lub niepomyślne zakończenie przygód. Popularny teatr polski z połowy XVI w. tkwił w kręgu moralitetu, choć właściwego moralitetu w jego repertuarze nie widzimy. (Przekłady Reja, typowe dla tego gatunku, chyba nie były wystawiane; nic w każdym razie o tym nie wiemy.) Dopiero w przyszłości miały się z tego repertuaru wyłonić dwie drogi: jedna w stronę tragedii polskiej, druga ku polskiej komedii.

Cała grupa utworów nosi w tytule słowa: „roz-mowa”, „rozmowy”, „rozprawa”. Dwie, trzy, czasem więcej postaci dyskutuje w nich, zwykle namiętnie, na temat reformy Kościoła. Część tych dialogów niewątpliwie przeznaczano do odegrania,

o czym świadczy początek *Rozmów wtórych* Wita Korczewskiego (Kraków 1553):

Przeto pokornie prosimy,
Byście pomilczeli raczyli,
A posłuchać tej naszej gry,
Acz prostej, ale prawdziwej.

Nigdzie nie znajdujemy w nich próśb o wynagrodzenie. I nie pisano ich też prawdopodobnie dla zarobku. Są raczej przejawem własnej twórczości środowiska mieszczańskiego. Chwilami przypominają Fastnachtspiel, którym niemieccy mieszcianie umilali sobie ostatnie dni przed wielkim postem.

Godni uwagi są bohaterowie tych dramacików: Pleban (występujący niemal we wszystkich); Kantor, poprzednik organisty (gdyż organy dopiero później się u nas rozpowszechniły, w owych czasach panował jeszcze w kościołach śpiew gregoriański wykonywany na przemian przez księdza i kantora z udziałem specjalnie wyszkolonych chłopców). Wreszcie Klecha (z łac. Clericus), nauczyciel szkoły parafialnej, postać popularna w XVI w., jako że wszystkie miasta polskie, a nawet wiele wsi miało już wtedy szkoły parafialne. Każda z tych trzech postaci zrobi później karierę w polskiej komedii.

Na tym można już zamknąć przegląd najważniejszych typów teatru, jakie na pewno lub prawdopodobnie poznała Polska do poł. XVI wieku. Wyliczmy je jeszcze raz w kolejności, w jakiej je omawialiśmy.

Wiek	Liturgi- czny łaciński	Miste- ryjny polski	Humani- styczny łaciński	Popularny (świecki) polski
XIII	x			
XIV	x			
XV	x	?		?
XVI	x	x	x	x

x = działalność potwierdzona tekstami albo wiadomościami o przedstawieniach
? = działalność hipotetyczna

Wyliczenie to przypomina, że cały rozwój polskiego misterium do chwili ogłoszenia *Historyji* (ok. 1580) przyjmuje się na prawach hipotezy. Mamy jednak powody, aby przy takim ujęciu obstawać. Polski teatr misteryjny był przypuszczalnie starszy od pierwszych poczynąń humanistów. Wcześniejsza od nich była też przypuszczalnie scenka komiczna odgrywana w języku polskim.

W pierwszej połowie XVI w. wszystkie cztery typy utrzymywały się prawdopodobnie obok siebie.

II. W Rzeczypospolitej

I. TRAGEDIA I KOMEDIA

Sąd Parysa, najświeższa nowość dramatu polskiego w r. 1542, zawierał m.in. taką skargę Heleny:

O niezbędna miłości,
Czynisz mi od Parysa wielkie teskności
Już mój miły królowicze k'tobie przystawam,
A wszystka się powolna dawam.
Czyni ze mną podług wolej swojej
Rozkoszuj się w cudności mojej.

Wśród czytelników, a może i widzów tej sztuki mógł się znajdować w Krakowie Jan Kochanowski. Dlatego też warto dla porównania przytoczyć słowa, w których się miała wypowiedzieć Helena z jego własnej *Odprawy posłów greckich*.

Niestety, jakież będą moje przenosiny?
Podobno w tyl okrętu łańcuchem za szyję
Uwiązana, pośrodkiem greckich naw popłynę...
Z jakąż ja twarzą bracią swą miłą przywitam?
Jakoż ja, niewstydliva, przed oczy twe naprzód.
Mężu mój miły, przyjdę i sprawę o sobie
Dawać będę? A będę w twarz ci wejrzyć śmiała?

Niektórzy sądzą, że ledwie dwadzieścia lat dzieli powstanie obu sztuk, a czyta się je, jak by pochodziły z dwóch różnych epok. Daje to miarę postępu, jaki dokonał się w literackiej polszczyźnie XVI wieku. Ale kieruje uwagę także na inny problem. W wierszu *Odprawy* uderza nie tylko nowe słow-

nictwo, lecz także zupełnie inna struktura wersyfikacyjna. Na równi z właściwościami języka polskiego Kochanowski wykorzystuje znajomość wersyfikacji starożytnej.

Takie przystosowanie starożytnego wzorca do możliwości języków „ludowych” było wielką pasją renesansowego teatru w drugiej fazie jego rozwoju. We Włoszech prześcigano się wówczas w wystawianiu tragedii wzorowanych na dziełach starożytnych Greków i Rzymian. Na wpół legalny charakter takich poczynień należał już do przeszłości. W XVI w. dawna tragedia święciła swój powrót jawnie, na dworach udzielnych książąt, w obecności setek, a nawet tysięcy widzów. Wybitni architekci i malarze wznosili sceny bądź do jednorazowego użytku, bądź trwale, czasem zachowane do dziś. Miały one dwa zasadnicze typy.

Głównym elementem pierwszego była charakterystyczna dla rzymskich teatrów frons scenae, monumentalna fasada o trzech bramach, namalowana na płótnie lub wymodelowana w drewnie i stiuku. Przed tą fasadą zostawiano wąski pas pomostu scenicznego dla aktorów. Dekoracje drugiego typu otwierały aktorom większe możliwości. Składały się z wielu części, namalowanych na blejtramach, ustawianych w głąb sceny, i miały trzy odmiany: inną dla tragedii (pałac), inną dla komedii (ulica) i dla sielanki (las). Pierwszy typ znamy dziś z świetnej architektury Palladia w Teatro Olimpico w Vicenzy. Drugi rozpowszechnił się głównie za sprawą książki Sebastiana Serlia. Oba miały z czasem dać nową kombinację. Droga różnych przekształceń z monumentalnej fasady ostał się w końcu ozdobny portal obramiający okno sceny, na której ustawiano dekoracje namalowane w skrócie perspektywicznym. Ten trzeci typ okazał się równie stabilny jak ekspansywny; w teatrach całej Europy czekało go długie i szczęśliwe panowanie w ciągu całych stuleci. W drugiej połowie XVI w. był jeszcze in statu nascendi.

Przepych malarstwa i architektury nadał we Włoszech szczególną atrakcyjność przedsięwzięciom teatralnym tamtejszych dworów. Wszelako główną ambicją, która je ożywiała, było wydoskonalenie języka, i to języka włoskiego. Zadomowiony w widowiskach religijnych, potem wyparty

z teatru przez pierwszych humanistów, w XVI w. język włoski wrócił na scenę zmocniony, gotów rywalizować z łaciną. Ze wszystkich impulsów, jakie teatr zawdzięczał Renesansowi, ten trzeba zaliczyć do najważniejszych. Za przykładem Włoch wiele krajów zaczęło tworzyć teatry wedle wzorów starożytności, przemawiające jednak językiem, którym na co dzień mówiono we Francji, w Anglii, w Hiszpanii. W ciągu bez mała stu lat zmieniło to całkowicie praktykę teatralną Europy.

Kochanowski, który z wielu innymi Polakami studiował we Włoszech, zetknął się z teatrami tamtejszych dworów i z nowym poglądem na możliwości języków „ludowych”. Jego własne dzieło niewątpliwie wynikało z tamtejszych doświadczeń i miało torować drogę polskiej tragedii. Nie wiadomo jednak, jaki by był jego los, gdyby nie mecenat innego humanisty, Jana Zamoyskiego, który je wystawił dla uświetnienia swego wesela z Krystyną Radziwiłłówną. Przedstawienie odbyło się 12 I 1578 w obecności króla, Stefana Batorego, i jego żony, Anny, w Jazdowie (obecnie Ujazdów, dzielnica Warszawy), gdzie królowa miała swój dwór. Koszty inscenizacji pokrywał Zamoyski, a były bardzo wysokie. Część pieniędzy wydano „na budowanie”. Z pewnością wzniesiono drewniany pomost, na którym występowali aktorzy. W tle niewątpliwie widziano fasadę pałacu, trudno tylko zgadnąć czy malowaną na blejtramach, czy raczej masywną, jak w Teatro Olimpico. Pewną sumę przeznaczono „na malowanie” i wykonano nawet jakieś złozenia.

Wszystkimi pracami kierował Wojciech Oczko, wszechstronnie wykształcony humanista, zatrudniony u boku Batorego w charakterze lekarza. Wykonawcami *Odprawy* byli młodzieńcy należący do znacznych rodzin. Niektóre wiersze prawdopodobnie śpiewano, być może z towarzyszeniem instrumentów.

Wystawienie *Odprawy* włączyło Polskę w krąg renesansowej kultury teatralnej, od razu z indywidualnym odcieniem. Od dawna się podnosi, że Kochanowski silniej niż włoscy autorzy zaakcentował dramat zbiorowości. Dał własne sylwetki Parysa i Heleny, jednak głównym bohaterem jego utworu jest Troja, zamożna, silna, dumna, ale

także lekkomyślna i chwiejna w obliczu trudnych decyzji, już nawiedzana przecuciem klęski. Okoliczność ta czyni z wystawienia *Odprawy* punkt zwrotny. Po raz pierwszy u nas utwór wystawiony na scenie uchylił się wtedy od budującego zakończenia, stawiał publiczność wobec otwartego konfliktu, żądał zajęcia stanowiska. W kraju, który już sam się zwał rzeczpospolitą i był rzeczywiście państwem parlamentarnym, właśnie taki typ widowisk wydawał się pożądany. Stąd i w inicjatywie Zamoyskiego, współtwórcy nowego ustroju, wolno się dopatrywać głębszych intencji. Prawdopodobnie podkanclerzy docenił znaczenie nowego teatru w zmienionej sytuacji społecznej.

W jakieś dwadzieścia lat później pojawiła się polska komedia pt. *Potrójny*. Jej autor, Piotr Ciekliński, pochodził z drobnej szlachty, ale dzięki poparciu Zamoyskiego wspiął się dosyć wysoko. Został nawet sekretarzem królewskim. Był istotnie utalentowany. Swobodnie władał polskim wierszem, umiejętnie operował barwą miejsca i czasu. „Sprawa ta pod zjazd szlachty na rocech we Lwowie Toczy się” — informował w Prologu.

Temat wziął z Plauta. Wszak i Plaut zapożyczył się u Greków pisząc utwór łaciński. Wolno dziś Polakowi zapożyczać się u Rzymian — tak brzmiało tłumaczenie Cieklińskiego, zgodne z zasadami nowej estetyki.

Renesans przywrócił rozróżnienie dwóch żywiołów, tragicznego i komicznego, a od komedii żądał związku z współczesnym życiem w jego pospolicich, codziennych przejawach. Przygody Sędziszławskiego, Dobrochowskiego, Złotogrodzkiego rzeczywiście spełniały ten postulat.

Przedstawienie odbyło się zapewne ok. 1595 na dworze Stanisława Tarnowskiego w Busku. Na scenie stały przypuszczalnie dekoracje malowane, jak w podręczniku Serlia, o czym zdają się świadczyć słowa Prologu: „to miasto malowane Lwowem niechaj będzie”.

Mimo braku innych szczegółów trzeba i to wydarzenie zaliczyć do najważniejszych. Było jakby dopełnieniem poprzedniego. Oba przedstawienia zdawały się zapowiadać powstanie teatru, który mógł mówić do szlachty o jej własnych sprawach i sprawach całego kraju.

2. TEATR KRÓLEWSKI

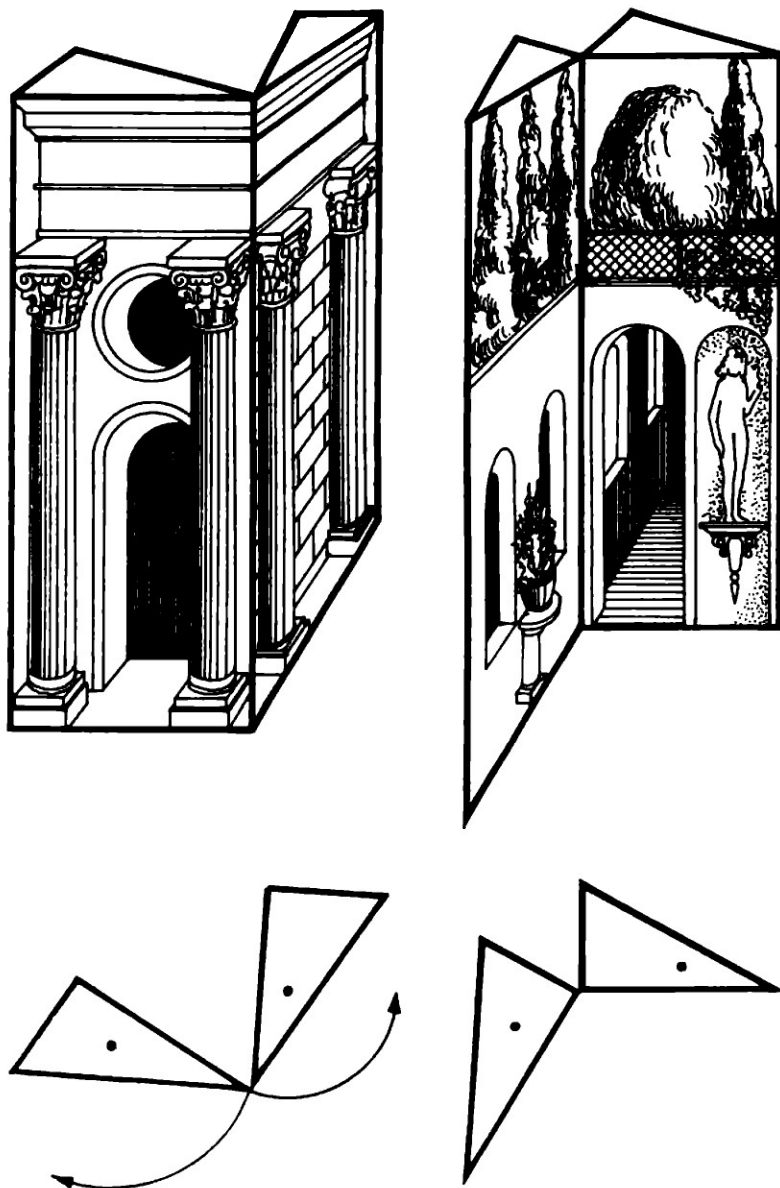
Pobudzona przez śmiałe inicjatywy humanistów, świecka twórczość teatralna szybko się rozwijała na Zachodzie. Powstały teatry publiczne, dostępne dla wszystkich. Razem z nimi rosło zapotrzebowanie na nowe sztuki. Wynik tego ruchu musiały jednak jego inicjatorów mocno zdziwić. W ciągu kilkudziesięciu lat tragedia włoska zmieniła się nie do poznania. Z recytowanego stała się gatunkiem śpiewanym. Początkowo chodziło tu tylko o większą melodyjność frazy, o przywrócenie chórowi i orkiestrze znaczenia, jakie miały w teatrze starożytnym. Zastosowanie nowych technik muzycznych dało jednak w efekcie operę, o wiele głębiej zanurzoną w świecie dźwięków, niż to było możliwe u Greków albo u Rzymian. Jednocześnie spotęgowało się oddziaływanie obrazu, gdyż od początku swojego istnienia opera ściśle zespoliła swój los z rozwojem malarstwa. Była wykonywana na tle dekoracji malowanych, wymienianych wielokrotnie w ciągu jednego przedstawienia. Starannie przemyślany system periaktoi, graniastosłupów obracających się wokół własnej osi, umożliwiał zmianę jednego obrazu na inny, w sposób niedostrzegalny dla oka, choć odbywało się to w pełnym świetle i bez zapuszczania kurtyny. Periaktoi były rozmieszczane parami po obu stronach sceny tworząc boczne części obrazu. W głębi zamykał go prospekt, wymieniany przez rozsuvanie blejtramów (za którymi stała już część następnej dekoracji). Cały ten manewr nosi nazwę zmiany otwartej. Pomysł wzięto i tu ze starożytności. Efekt był jednak znów czymś zupełnie nowym. Powstała z chęci odrodzenia Antyku, opera włoska wyraziła w istocie swoją własną epokę. Jej migotliwa wizyjność, spychająca w cień mowę pojęć i definicji, należy już do Baroku.

Podobny proces widzimy w komedii, którą zawładnęli aktorzy „fachowi” — jak można by przetłumaczyć włoskie wyrażenie „dell'arte”. W historii teatru stworzyli oni najciekawsze połączenie technicznej wirtuozerii ze spontanicznością wyrazu. Komedie dell'arte miały wiele czynników stałych, bo i postaci, i sytuacje, i funkcje postaci w widowisku. Doktor, Pantalón, Arlekin przez

całe wieki snuli te same intrygi, zachowywali swoje maski i kostiumy. Nie miał natomiast ten teatr napisanego tekstu, a w każdym razie nie był on w całości napisany; przedstawienie powstawało w dużej mierze drogą improwizacji. Słowo schodziło i tu na drugi plan. Właściwym żywiołem komedii dell'arte był gest i ruch graniczący z akrobacją.

Niemal w tym samym czasie, na przełomie XVI i XVII w., doszedł do rozkwitu teatr angielski, co dało jeszcze inny typ widowiska. Udział zawodowego aktora wytworzył tu także wielką wyrazistość gestu, jednak wyżej ceniono jego biegłość w recytacji wiersza. Pewne znaczenie miała mimika, tzn. gra twarzy, gdyż nawet w komedii aktorzy angielscy obywali się bez maski. Najważniejsza była postać stworzona przez poetę, ujawniająca swoje życie psychiczne w utworach obszernych, kunsztownych, powstałych z wykorzystania rozmaitych tradycji, niekiedy jeszcze średniowiecznych. Wizerunek świata był w tym teatrze niepokojący i tajemniczy, jak we włoskim Baroku. Jednakże w małym stopniu wynikało to z obrazowości ujęcia, w większym z charakteru konfliktów, z postępów postaci, z ich wypowiedzi. Tylko teatry dworskie stosowały w Anglii kurtynę, dekoracje, sztuczne oświetlenie. W publicznych grywano przy świetle dziennym. Epizody rozgrywane na polu, na ulicy, w lesie wykonywano na obszernym proscenium zwanym fartuchem. U jego nasady znajdowała się „scena tylna” o dwóch kondygnacjach. Z górnej mogła np. Julia przemawiać do Romea. Dolna składała się z trzech wnęk, które odsłaniano w miarę potrzeby. Tutaj sytuowano wydarzenia, które się rozgrywały w jakiejś izbie, sali, alkowie. Całość była swoistym rozwinięciem sceny celkowej, eliminowała jednak resztki symultanizmu. W teatrze angielskim nie było podróży odbywanych w całości na oczach widzów. Gdy zasłanianą salę tronową, na fartuchu pojawiały się inne postaci, znajdujące się w odległej części tego samego miasta, czasem nawet w zupełnie innym kraju. Publiczność nie ogarniała już wzrokiem całego świata na raz; widziała miejsca wydarzeń po kolei, jak w teatrze włoskim. Dlatego też oba typy zaliczyli badacze do dziejów nowożytnej sceny sukcesywnej.

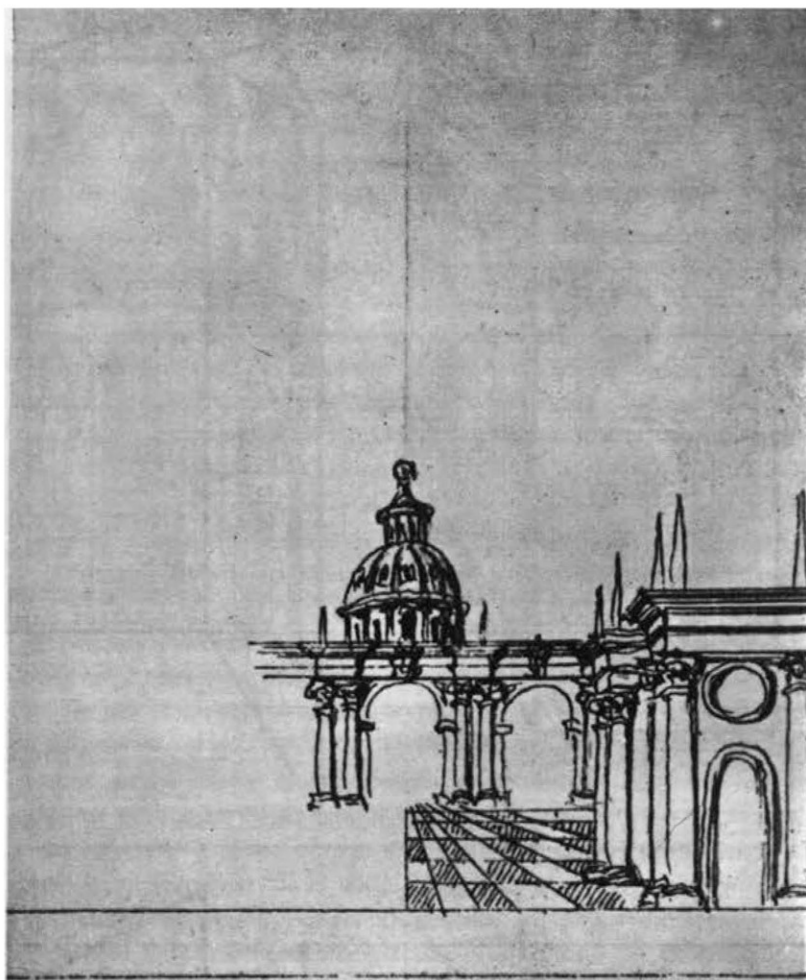
11. Periaktai przed manewrem i po
manewrze zmiany otwartej



Przewycięzały one w samej rzeczy skłonności i nawyki Średniowiecza, z jednakową skutecznością, choć każdy dawał wyraz innemu pojmowaniu dramatu i dramatyczności. Siły uruchomione w czasach Renesansu wywołały w teatrze europejskim różnorodność nie znaną wiekom średnim, a sztuka Włoch i Anglii wytworzyła pośród tych odmian dwa przeciwległe bieguny.

W Polsce wcześniej poznano oba. Jak wielu innych

władców, Zygmunt III i Władysław IV sprowadzali sobie aktorów angielskich i włoskich i utrzymywali ich na swych dworach. Już w XVI w. odbywały się w Krakowie widowiska, w których uczestniczyli włoscy komedianci. W początkach XVII w., w Warszawie podniesionej do godności stolicy, utrzymywał Zygmunt III przybyszów z dalekiej Anglii. Pierwszym angielskim pryncypałem, który do Warszawy zawitał, był przypuszczalnie John Spencer,



12. G. B. Gisleni, fragment tzw. szkicownika drezdeńskiego. Zapewne projekt dekoracji teatralnej, XVII wiek

w r. 1611. Potem bywali: Richard Jones, John Green, Robert Archer; ten ostatni twierdził w 1636, że królowi polskiemu „służył wiele lat”. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa grali oni po niemiecku, do czego nawykli w swych wędrowkach po Niemczech, a także w Prusach Królewskich i Książęcych. (W Gdańsku, w Elblągu, w Królewcu widzimy ich często, poczynając od drugiej połowy XVI wieku.)

Znany jest repertuar Greena; wiemy, że wystawiał on m.in. dzieła Szekspira (*Romeo i Julia*, *Juliusz Cezar*, *Hamlet*, *Król Lear*, *Kupiec wenecki*) i Marlowe'a (*Doktor Faust*). We wszystkich krajach aktorzy angielscy stosowali się na ogół do zasad wytworzonych w ich własnej ojczyźnie, gdy chodzi

o wystawianie sztuk. Sensacyjny charakter repertuaru zjednywał im powodzenie także u widzów, którzy głębszego sensu *Hamleta* mogli nie dostrzegać.

Trwale związki z Polską każą przypuszczać, że podobali się u nas, chociaż konkretną wiadomość na ten temat mamy tylko jedną, a tyczy ona słynnego komika, Reynoldsa, zwanego Śledziem Marynowanym. (W Warszawie ceniono go tak wysoko, że po jego śmierci naznaczono dożywotnią pensję jego żonie.)

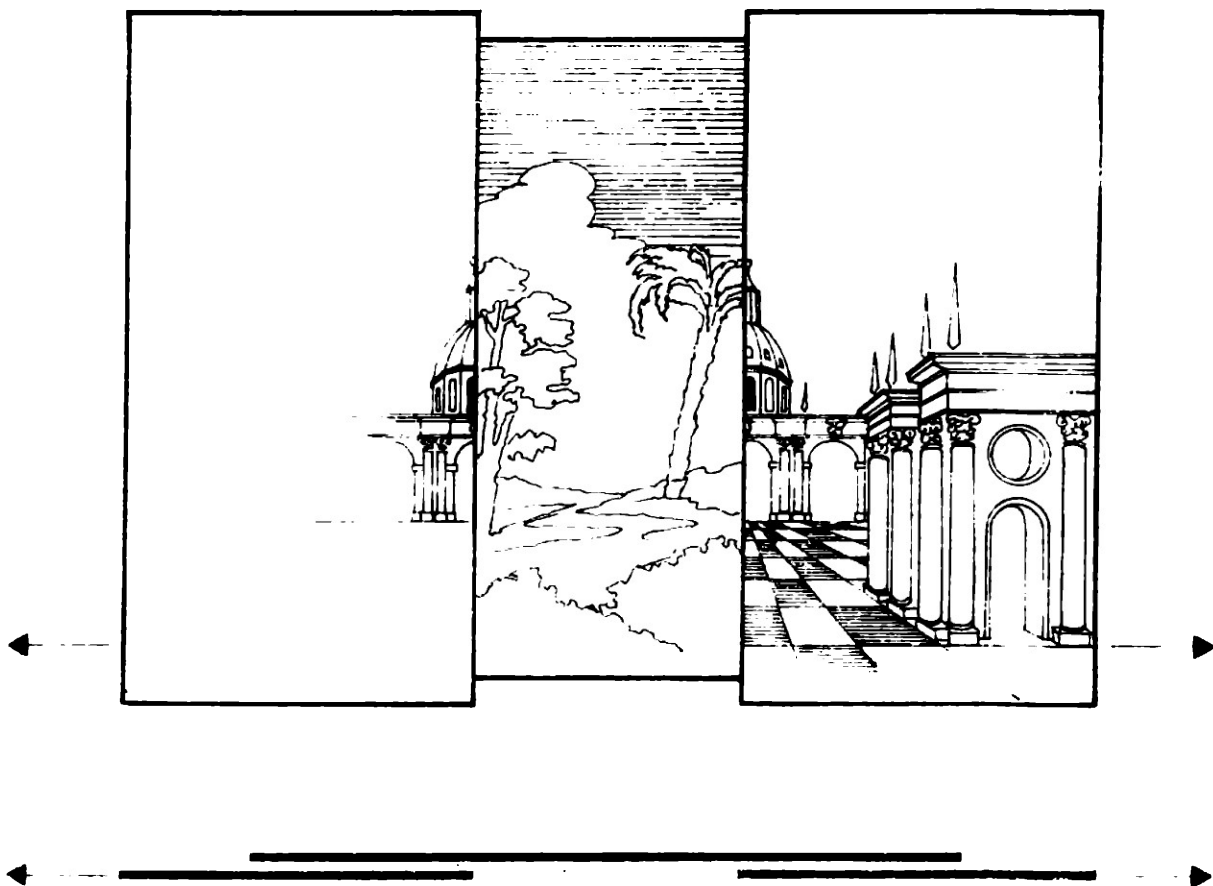
Więcej wiemy o oddziaływaniu włoskiej opery, którą sprowadził do Polski Władysław IV. Była to jeszcze opera pierwszej fazy, z czasów, kiedy ją traktowano powszechnie jako gatunek dramatycz-

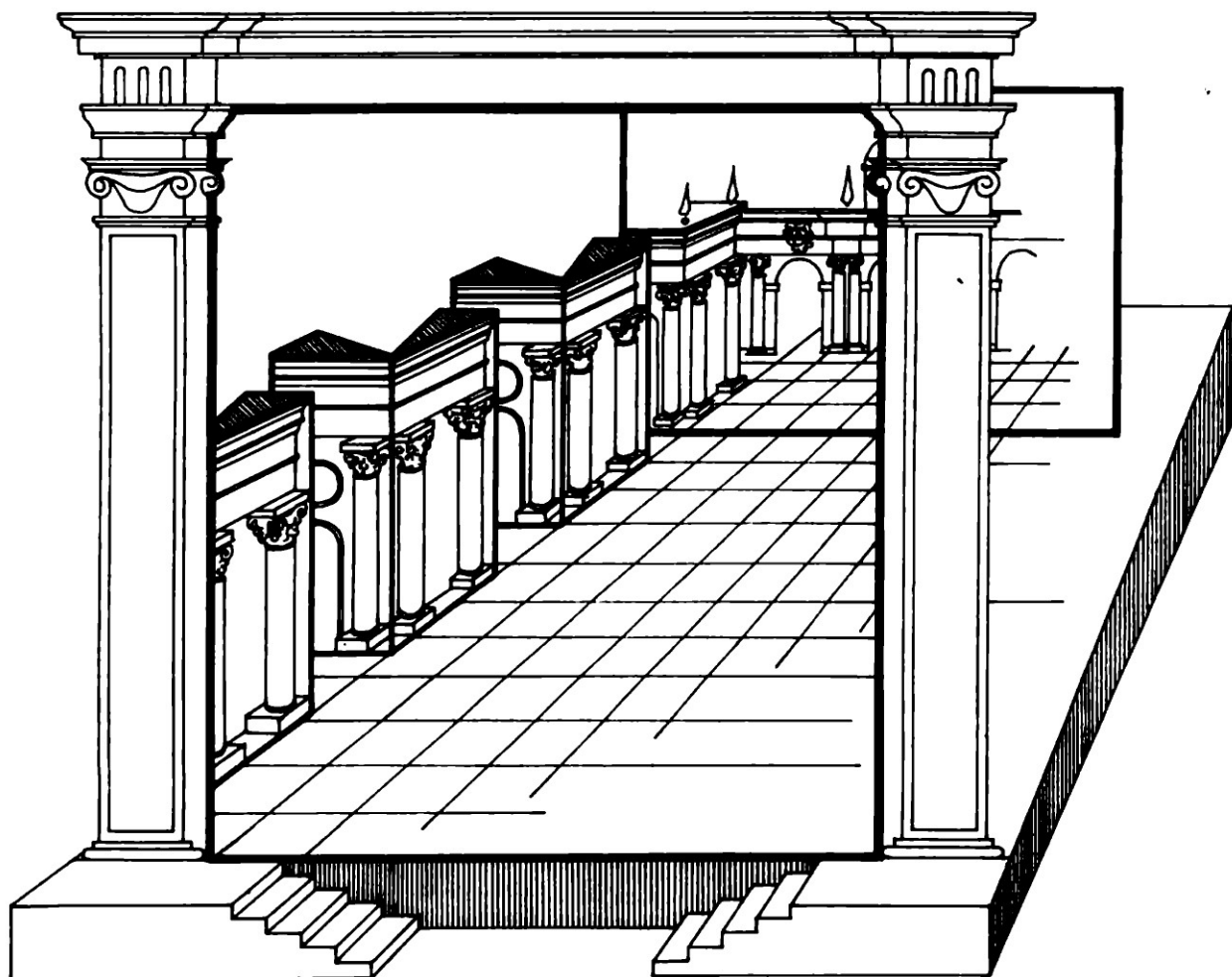
ny, o zwiększonej tylko ekspresji muzycznej, co dobrze wyraża ówczesna włoska nazwa: *dramma per musica*. (Słowo „opera” rozpowszechniło się dopiero w drugiej połowie XVII wieku.) W całej Europie możliwość uprawiania tego gatunku łączono z właściwościami języka włoskiego, włoskiej techniki śpiewu, włoskiego malarstwa, a nawet ogólniej rzecz biorąc: z geniuszem Włoch. Stąd we wszystkich krajach historia opery zaczyna się od sprowadzenia włoskich wykonawców.

Władysław IV zetknął się z tym zjawiskiem jako następca tronu w czasie swojej podróży po miastach włoskich. Zachwycony przedstawieniami, jakie urządzano na jego cześć, wkrótce po swojej koronacji kazał sobie zorganizować teatr nowego typu w Warszawie. W 1637 urządzono na zamku

odpowiednio wyposażoną salę, albo zupełnie nową, albo przebudowaną z dawniejszej (z czasów Zygmunta III). Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa mieściła się w skrzydle południowym, a więc wzdłuż dzisiejszej Trasy W-Z. Widownia była podzielona na trzy sektory. W pierwszym stały fotele króla, królowej, królewicza i nuncjusza (królewski na dywanie, okryty skórą białego niedźwiedzia). Za nimi znajdowały się ławy dla dostojników i wybranych dam. Reszta dam ze zwykłą szlachtą stała za ławami. Scena wznosiła się na pomoście połączonym z widownią schodkami, oddzielona od widzów ozdobnym portalem i kurtynami w dwóch kolorach. Dekoracje zmieniano przy pomocy periaktów. Do pierwszych utworów sporządzano je w całości od nowa; później już

13. Prospekt w trakcie zmiany otwartej





14. Scena z portalem, prospektem i lewym kompletem periaktoi

tylko do niektórych aktów. Pozostałe akty miały wtedy dekoracje nowo skomponowane z dawniejszych, przechowywanych w magazynie, gdzie z czasem utworzył się zapas kompletów często używanych, jak np. „pole gajowiste”, las, pustynia, „straszne miejsce”, łąka, ogród, miasto, niebo, piekło. Poświadczono jest stosowanie slugów, tzn. urządzeń, na których z nadscenia zstępowały w chmurach postaci mityczne, np. Minerva na latającym rydwanie. W utworze pt. *Dafne* widziano, jak z góry spływa „bania okrągła, która znaczy machinę świata”. („Na tej siedzi Szczęście.”) Przy pomocy różnych urządzeń naśladowano burzę z piorunami, grad, trzęsienie ziemi. Często bu-

chał na scenie żywy ogień. Była „rzeka płomieniami pałająca”. Oglądano także „Etnę wydającą z siebie dymy i płomienie”. (W XVII w. używano do takich celów sproszkowanej kalafonii.) Budowę sali, projektowaniem dekoracji i nadzorem technicznym trudnili się włoscy inżynierowie i malarze: Locci, Bolzoni, Gisleni. Włoch także odpowiadał za całość widowiska. Był to Virgilio Puccitelli, nadworny „rymopis i komedyjnej sprawca”.

Kilka objaśnień do tego tytułu. Słowo „sprawować” już od XVI w. znaczyło u nas ‘wystawiać’ jakiś utwór (por. s. 14). Słowo „komedyja” stało się synonimem wszelkiego utworu dramatycznego, a ponieważ i włoskie dzieła zaliczano do

dramatu, autor pierwszego przewodnika po Warszawie napisał, że u króla aktorzy wychodzą na scenę „odprawując komedią śpiewaniem”.

Wśród aktorów Władysława IV parokrotnie spotykamy zespoły angielskie. Jednak pierwszeństwo i tu dawano Włochom, którzy wykonywali zwykle komedie (*dell'arte*), *drammi per musica* i balety. Rzecz godna uwagi, że były między tymi Włochami aktorki. Margherita Catanea, *prima-donna*, należała nawet do najwybitniejszych śpiewaczek swojego czasu. Z aktorami współpracowała orkiestra Władysława IV zatrudniająca także Polaków.

Do końca kwietnia 1648 wykonane były liczne *drammi per musica* (co najmniej dziesięć, nie licząc wariantów i miniatur), a nadto różne balety. Autorstwo kompozycji muzycznych nie jest dotychczas wyjaśnione. Być może powstawały na miejscu, pod kierunkiem nadwornego kapelmistrza, Marka Scacchi. Większość librett napisał Puccitelli. Tematy pochodziły w największej liczbie z dobrze znanego kręgu mitologicznego. Nowe było jednak dla Polaków ich ujęcie nacechowane charakterystycznym połączeniem tęsknego liryzmu i grozy.

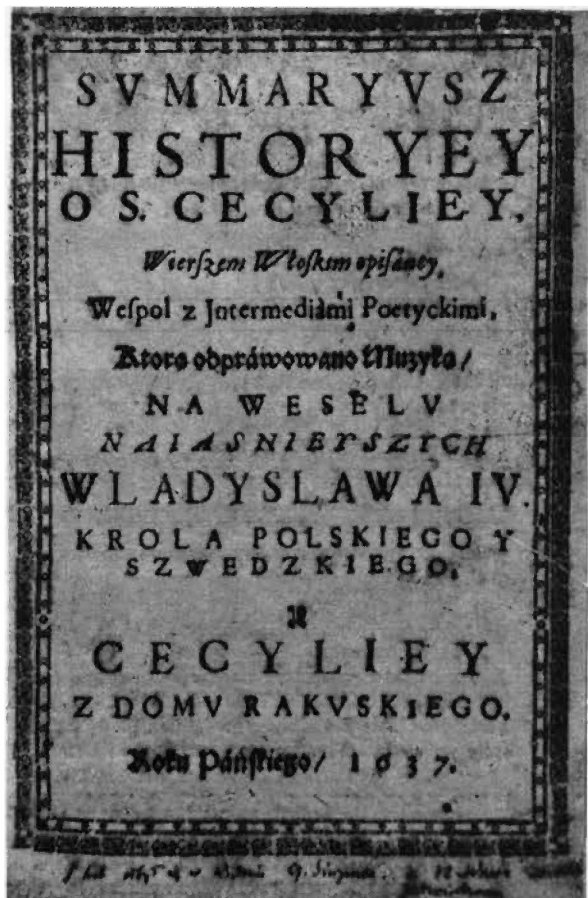
W wielu przedstawieniach można się dopatrzeć wyrazu propagandy politycznej. Jednak głównym celem było niewątpliwie doprowadzenie widza do ekstazy, przez wytworzenie odpowiedniego nastroju, a także stopniowanie wrażeń: od zaskoczenia aż do zatarcia granicy między rzeczywistością a fikcją. Znamienne z tej racji wydaje się przekraczanie granicy pomiędzy sceną a widownią, jak np. w widowisku obrazującym niedole Afryki, *L'Africa supplicante*, 14 II 1638.

Jedna po drugiej unoszą się dwie kurtyny, ukazuje się pejzaż rozległy i rozkoszny, *tutto vago e delizioso*. Personifikacja Afryki siedzi na słoni, dokoła jej cztery synowie, wszyscy się skarżą na swój los, tureckich niewolników, i zwracają się o pomoc do króla. Następnie otwiera się prospekt ukazując dwanaście baletnic w czarnych maskach, z czarnożłocistymi pochodniami w rękach. Dziewczęta zstępują po stopniach wysłanych białym adamaszkiem na salę i tańczą tuż przed tronem. Za ich przykładem cały dwór rusza w taniec, uprzednio wyćwiczony i nawet kolorystycznie



15. Florencja, przedstawienie urządzone na cześć królewicza Władysława. Plomienie ogarniają wyspę Alcyny. Akwafora: Alfonso Parigi, 1625

16. La Santa Cecilia, program (sumariusz) przedstawienia warszawskiego, 1637



DRAMMI PER MUSICA
W TEATRZE WŁADYSŁAWA IV
WYBÓR

- 1635 *Historyja z Pisma sw. o Judycie*, Warszawa (4 V). *Giuditta*, [dramma musicale].
- 1635 *Dafnis przemieniona w drzewo bobkowe*, Warszawa (10 XII). [*Dafne trasformato*, favola pastorale].
- 1636 *Idylum abo akt o porwaniu Heleny*, Wilno (4 IX). *Il Ratto d'Elena*, *dramma musicale*.
- 1637 *Historyja o Ś[więtej] Cecyljej*, Warszawa (23 IX). *La Santa Cecilia*, *dramma musicale*.
- 1638 *Narcyz przemieniony*. Fabuła pasterska, Warszawa (3 V). *Narciso trasformato*, favola pastorale.

Wszystkie wymienione utwory śpiewane po włosku. Polskie tytuły ze streszczeń (sumariuszy) drukowanych w Warszawie lub w Wilnie.

zharmonizowany z baletem; dwórki też mają strój „murzynski” ze złotymi kwiatami i czarne maski na twarzach. A kiedy się skończy to zagarnięcie widowni przez teatr, baletnice wracają na scenę i tam znikają.

Wszystkie przedstawienia były okolicznościowe, uświetniały jakieś uroczystości. Publiczność składała się z osób stale przebywających na dworze lub zaproszonych przez króla. Pojemna sala mieściła jednak wielu widzów, nieraz przybywających z całego kraju. Zresztą urządzano przedstawienia i w innych miastach, w Gdańsku (1646), w Wilnie (1636, 1648), gdzie także budowano sale z odpowiednim wyposażeniem. W Gdańsku było ono już prawdopodobnie kulisowe, co znaczy, że wszystkie elementy dekoracji wymieniano wedle zasady obmyślanej początkowo dla prospektu. Libretta były drukowane, w całości po włosku, w streszczeniach także po polsku.

Teatr królewski jako składnik dworskiego ceremoniału okazał się w Polsce zjawiskiem trwałym i już z tej racji godnym uwagi. W pierwszej połowie XVII w. należał do najwcześniejszych przedsięwzięć

tego rodzaju na północ od Alp, a prawdopodobnie i do najlepszych, o czym świadczą liczne relacje widzów, polskich i cudzoziemskich. Równie ważna wydaje się nowa funkcja, jaka mu przypada. Być może właśnie tu chwytały na gorąco moment, w którym kontemplacja dotąd nieodłączna od praktyk religijnych staje się udziałem teatru, już odłączonego od liturgii.

3. KOMEDIA RYBAŁTOWSKA

Mniej więcej w tym czasie, w którym powstał u nas teatr królewski, a więc za panowania Zygmunta III, środowiska pozostające u dołu hierarchii społecznej tworzyły sobie własny typ teatru komediowego. Była to niewątpliwie konsekwencja stalego wzrostu oświaty.

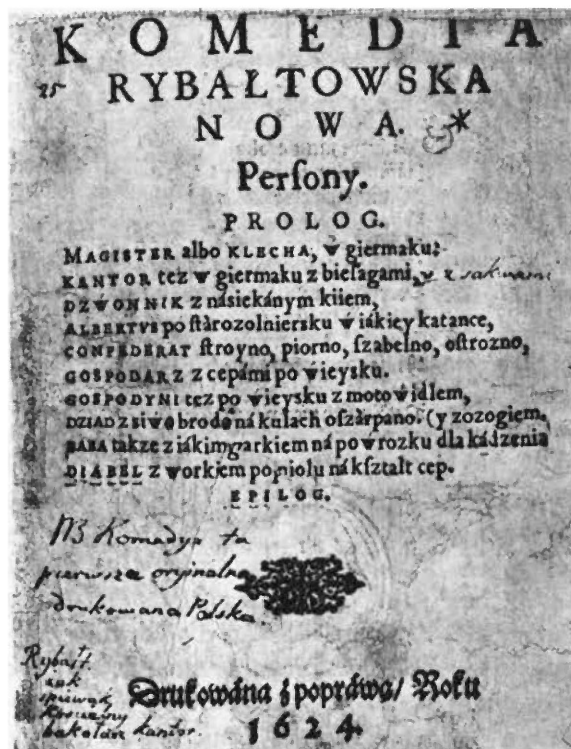
Cała Polska miała już wtedy szkolnictwo podstawowe, wtopione w życie parafii, lecz z własnym personelem, gdyż każda większa parafia zobowiązana była zatrudniać klechę i kantora. Pierwszy nauczał katechizmu, a wybranym uczniom dawał początki gramatyki. Kantor szkolił chłopców w śpiewie gregoriańskim. Obaj mogli mieć równie dobrze wykształcenie uniwersyteckie, jak i przejść tylko przez którąś z lepszych szkół parafialnych. Postaciami teatralnymi stali się najpóźniej w połowie XVI w.; wówczas byli już w każdym razie bohaterami dramacików odgrywanych na zapusty.

Okolo r. 1600 wystąpi z nimi pomocnik klechy, zwykle żak, który niewiele postąpił w studiach, z braku środków czy też z braku ochoty; tego zwano z dawna rybałem. Pojawi się także senior jakiejś dużej szkoły, nieraz chlubiący się stopniem naukowym. Trzeba bowiem zaznaczyć, że zasobność szkół bywała rozmaita. Na wsi zdarzały się szkółki z jednoosobowym ciałem nauczycielskim; byle rybał mógł tu być klechą i kantorem w jednej osobie. W miasteczku klecha miewał z reguły pomocnika, a ponieważ bywał także pisarzem miejskim, zażywał nawet pewnego prestiżu. (Podobnie jak kantor, który i poza kościołem zarabiał jako muzyk.) W dużych miastach działały szkoły dosyć wysoko postawione, a liczba nauczycieli sięgała kilkunastu osób.

W rozwoju kultury polskiej stali się oni nowym i ważnym czynnikiem. Część wstępowała do stanu duchownego, w zasadzie byli to jednak ludzie świeccy, często żonaci, z pochodzenia bez wyjątku mieszczaństwo i chłopi. Bieda, w jakiej przeważnie tkwili, nie wpływała korzystnie na ich gorliwość i obyczajność. Szczególnie personel pomocniczy budził tyle zastrzeżeń, że słowo „rybałt” stało się określeniem obelżywym. Ludzie o wyższych wymaganiach lekceważyli całe szkolnictwo parafialne i nazywali rybałtami wszystkich jego przedstawicieli bez różnicy. Lud kleszy odpowiadał na to satyrą, w której bronił swojej godności, a piętnował właściwych sprawców „szkolnej mizeryj”.

Istotnym nurtem tego pisarstwa są komedie, drukowane — niemal bez wyjątku anonimowo — od końca XVI do połowy XVII wieku. Sami twórcy zwali je drwiąco rybałtowskimi, w czym tkwi być może odcień urażonej dumy, ponieważ w rzeczywistości opiewają losy wszystkich świeckich pracowników parafii: rybałtów, klechów i kantorów. Szczególną uwagę zwraca cykl sztuk, w których centralną postacią jest Albertus, wiejski nauczyciel i śpiewak w jednej osobie. W pierwszej (*Wyprawa plebańska*, wyd. w 1590) proboszcz wysyła go w swym zastępstwie na wojnę, zgodnie z nowo wówczas uchwalanymi zasadami poboru. W drugiej widzimy powrót rybałta (*Albertus z wojny*, 1596). Był on jak się okazuje, raczej kurołapem niż żołnierzem, co niesłychanie gorszy księdza. A jednak w trzeciej komedii jest już sławnym na całą okolicę weteranem i dzięki temu może uśmierzyć konflikt, jaki najście łupieżczych konfederatów wywołało w jego wsi (*Komedia rybałtowska nowa*, drugie wyd. 1615, pierwsze nie odszukane). M. Juszyński wiedział jeszcze o czwartym ogniu cyklu, dziś znanym tylko z treści (*Albertus rotmistrz*).

Uderza wyraźna ewolucja: od dość niewinnych prześmiewek do akcentów buntowniczych. Także od rudymenarnych potrzeb estetycznych do coraz wyższych wymagań. Niewprawni początkowo autorzy, z czasem staranniejsi układają swe wiersze, popisują się znajomością poetyki. *Komedia rybałtowska nowa* jest już ujęta w oddzielne „sprawy” poprzedzielane chórami, w których zapadła wieś polska wzywa interwencji Olimpu.



17. *Komedia rybałtowska nowa*, strona tytułowa trzeciego wydania, 1624

Czemu Jowiszu piorunów nie puścisz
Albo łaskawej Junony nie spuścisz
Marsa uskromić? Daj co ku obronie
W tej naszej stronie.

Niezmiernie popularne w XVII w., później gruntownie zapomniane, przypomniane na dobre w naszym stuleciu, komedie rybałtowskie nie są jeszcze dokładnie zbadane. Na podstawie dokumentów o żadnej byśmy nie mogli powiedzieć, że ją na pewno odegrano za panowania Wazów. Wielu badaczy powątpiewało nawet w ich teatralne przeznaczenie. Motywy typowo epickie kazały w nich upatrywać raczej dialogowane satyry. Dziś lepsza znajomość dawnego teatru pozwala na to spojrzeć inaczej. Wedle obecnej wiedzy nawet podróże Rybałta starego wędrownego łatwo mogły być wykonane na ówczesnej scenie celkowej. Także wierzchowiec Albertusa stał się mniejszym problemem, gdy wyszło na jaw, że w popularnych widowiskach na Zachodzie pojawiał się koń mocno

przypominający naszego lajkonika. Wreszcie i to trzeba podnieść, że oczywiste jest przeznaczenie *Komedii rybaltowskiej nowej*. Świadczą o nim i zwroty do publiczności, i garść ciekawych wskazówek dla wykonawców. Jak wynika z tekstu, rzecz mogła być wystawiona w każdej izbie, ledwie do tego celu przysposobionej. W pierwszych słowach prologu pozdrawia się widownię w imieniu zespołu. Albertus występuje „po starożołniersku, w jakiej katanie”. Konfederat — „strojno, piorno, szabelno, ostrożno”.

Dla kogo można było wystawiać komedie rybaltowskie? Chwilami sprawiają takie wrażenie, jak by lud kleszy sam je pisał, wystawiał i oglądał dla własnej uciechy. (Co, nawiasem mówiąc, w Krakowie mogło już oznaczać wcale liczny kontyngent widzów.) Można jednak wyobrazić sobie i inne osoby na widowni. W 1586 pewien mieszczanin krakowski zaskarżył studentów, którzy bez jego wiedzy pragnęli zaprowadzić jego żonę do gospody, gdyż „miała tam przyjść komedyja”. Możliwe, że to właśnie epizod typowy, dziś znany jedynie dzięki wyjątkowym okolicznościom.

Większość utworów tego kręgu mówi o życiu szkoły. W tle widać jednak życie całego miasteczka czy wsi. Dodatkową atrakcją dla publiczności musiał być szelmowski ton, nie oszczędzający bynajmniej samych rybaltów, klechów ani kantorów.

Pamiętajmy wreszcie, że dziś znamy jedynie teksty, które na scenie mogły mieć bogatszą postać, w wykonaniu znawców przedmiotu, suto kraszone muzyką — cały lud kleszy miał wykształcenie muzyczne, grał na instrumentach, a śpiewał nie tylko chorał gregoriański. W jednej komedii z zachwytem wspomina się kantora, który z taką mocą zaśpiewał piosenkę „Na snopku, w stodole”, że całe bydło uciekło z pola: „jeden między lasy, drugie w chróst, a ostatek z bojaźni do wody”.

Zrodzona z bardzo dotkliwych potrzeb, twórczość dramatyczna tej pierwszej inteligencji pracującej walczyła o swoje cele wesoło. Nawet *Komedia rybaltowska nowa*, popadająca pewnej chwili w chmurny nastrój, kończy się słowami epilogu, który wymownie świadczy o dobrym samopoczuciu



18. Lutnista. Grębien, woj. sieradzkie, polichromia kościoła parafialnego, XVI wiek

ciu autora i aktorów. Komu się przedstawienie podobało, niech rzuci „z swojej ochoty talerz lub czerwony złoty”.

A my zaraz po tej pracy.
Konfederat, Dziad i Żacy.
Gospodarz, Baba i Zona.
Siadamy w okrąg stołu doma.
Wina kilka garcy wzięwszy.
Was wszystkich nie przepomniawszy
Życząc wam zdrowia dobrego
Podziękujmy z daru tego
Amen

4. KULTURA TEATRALNA KRAJU

Teatr królewski i komedia rybałtowska to najciekawsze przejawy kultury teatralnej za panowania Wazów. Ale nie jedyne. Na ogromnych obszarach państwa utrzymywały się w tym czasie i inne, od dawna znane, jak np. misterium, albo nowe, jak np. teatr szkolny i zabawy dworów szlacheckich.

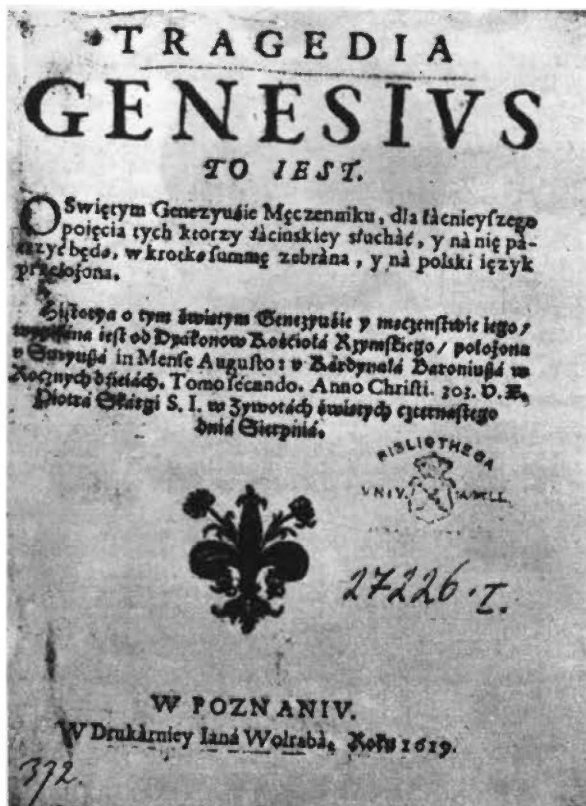
Teatr szkolny dawał w zasadzie sztuki łacińskie wykonywane przez studentów. W jakimś sensie była to więc kontynuacja widowisk z pierwszej połowy XVI wieku. Poczynając od drugiej poł. stulecia miały one jednak inny charakter. Należały do programu nowo powstałej szkoły średniej, która urządziła je dla wyćwiczenia swych uczniów w łacińskiej retoryce. To właśnie każe je odróżnić od dawniejszych, doraźnych imprez. (A także od

przedstawień, które studenci urządzali na własną rękę.) W repertuarze szkół średnich, w Rzeczypospolitej wkrótce bardzo licznych, pojawiają się rzymscy klasycy; z czasem zwycięży jednak dramat stworzony przez profesorów na użytek szkoły.

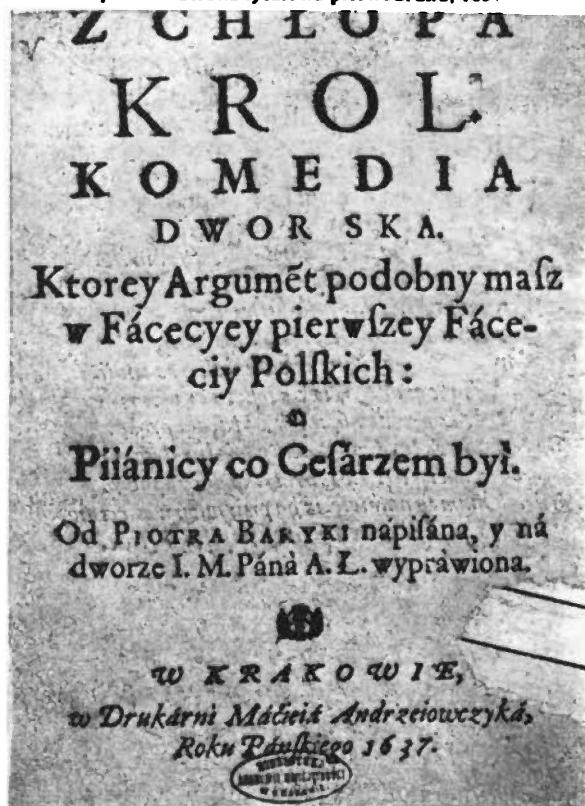
Wyodrębnione kierownictwo, osobna sala, a wreszcie ciągłość działania nadają temu teatrowi pewne cechy instytucji funkcjonującej w obrębie szkoły. Jej zasadniczy cel zwracał się do wewnątrz: przedstawienia miały działać przede wszystkim na wykonawców. Nieobce było jednak temu teatrowi i oddziaływanie na opinię publiczną.

Pomiędzy sobą teatry szkolne różniły się w zależności od grupy wyznaniowej, która szkołę utrzymywała. W województwach zachodnich, gdzie silne były wpływy Reformacji, działały ciekawe teatry szkół protestanckich, najciekawszy w Lesz-

19. Program (sumariusz) przedstawienia szkolnego 1619



20. Z chłopu król. Strona tytułowa pierwodruku, 1637



nie, w szkole kierowanej przez słynnego czeskiego pedagoga, Jana Amosa Komeńskiego.

Najliczniejsze były szkoły jezuitów, którzy w zdumiewającym tempie mnożyli swe kolegia. Pierwsze otwarli u nas w 1564. W 1600 tzw. prowincja polska liczyła ich już siedemnaście. Przedstawienia dawały od 1566 aż do kasaty zakonu w 1773. Były to często imprezy szeroko reklamowane, mimo że odbywały się zawsze bezpłatnie. Pierwszy polski afisz teatralny, o jakim wiemy, wydrukowali jezuita w 1618, w Gdańsku, aby zapewnić sobie dopływ publiczności innowierczej.

Naczelnym celem zakonu było odwojowanie

strat — w ludziach, w terytoriach — jakie Kościół poniósł pod naporem Reformacji. Ale także wdrażanie reform uchwalonych na soborze trydenckim. To drugie wymaga podkreślenia, ponieważ w pierwszej fazie jezuita serio traktowali postulat moralnego odrodzenia szlachty, a odnosili go również do obowiązków politycznych i społecznych. Przypominają o tym kazania Skargi, jezuickiego kaznodziei, świadczy i teatr jezuicki. Około 1620 w Poznaniu miejscowe kolegium wystawiło anonimową sztukę pt. *Antytemiusz*, a jest to jedna z najostrzejszych w teatrze staropolskim nagan złego pana. Sama sztuka grana była po łacinie. Chóry, łącznie



21. Pasterz. Jasełka klarysek krakowskich, XVIII wiek



22. Pasterka. Jasełka klarysek krakowskich, XVIII wiek



23. Mieszczanin. Jasełka klarysek krakowskich, XVIII wiek

ze słynnym *Lamentem chłopskim na pany*, niewątpliwie recytowano po polsku.

Czysto polski charakter miały teatralne zabawy szlachty, która także wytworzyła sobie własny repertuar. W latach 1620–40 ukazały się nawet w druku komedie powstałe na użytek dworów szlacheckich: *Marancja*, *Mięsopust*, *Dziwosłób dworski*, *Z chłopu król*. Ostatnia, jak wynika z tekstu, była odegrana na dworze „pana A. Ł.” zapewne w lutym 1633 roku. O *Dziwosłobie dworskim* słyszymy, że uświetniono nim jakieś zaręczyny szlacheckie w 1638. We wszystkich wypadkach aktorami byli niezawodnie miejscowi dworzanie i oficjaliści.

Środowisko to posiadało pewną wiedzę o teatrze „Trzeba by tu, jak miemam, studentów krakowskich! Abo komedyjantów jakich sławnych, włoskich” — wzdycha skromnie jedna z postaci. W rzeczywistości dwór szlachecki miał własną praktykę inscenizacyjną. W komedii *Z chłopu król* stwierdza się, że miejscem przedstawienia jest izba stołowa, tak obwieszona kołderkami, że ścian nie widać. Jak to mogło wyglądać w polskim domu, zasobnym we wschodnie kołdry i makaty, pokazuje późniejszy miedzioryt (por. il. na s. 55). W innych tekstach wzmiankuje się „zapony”, najwidoczniej odsłaniane czy rozsuwane w razie potrzeby, jak w teatrze angielskim.

Teatr szlachecki był ściśle amatorski, okolicznościowy, dość nowoczesny; nie stronił od intrygi miłosnej (której u rybaków właściwie nie ma), wykazywał także zmysł społeczny. W komedii *Z chłopu król* słynni husarze, sławieni zwykle z racji swojego męstwa, przedstawieni są z gorszej strony; ich pijaństwo, łupiestwo, a przede wszystkim pogarda dla plebejuszy ma najwidoczniej zaalarmować widza (choć sztuka skądinąd nosi charakter dworskiej zabawy). W edycji tekstu autor przedstawił się na stronie tytułowej jako Piotr Baryka.

Dla najszerszych warstw nadal wystawiano misteria, w wielu krajach Zachodu już ponieczone, czasami zwalczane (co tyczy także krajów katolickich, m.in. Francji). W Polsce właśnie w XVII w. misterium przeżywało bujny rozwój, stawało się własnością ludu, zabarwiał się jego obyczajem. Godne odnotowania wydaje się wzrastające powodzenie widowiska na Boże Narodzenie, a zwłaszcza jego miniaturowej odmiany, jaką się stała pastorałka — małe misterium składające się zwykle z kilku scen. Znamy wiele pastorałek, w których pasterze są Polakami, często Góralami z Podhala. Pierwsza scenka ma zwykle charakter komiczny; zbudzeni zniecierpliwieni, pasterze wpadają w zły humor, nieraz spierają się (nie bez udziału kija). W adoracji dochodzi do głosu czysta poezja, często wysokiej próby. Betlejem, nawet w pastorałce, leży w ziemi judzkiej, gdzieś daleko. Ale stajnia, w której Zbawiciel objawił się prostakom, należy do sfery osobistych tęsknot autorów, akto-



24 Szopka staropolska. Nieruchome jasełka zamykają w głębi proscenium pomiędzy dwoma mansjonami. Łatki wyprowadzane z mansjonów przez szczelinę w podłodze sceny

rów i publiczności, co nadaje widowisku nieodpartą prawdę wyrazu.

Najmniejszą odmianą misterium była szopka, mylnie czasem utożsamiana z jasełkami. W dawnej Polsce, zanim jeszcze szopka powstała, ustawiane były w kościołach jasełka, czyli nieruchome figurki, przy których śpiewano kolędy. W szopce aktorzy ukryci za zastoną wygłaszali tekst misterium przesuając łąki przez szparę w podłodze małej, przenośnej sceny. Pomiędzy mansjonami tej sceny umieszczano jasełka na poziomie mansjonów lub wyżej, na specjalnej galeryjce; praktyka językowa wyróżniała jednak tę część jako heterogeniczną, o czym świadczy odezwanie zapisane w XVIII w.: „śpiesz jak jasełek nad szopą”. Przenośne scenki były własnością nauczycieli, którzy dobierali

sobie do pomocy rozsądniejszych uczniów i dawali przedstawienia na dworach, w mieście i na wsi. Nie wiemy na pewno, kiedy się ten zwyczaj w Polsce rozpowszechnił. Zdaje się jednak, że nie później jak za panowania Wazów.

Pewną jest rzeczą, że wtedy już każde środowisko miało jakąś kulturę teatralną. Całość obejmowała rozległą skalę, gdy chodzi o cel przedstawień, ich funkcję, nawet język. Weźmy dla przykładu jezuitów, którzy zasadniczo przemawiali w swoim teatrze po łacinie, czasem po grecku, przy różnych okazjach po polsku, a w intermediach — zależnie od okolicy — jeszcze po niemiecku, po litewsku, białorusku i ukraińsku. Doliczmy do tego język włoski panujący w teatrze królewskim. W sumie osiem języków.

Rzeczpospolita miała ustroj stanowy o coraz silniejszych tendencjach do kastowości i była państwem wielonarodowym. Wedle dzisiejszych pojęć powinno to hamować obieg idei, a także rozwój języka polskiego. I pewno tak było, choć trzeba pamiętać, że do połowy XVII w. czynniki pobudzające mogły jeszcze górować nad innymi. Na Ukrainie wpływy polskie doprowadziły do wystawienia pierwszych utworów dramatycznych w języku ukraińskim; wkrótce miał dawać je regularnie, też za przykładem polskim, teatr kolegium prawosławnego w Kijowie (powst. w 1632). Jednocześnie szły z Ukrainy inspiracje cenne dla teatru polskiego, przedostawały się do repertuaru tematy, postaci, motywy ukraińskie, nieraz o wielkim znaczeniu dla naszej kultury. Był więc w tym sąsiedztwie pierwiastek wymiany z bogaczącą obie strony.

Hierarchia stanowa rozdzielała poszczególne środowiska. Nie było w tym jednak, a raczej jeszcze nie było izolacji. Jezuici, poza właściwymi przedstawieniami szkolnymi, dość często wystawiali misteria dla ludu, w kościele albo na placu publicznym, wywierając znaczny wpływ na rozwój teatru popularnego. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa oni właśnie przyczynili się do powstania pastorałki. (Pierwsza w każdym razie, o której wiemy, była wystawiona przez kolegium jezuickie w Poznaniu, w kościele Marii Magdaleny, w 1573.) Jednocześnie sami podlegali wpływom kultury ludowej, już dzięki udziałowi plebejuszy, napływających do zakonu, już przez naśladowanie

wzorów, jakie się wytworzyły w widowisku parafialnym.

Niewątpliwa — i zastanawiająca — jest obojętność, z jaką przyjęto przykład Zamoyskiego wystawiającego *Odprawę posłów greckich*. Tej inicjatywy, gdy chodzi o mecenat, nie podjęto na szerszą skalę, a miejsce polskiej tragedii zajęła w końcu twórczość obcojęzyczna. Była ona bez wątpienia cennym składnikiem życia teatralnego, podtrzymywała łączność z resztą Europy, podwyższała wymagania estetyczne. Jednak społeczne zadania, jakie stawiały przed teatrem, coraz bardziej skomplikowane i naglące, mógł spełniać jedynie polski repertuar, a taki nie powstał. Mimo świetnego startu tragedia polska nie rozwinęła się.

Natomiast komedia rozwijała się ciekawie, w wielu odmianach, bo do rybałtowskiej i szlacheckiej powinniśmy jeszcze doliczyć miniatury, a więc scenki komiczne w pastorałce i intermedia.

W tej dziedzinie związek z życiem polskim jest ścisły i wielostronny. Nie ma chyba zakątka kraju, którego byśmy nie napotkali w intermediach. Jak w kronice filmowej przesuwały się przed naszymi oczami migawki z życia Litwy, Rusi i Korony, z Prus Królewskich, także z Gdańska. Imponująca jest liczba postaci, a frapująca wyrazistość ich mowy i zachowania. Najwyższy poziom mają chyba scenki komiczne z anonimowego zbioru w kodeksie zwanym konopczańskim. Powstał on na użytek jakiegoś teatru działającego w Poznaniu około 1640 roku.

III. Potop i po potopie

I. ŻYCIE TEATRALNE WOBEC NOWYCH PRĄDÓW

W r. 1655 najazd szwedzki zapoczątkował w Polsce wydarzenia zwane potopem. Miały one istotnie cechy żywiołowej katastrofy trwającej odtąd sto lat. Nie widziany od wieków, nieprzyjaciół wielokrotnie wdzierał się aż do serca kraju. Rzeczpospolita podupadła. Ostatnie zwycięstwa odniosła pod koniec XVII w., w początku następnego stulecia, choć jeszcze rozległa, była już bezbronna wobec swoich sąsiadów. Klęski polityczne sprzyjały złowrogim procesom społecznym, które coraz większy wpływ dawały oligarchii magnackiej, chłopów zakuty w niewolę, podcięły rozkwit rzemiosła i handlu. Spustoszone przez nieprzyjaciela a pozbawione możliwości rozwoju, miasta popadły w ruinę. W pocz. XVIII w. wielotysięczne niegdyś skupiska liczyły nieraz po kilkuset mieszkańców.

Najbardziej zmiennym przejawem kultury polskiej owych czasów był sarmatyzm, zjawisko przenikające różne dziedziny życia, bo i mentalność, i obyczaj. W twórczości artystycznej sarmatyzm najłatwiej łączył się z Barokiem, co nieuchronnie musiało oddalać teatr polski od Zachodu, gdzie dojrzewały już inne prądy, głównie za sprawą Francji.

Rozkwit teatru francuskiego był najważniejszym wydarzeniem w dziejach widowisk drugiej połowy XVII wieku. Tak jak we Włoszech i w Anglii sprzyjało mu zapotrzebowanie na stałą rozrywkę,

nieodłączne od powstawania wielkich miast. Wspólna wszystkim trzem krajom była tradycja humanistyczna z właściwą jej ambicją odrodzenia Antyku. Szczególne właściwości francuskiej kultury powstrzymywały jednak tendencje barokowe wyłaniające się z tej tradycji w innych krajach. Słowo poety nie weszło tu w takie zależności od gestu, muzyki i obrazu, jak się to stało we Włoszech. Pierwszeństwo zachowała deklamacja, równie kunsztowna, ale mniej wyrazista i nie tak swobodna jak w Anglii, na wzór rzymski ujęta w ścisłe reguły. Inne reguły dotyczyły wyboru tematu i jego opracowania. Skodyfikowane drobiazgowo przez teoretyków, otrzymały one nazwę francuskiego klasycyzmu i stały się najbardziej wyczerpującą doktryną teatralną wszystkich czasów. Także najbardziej wymagającą.

Polityczna potęga kraju i wzrastający prestiż jego kultury otworzyły teatrowi francuskiemu wielki zasięg oddziaływania. W pierwszych latach XVIII w. aktorzy francuscy penetrowali już cały kontynent, co pociągało za sobą dwojakie konsekwencje. W pierwszej fazie dawało zwykle pierwszeństwo obcym zespołom grywającym po francusku. W drugiej pobudzało aspiracje odwiedzanych krajów. W historii teatru pojawił się jeszcze raz jeden wzór, z mniejszą lub większą siłą oddziałujący na wszystkie kraje Europy.

Przykładem szczególnie godnym naśladowania wydawał się słynny Théâtre Français, potocznie zwany Comédie Française. W 1680 powstał on w Paryżu z połączenia dwóch prywatnych przedsiębiorstw jako teatr publiczny subwencjonowany przez państwo (i działa od tej pory do dziś).

Wpływy angielskie zmalały, włoskie ograniczały się do opery i stworzonych przez nią zasad inscenizacji. Jakby zaskoczeni wynalazkiem Włochów, Francuzi zgodzili się traktować operę jako odrębny gatunek, niezależny od tragedii, i sami ją u siebie zaprowadzili. Przejęli również od Włochów obyczaj grywania w krytych salach, na tle malowanych dekoracji ze sztucznym oświetleniem, na scenie do dziś zwanej po francusku à l'italienne. Tak wystawiali wszystkie utwory. Zwalczali tylko częste zmiany dekoracji w tragedii i komedii (uważając, że przystoi to jedynie operze). Klasyczna jedność

miejsca, czasu i tematu obowiązywała ich teatr dramatyczny rygorystycznie.

W Polsce znajomość francuskiego Klasycyzmu pojawiła się wcześniej dzięki związkom dynastycznym i politycznym. Długo jednak nie mogła wyjść poza ciasne kręgi elity.

Nie doszło również u nas do powstania teatru przypominającego swym charakterem Comédie Française. Ani dwór nie widział w tym interesu, ani obywatele nie wywierali ze swej strony nacisku, który by króla do tego nakłaniał.

Największą siłą francuskiego teatru była komedia satyryczna. (Ta w każdym razie budziła

największe zainteresowanie poza granicami Francji.) W Polsce wszystko zdawało się wróżyć jej świetny rozwój jeszcze za panowania Władysława IV. Jednakże w drugiej połowie XVII w. po prostu przestała istnieć. Szkolnictwo parafialne całkowicie podupadło, a komedia rybałtowska podzieliła jego losy. Znikła również komedia szlachecka. Ogólny poziom kultury obniżał się. Razem z upadkiem gospodarczym postępowało zubożenie duchowe.

W 1674 posłowie francuscy w Warszawie urządzili na Krakowskim Przedmieściu widowisko przedstawiające świeże zwycięstwo Ludwika XIV



25. Król w Betlejem. Jasełka klarysek krakowskich, XVIII wiek

nad Leopoldem I. Szlachta, w swej masie nieprzyjazna polityce dworu, który szukał zbliżenia z Francją, obserwowała przedstawienie z rosnącą irytacją, aż wreszcie pojawił się na scenie cesarz austriacki zakuty w kajdany. Na ten widok — jak pisze Pasek w *Pamiętnikach* — któryś z konnych Polaków, doskonale rozumiejąc, że to tylko na niby cesarz, a naprawdę wybitny Francuz, zażądał z uciechą, żeby zabić „takiego syna”, skoro tak Francji szkodzi, sięgnął po łuk, a „nałożywszy strzałę jak wytnie pana cesarza w bok, aż drugim bokiem zeleżce wyszło; zabił”. Źródła ówczesne nie wzmiankują tego epizodu, ale też mówią o strzelaninie i zniszczeniu sceny przez rozwścieżoną publiczność.

Spoleczeństwa sfanatyzowane nie chcą znać cudzej prawdy. Starają się umocnić we własnych wyobrażeniach o rzeczywistości, a dalszy rozwój teatru staropolskiego wyraża takie pragnienia w sposób dobrze widoczny. Bywał on jeszcze bardzo ciekawy, ale coraz mniej krytyczny, coraz bardziej utwierdzający publiczność w pojęciach i poglądach, w jakich ją wychowano. Najpopularniejszym widowiskiem pozostało misterium, urządzone w kręgu parafialnym i klasztornym, w mieście i na wsi, dla zarobku grywane także przez ubogich studentów.

Ogółem odszukano ok. osiemdziesięciu tekstów misteryjnych w języku polskim. Część z nich mogła powstać jeszcze w XVI wieku. Znakomitą większość zapisano w XVII i XVIII, co świadczy o trwałości repertuaru; jeszcze w XVIII w. grano najwyraźniej bardzo stare utwory. Przez cały czas powstawały jednak i nowe, nieraz pod piórem wybitnych poetów, jak np. Wacław Potocki. (Jego wersję misterium wielkanocnego wykonano w 1673 lub 1676.)

Był to rys odróżniający Polskę od Zachodu, zresztą nie tylko ze względu na długowieczność gatunku. Pod skorupą fanatyzmu trwała w Polsce autentyczna pobożność, a dzięki niej i w drugiej poł. XVII w. widowisko religijne pozostało teatrem żywym. Wykazało nawet zdolność dalszej ewolucji.

Obok miniatur, takich jak pastorałka, zachowujących swój naiwny wdzięk, zwraca teraz uwagę



26 Szlachta. Jasełka klarysek krakowskich, XVIII wiek

misterium, które asymiluje nowe środki wyrazu, nie klasyczne oczywiście, lecz barokowe, za to nieraz w sposób wysoce wyrafinowany.

2. MISTERIUM „NOWE”

Najciekawszym przejawem tej ewolucji jest utwór pt. *Utarczka krwawie wojującego Boga*, wystawiony w jakimś kościele w Wielki Piątek, opatrzony datą 1663. Anonimowy autor zostawił w nim mnóstwo wskazówek inscenizacyjnych. Dzięki temu możemy stwierdzić, że w przedstawieniu najstarszy pokład sięgał jeszcze praktyk teatru liturgicznego. Jak w Średniowieczu widzowie gromadzili się przed boczną kaplicą, w której znajdował się krzyż, a na nim figura z ruchomymi ramionami. Pod koniec przedstawienia rzeźbę układano na marach i w procesji niesiono do grobu. Jednakże od modlitwy w Ogrojcu do zapadnięcia wyroku postać Chrystusa grał aktor. Tekst nie był wyjęty z liturgii, ale samodzielnie napisany polskim wierszem. Wszystko to nadaje widowisku cechy misterium, na które nałożył się jeszcze moralitet, jako że między fragmenty Pasji wpleciono typowo moralitetowy wątek Grzesznika, zwiedzonego przez Świat i Fortunę, bezskutecznie napominanego widokiem Męki Pańskiej.

Skróty kompozycyjne wywodzą się niewątpliwie ze świeckiego teatru XVI i XVII w., tak jak i podstawowe zasady inscenizacji. Scena wzniesiona w kaplicy miała dwie kondygnacje. W górnej znajdowała się skała namalowana na płótnie, na niej krzyż. Dolna wyobrażała kolejno Górę Oliwną, salę sądową, mieszkanie Grzesznika. Obie miały swoje kurtynki, rozsuwane na przemiany. Mękę Pańską pokazywano przez „umbry”, tzn. przy pomocy latarni magicznej. Podczas antraktów odzywała się orkiestra poddając nastrój, w początkowych scenach tryumfalny — gdy Grzesznik ucztuje, „kapela »Vivat« zagra, w trąby trębacz i w kotły uderzą” — posępny i skupiony w wątku pasyjnym.

Autor miał wyobraźnię malarską, znał efekt, jaki wywołuje odsłonięcie wyrazistego obrazu. W scenie potępienia Grzesznika każe zapalić gorzałkę z solą w dużej donicy. Grzesznik pochyla się nad nią w chwili odsłonięcia kurtyny, tak że widzom nagle pojawia się jego twarz w świetle płomieni.

Celowe i wystudiowane jest użycie kontrastów.

Kiedy diabli ściągają Grzesznika do podscenia. „w łańcuchy brząkać będą: ognie wybuchać powinny — a wtem cicho, jakby uciął”. Żalosa skarga potępionego rozlega się w zupełnej pustce i ciszy — „powinno tu już być cichusińko, zasunąć firanki i przegrają”.

Postaci alegoryczne mieniły się w *Utarczce* w złota i jedwabi. Grzesznik, początkowo „po chudopacholsku”, po zawarciu paktu ze Światem zmieniał kostium. Stroju liturgicznego nie ma. Chrystus występuje „w peruce, w żupanie krwawym, w kitajkach”, Matka Boska „w żalobie cienkiej”. Święty Jan: „peruka na głowie, żupan zielony, w kitajkach czerwonych, na nogach pończochy”.

Całe widowisko musiało być barwne, sugestywne, zwarte. Zwraca uwagę intymność wyrazu charakterystyczna dla polskiego Baroku. Kiedy Chrystus modli się na Górze Oliwnej, z góry spływa anioł „w obłoku, hożo ubrany”, z kielichem w ręku, przemawiając w tonie zatroskanej serdeczności („Jezu namilszy, Synaczkę jedyny”).

Innym przykładem przystosowania misterium do nowych potrzeb jest nurt aktualności zaznaczający się w intermediach. Popularne misteria, zwłaszcza na Boże Narodzenie, znały go dobrze. Anonimowy *Dialogus in laudem Christi nati* czyni zeń nawet coś na kształt reportażu. Utwór ten wystawiono na Boże Narodzenie 1657, zapewne w Krakowie, w jakiejś szopie, nieogrzejanej, za to specjalnie przystosowanej do przedstawień. Już w pierwszych scenach ujrzała publiczność Szweda, który zgubił swój oddział, rozbity przez marszałka Lubomirskiego, a teraz dostaje się w ręce Draba i Górala. W misterium odgrywanym przez studentów chełmińskich aktualna scenka została wmontowana w wątek misteryjny; właściciel gospody, do której zgłasza się Józef z Maryją, jest weteranem wojen kozackich i żałośnie skarży się na swój los.

Przedam na wyprawę substancją moją.

Chcę pokazać życzliwość i odwagę swoją.

Służyłem na pięć koni i na szósty dyszel.

Wszystkom w obozie stracił, ledwie z gardłem uszedł.

Intermediów takich jest wiele. W drugiej połowie XVII w. były one jakby zastępczym teatrem

komediowym, ocaliły też w jakimś stopniu tradycję dawniejszej komedii wraz z charakterystycznymi postaciami, sytuacjami, strukturami językowymi.

Poza wykorzystanie moralitetu i unowocześnienie wstawek komicznych misterium polskie nie wyszło. Przykład Hiszpanii, gdzie także zwyciężyła kontrreformacja, ukazuje nam dalszą ewolucję takiego teatru. W Hiszpanii ścierały się jednak różne warianty myśli katolickiej — twórczość Calderona świadczy o tym wymownie — a w Polsce i w tej dziedzinie zwyciężał jeden kierunek, z jedną koncepcją ludzkiego losu.

3. TEATR SZKOLNY

Wraz z upadkiem szkoły parafialnej postępował w drugiej poł. XVII w. wzrost średniego szkolnictwa, już w przeważającej mierze opanowanego przez jezuitów, co pociągało za sobą niebawem rozwój teatru szkolnego. Rzadkie było wtedy kolegium jezuickie bez własnego teatru. Wiele miało sceny doskonale wyposażone w periaktoidy, flugi, zapadnie, urządzenia do regulacji światła. W Warszawie teatr jezuicki mieścił się nawet w osobnym budyńeczku, otwartym w 1687. Na całą Koronę słynął teatr poznański. W Wilnie otwarto w 1715 — jako któryś z rzędu — „piękny teatr zbudowany według zagranicznych wzorów”, z ozdobnym oknem sceny i widownią w układzie amfiteatralnym. Ogółem na terenie Rzeczypospolitej działało 59 takich teatrów. W ciągu XVII w. dały one wedle obliczeń specjalisty około 4000 przedstawień.

Niemal cały repertuar jezuicki był dziełem miejscowych profesorów. W zależności od przeznaczenia dzielił się jednak na wiele grup. Jedną tworzyły utwory okolicznościowe, wystawiane często pod gołym niebem z udziałem tłumu statystów, w blasku ognia sztucznych, przy dźwiękach orkiestry i huku dział, albo też w siedzibie jakiegoś magnata lub nawet na zamku królewskim, a więc niejako na występach gościnnych. W drugiej grupie mamy kontynuację dawnego repertuaru religijnego. Mimo zakazów, które władze zakonu wciąż ponawiały,

polscy jezuici jeszcze w początkach XVIII w. wystawiali różne odmiany misterii: w kościołach (np. pastoralki) i na placach publicznych (częste inscenizacje na Boże Ciało).

W murach szkoły wystawiano się bądź krótkie scenki oglądane tylko przez uczniów (rodzaj ćwiczeń krasomówczych), bądź duże utwory dla gości przybywających z całej okolicy. Obowiązkowo należało wystawić taki utwór na otwarcie, a poczynając od połowy XVII w. na zakończenie roku szkolnego (31 VII). Często bywały również przedstawienia zimowe w okresie karnawału i sejmików.

Utwory tej grupy różnią się od tamtych, wystawianych dla najszerszych warstw. Tematy czerpane z Ewangelii należały tu do rzadkości. Znacznie częściej oglądano wydarzenia z historii starożytnej, z wieków średnich, a nieraz nawet z niezbyt odległych czasów. Centralne miejsce zajmowała zwykle postać historyczna, jakiś męczennik albo wyznawca, także władca zasługujący na pochwałę. Albo przeciwnie — tyran, którego postęпки rozpamiętywano dla przestrogi. Godna uwagi jest liczba polskich książąt i królów wprowadzonych przy tej okazji na scenę. Prócz epizodów z historii Europy pojawiały się wypadki mające za tło odległe lądy, znane szlachcie tylko z powieści: Indie, Persję, Japonię.

Egzotyka uwydatniała raczej dziwność obcego obyczaju niż jego odrębność. Sztuki historyczne grywano w kostiumach współczesnych. Przynależność do różnych epok i kultur podkreślała tylko trwałość dramatu wspólnego wszystkim postaciom. Te, które zawiniły wobec swojego Stwórcy, ponosiły zasłużoną karę. Szlachetne i posłuszne dostępowały wiecznej chwały, ale dopiero po długiej i zaciętej walce, angażującej nie tylko ludzkie siły. W sztuce *Victoria triplex* Anioł Stróż musiał toczyć bój z całym sztabem ekspertów czyhających na duszę św. Stanisława Kostki: Filodoksus rozniecał w młodzieńcu ambicję, Plutofil żądzę posiadania, Terpnochor upodobanie do tańca, a wszystkim przewodził jeszcze groźniejszy Filomundus, przebiegły szatan w postaci anioła.

Cały ten repertuar był swoistym rozwinięciem misterii i moralitetów. Dorobek świeckiego teatru wyzyskano w nim szerzej niż w popularnym

ZŁOTY POKOI
Władysławowi Trzeciemu
Jagiellonowi Królowi Polskiemu
Od Krzyżaków poprzyjęzony.
Dotym Bratu tego
NASTĘPCY NA KROLESTWO, UNIV.
Najdostojniejszemu KAZIMIERZOWI z Łanduy, ONAC
Przez znaczną Oyczyznę przyługę
Jáśnie Wielmożnego DOBIEŚŁAWA
LESZCZYŃSKIEGO,
Po znamięnitym jego z nieprzyjaciela pod
GOŁBRIEM Zwycięstwem:
Wstąpiłomym przez Traktaty z Złotego Krzyżaków
ni przyniesiu Złotem Politycy Sędziwilem porządkom.
3. 2. 1660. 1.
Pod czas na Wielgopolickie Generałstwo Sędziwilem wiażdzu
Jáśnie Wielmożnego Jego Mł. Pina,
P. IANA z LESZNA LESZCZYŃSKIEGO
Wojewody Poznańskiego, Podkánclerzego Koronnego
Generała Wielgopolickiego, Miłoborskiego, Korlunskiego &c. &c.
STAROSTY.
Swójto Sędziwilem przez niego sędziwitych z Kroker
strem Szczęśliwym Traktatow powracałocergolis /
od
Szłachetney Młodzi Collegij Pożnaniensis Soc. ISSV.
Ná publiczną Scenę dány.
W Roku Páńskim 1660. Miesiáca Czerwca

27. Poznań, program (sumariusz) przedstawienia szkolnego, 1660

WIZIMIER
Báltyckiego Morza Zwycięzcą,
ad 20
Zwycięczna Oyczyzna
N A W A.
Wielmożnego Jego Mł. Pina,
P. IANA
z BINA
OPALEŃSKIEGO,
WOJEWODY BRZEŃSKIEGO,
GENERALA
Wielgo-Polskiego, po swięzo obicęty ná Dosłojność
Generała wiażdzu,
Przez Pierwszym Jego Mł. Pina na Kalife Przewodniczą, ad Słóch-
nowy Sędziwilem a Porto Sędziwilem Wyżer, na T. Des-
nam Kórnk: Societas 1670.
WYSTAWIONA.
W KALISZU.
W Dosłojnym Collegij Societas 1670, Roku Páńskiego, 1670.

28. Kalisz, program (sumariusz) przedstawienia szkolnego, 1679

ŚŁAWA NIESMIERTELNA
BOLESŁAWA
KRYWOWSTEGO
Dzielnoscia y Poboznoscia.
Niezwykłego MONARCHY.
Tat dwóciaka Cnota
Pod ziszczytem w Náyświętszym SAKRA
MENCIE utróonego BOGA
Nad Zbigniewem Tryumfuującego
W NIESMIERTELNEJ ŚŁAWIE
IASNIE WIELMOŻNEGO
IEGOMOSCI PANA
MICHAŁA
DOWMANTA
SIESICKIEGO
Wojewody Mińskiego, Staro-
sty Wilkomierckiego &c. &c.
Wielkosc.
Aktom publicznym
Tamtu Jáśnie Wielmożnemu Jego Mł. Pina
WOJEWODZIE
A. oris y Iwita Litewskiego
Reprezentowaná
Od Słóchotory Młodzi w Resydeney Kowalskiej
ni sę bawiaczy.
W Wileń w Drukarni Akademickiej Societas 1693 Mł. Pina.

29. Kowno, program (sumariusz) przedstawienia szkolnego, 1693

ŁAGODNEGO
SZALEŃSTWA
WIZERVNEK
W ŚŁAWNYM, POBOŻNOSCIA
ERYKV
KROLV DVNSKTM
Dla osobliwego wo muzyce upodobania,
o Okrucieństwie y Zabójstwie
nieznacznie przywieżdżanemu.
Swięzo ná Scenę Publiczną
O D
SZŁACHETNEY MŁODZI COLLEGIUM
POŻNAŃSKIEGO Societas 1698.
WYSTAWIONY.
W Roku 1698.

30. Poznań, program (sumariusz) przedstawienia szkolnego, 1698

misterium, ale też tylko do pewnych granic. Nie miała do niego przystępu erotyka. Był to teatr bez kobiet. Stosunki społeczne panujące w Polsce z reguły już wtedy wychwalano u jezuitów jako naturalny porządek rzeczy. Naruszenie tego porządku przydarzało się grzesznikom, nigdy ludziom cnotliwym. Znamienne wydają się stosunki językowe. W popularnych widowiskach jezuici zwracali się do publiczności po polsku, we właściwym teatrze szkolnym nadal przemawiali po łacinie. Polszczyzna bywała tu jedynie odchyleniem od normy.

Aluzyjność tekstu, wzrastająca z upływem czasu, znajdowała swój odpowiednik w zasadach wystawiania sztuk: prócz ludzi i duchów pojawiały się w teatrze szkolnym niepolicone personifikacje, które poznawano po ich niezmiennych atrybutach. Ignorancja np. bywała pokryta rybimi łuskami, Błąd występował w stroju podróżnym. Honor nosił szaty purpurowe, Rozum — niebieskie. Prawda zjawiała się z lustrem, z wagą, z gałęzią palmową. Sprawiedliwość z mieczem, Miłosierdzie z płonącym sercem. Pewnym wtajemniczeniem w świat tych widowisk bywały drukowane sumariusze, zwiastuny dzisiejszych programów, zawierające krótkie streszczenie i odpowiednią interpretację sztuki. Erudycyjny i retoryczny, teatr szkolny był jednak równocześnie bardzo sugestywny; cały zasób środków znanych nam z *Utarczki krwawie wojującego Boga* znajdował zastosowanie w przedstawieniach szkolnych i wnosił w nie pierwiastek ekstatyczny.

Poczynając od 1660 rywalizowali z jezuitami pijarzy, którzy uruchomili w Rzeczypospolitej 23 teatry. Kontynuowały również działalność teatralną szkoły innowiercze, najważniejsze w Toruniu, w Gdańsku i w Elblągu. Pomimo wszelkich różnic teatr tych szkół wykazuje istotne podobieństwa z jezuickim, a przede wszystkim budujący repertuar tworzony przez profesorów. To samo można powtórzyć o teatrze pijarskim i jeszcze późniejszym, bazylińskim. Najmłodszy był teatr teatynów, powstały w Warszawie za Augusta III, znany z tego, że liczył do swych aktorów późniejszego króla, Stanisława Poniatowskiego.

Od początków XVIII w. zaznacza się w teatrze

szkolnym wpływ reformy, jakiej dokonali u siebie jezuici francuscy. Pojawiają się tragedie w całości napisane po polsku, respektujące w pewnej mierze prawidła francuskiego klasycyzmu. W intermediach widzimy wstawki baletowe. Nowości te były poddyktowane rywalizacją z teatrem świeckim, stanowiły kolejny etap w przejmowaniu z rąk przeciwnika różnych jego atutów.

Teatr świecki jako całość był jednak zwalczany przez zakon aż do końca jego istnienia.

We Francji jezuici przegrali tę walkę i wyszli z niej osłabieni. W Polsce mogli zanotować większe sukcesy. Po dwóch wiekach ich działalności przeciętny Polak utożsamiał teatr z widowiskiem jezuickim albo przez jezuitów inspirowanym, albo wreszcie niesprzecznym z teatralną koncepcją jezuitów. Nic dziwnego, że w zetknięciu z innymi bywał zgorszony. Wiemy, że na dworze Augusta II szlachta nieraz opuszczała widownię oburzona charakterem przedstawień, szczególnie baletowych.

4. ROZWÓJ TEATRU KRÓLEWSKIEGO

Tylko na dworze królewskim i wśród magnatów ocalały bliższe związki z świeckim teatrem Zachodu. W tych kręgach często grywano dla rozrywki francuskich klasyków. I w dość obfitym wyhorze. (O wiele obfitszym niż do niedawna przypuszczano.)

Wedle obecnej wiedzy zasługa pierwszeństwa przypadłaby tutaj magnatom. Przyszłe badania mogą jednak ujawnić wcześniejsze przedstawienia na dworze królewskim. Ten dwór był w każdym razie najsilniejszym ośrodkiem galomanii, bo z wysokości tronu szerzyły ją dwie królowe Francuzki: Ludwika Maria, żona Jana Kazimierza, i Maria Kazimiera, żona Jana III. Obie utrzymywały stały kontakt z Paryżem, były szybko i wyczerpująco informowane o postępach tamtejszego teatru. Warto przytoczyć charakterystykę Moliera, jaką Ludwika Maria otrzymała dzięki tym związkom od księcia d'Enghien. Molier — dowiedziała się wtedy królowa — atakuje nawet: niepokryzę świętošzków, co mu uchođzi piazem, ponieważ „robi te rzeczy tak delikatnie, że ci, przeciw którym je



31. Arlekin. J.J. Kändler, porcelana, ok. 1736

robi, nie mogą ich brać do siebie, a reszta ich rozpoznaje”.

Aż do końca XVII w. utwory francuskie na dworze królewskim były wykonywane wyłącznie przez dworzan

Tylko *Cyd* odegrany był w polskim przekładzie Jana Andrzeja Morsztyna w 1662. Potem już nie słychać o przedstawieniach, w których by język polski dopuszczono do głosu na dworze królewskim. *Andromachę* grano z pewnością po francusku, mimo że Stanisław Morsztyn przełożył i ten utwór.

Próba spolszczenia francuskiego repertuaru podjęta około 1660, najwyraźniej się załamała, a teatr królewski pozostał rozrywką obcojęzyczną. Prze-



32. Arlekin z binoklami i tabakierką. J.J. Kändler, 1746

mawiał zresztą różnymi językami; poddany pod wpływ francuski, wcale się nie wyrzekł włoskiego

Zespół Władysława IV rozproszył się po jego śmierci, jednakże Jan Kazimierz znów utrzymywał Włochów uprawiających komedię dell'arte (na pewno w 1666). Także na dworze Michała Korybuta odbywały się włoskie przedstawienia w latach 1670–71. Szczególny podziw budziła *Komedia o Morilindzie*, wystawiona z wielkim przepychem, z muzyką, ze wstawkami baletowymi. Rodzaj zastosowanych wtedy dekoracji zdaje się świadczyć, że sala teatralna miała już w 1671 kulisy, które w teatrach włoskich wypierały przestarzałe peria-toi. Być może przebudowano tę salę właśnie wtedy

(Lub urządzono na nowo w innej części zamku.) Jan III sprowadził sobie włoskich komedianów w 1688. Z lat dziewięćdziesiątych dochodzą nas wiadomości o operach i kantatach wykonywanych na zamku, niewątpliwie przez włoskich śpiewaków i śpiewaczki.

Podobne wahania widzimy za Augusta II. Jako elektor saski spędzał on większość czasu w Dreźnie. Miał jednak i w Warszawie swój dwór, a przybывая tu przywoził ze sobą swoich aktorów.

W zimie 1698–99 bawił z nim w Polsce włoski zespół komediowy. Ale już w 1699, 1700 i 1702 przybywali z królem Francuzi. (Wedle obecnej wiedzy były to pierwsze zawodowe zespoły francuskie w naszym kraju.) Od 1710 August II utrzymywał stały zespół francuski, a w Warszawie pokazywał go w latach 1718–24 co roku (z wy-

jątkiem 1723), bawiąc za każdym razem od trzech do dziewięciu miesięcy. W swoim repertuarze miał ten zespół tragedie Corneille'a i Racine'a, komedie Moliere (m.in. *Don Juana*), Regnarda i Dancourta.

Na przemiany z Francuzami nadal występowali Włosi ze swoją komedią dell'arte. Dwa zespoły pielęgnujące tę sztukę utrzymywały się na dworze Augusta II przez całe lata; w Warszawie na pewno grały w latach 1715–18, 1725–27, 1729–30. Świętny balet Augusta II występował bądź z Francuzami, bądź z Włochami.

August III położył kres temu rozdzieleniu. Utrzymywał jedynie włoskie zespoły: komediowy i operowy.

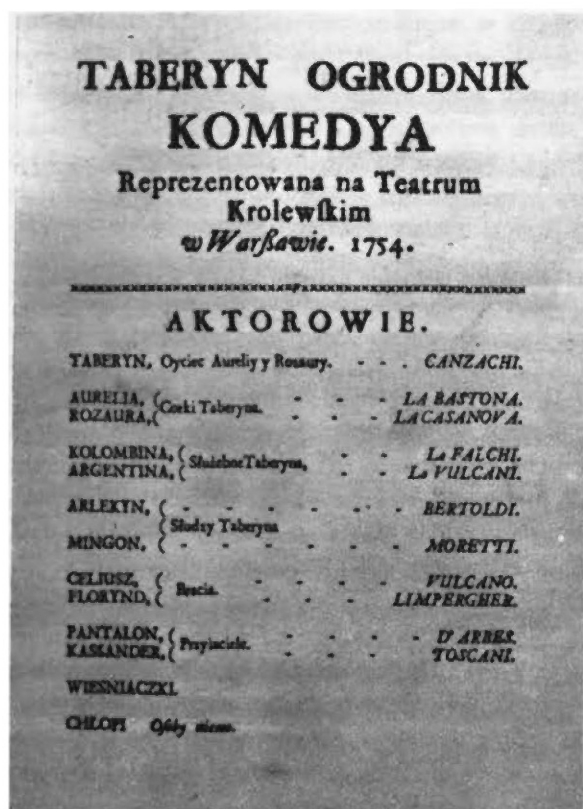
Pierwszy przebywał w Polsce cztery razy, w latach 1738–39, 1740, 1748–49, 1754. Liczne relacje pozwalają sądzić o jego możliwościach. Wygląd aktorów, ich charakterystyczny gest i ruch utrwały figurki porcelanowe powstałe w saskiej manufakturze w Miśni. Był to bez wątpienia jeden z najciekawszych zespołów tego rodzaju. Jego występy miały jednak charakter pożegnalny.

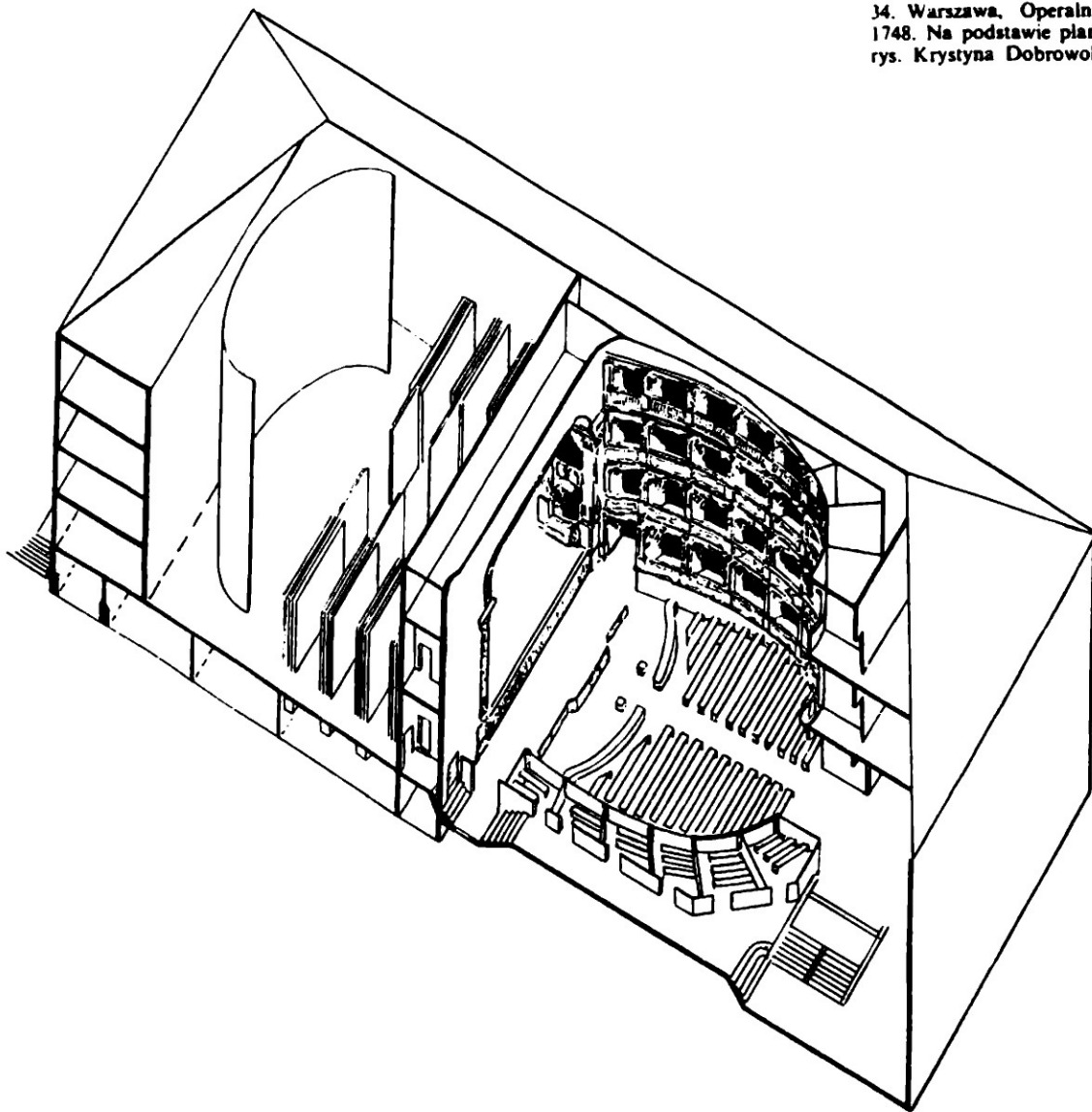
Komedia dell'arte zbliżała się do kresu swego istnienia. Carlo Goldoni dokonywał już reformy włoskiego teatru na ład francuski.

Zespół Augusta III nie był na tę reformę obojętny. W latach 1748–49 wystawił w Warszawie pięć komedii Goldoniego, a z tych już niewiele grało się po dawnemu, all'improviso. W pozostałych wykonywano tekst w całości napisany. Sławny Pantalón, Cesare d'Arbes, występował już pewno w tych komediach bez maski, jak to czynił w Wenecji (np. w *Sprytniej wdówce* Goldoniego, odegranej w Warszawie w 1754). Po dłuższych wahaniach i namysłach aktor w całej Europie odsłonił twarz.

W 1756, wygnany z Drezna przez wojnę, August III przybył do Warszawy na dłużej i przebywał tu do 1763. W pierwszych latach towarzyszył mu tylko mały zespół muzyczny. Później zebrał się w Warszawie śpiewacy ze sławnym wirtuozem Amorevoli tudzież orkiestra, powiększana na miejscu o kapele panów polskich, tak że chwilami liczyła około 100 osób. Od 1758 zespół ten wykonywał opery i kantaty do słów Pietro Metastasia. Dekoracje były najprawdopodobniej przywiezione z Drezna, gdzie projektował je Giuseppe Bibiena,

33. *Taberino ortolano*, program (sumariusz) przedstawienia warszawskiego. 1754





jeden z najslawniejszych malarzy teatralnych wszystkich czasów.

Przedstawienia odbywały się w zupełnie nowym teatrze, chyba czwartym za panowania Wettynów. August II, niezadowolony z dawnego, urządził co najmniej trzy: jeden w północnym skrzydle zamku (1716), drugi w pałacu saskim (1725), trzeci, letni, na Ujazdowie. Augustowi III wydawały się one za małe, więc polecił zbudować jeszcze jeden, w miejscu, gdzie dziś ulica Marszałkowska przecina Królewską.

Był to wolno stojący gmach, jakby prawzór wszystkich teatrów, które odtąd miały powstawać w całym kraju w ciągu następnych dwustu lat. Posiadał dosyć obszerną scenę o wyposażeniu kulisowym, parter z ławami dla szlachty i oddzielnymi dla mieszczan oraz cztery kondygnacje łóż. W sumie mieścił ponad 500 widzów. Otwarto go 3 VIII 1748 występem zespołu komediowego. Przyśposobowany do wystawiania wielkich oper, zwany był jednak pospolicie opernhausem albo — po polsku — operalnią.

KLASYCY FRANCUSCY W POLSCE XVII WIEKU

- 1660 Corneille, *Cyd*, na dworze Jana Zamoyskiego „Sobiepana” w Zamościu (12 II).
- 1662 Corneille, *Cyd*, na dworze Jana Kazimierza w Warszawie (26 II?).
- 1669 Molier, *Rogacz z urojenia*, na dworze Jana Andrzeja Morsztyna w Warszawie (5 III).
- 1675 Racine, *Andromachu*, na dworze Jana III w Jaworowie (24 VI?).
- 1684 Molier, *Szkola żon i Miłość lekarzem*, na dworze Jana III w Jaworowie (ok. 24 VI).
- 1687 Molier, *Mieszczanin szlachcicem*, na dworze Rafała Leszczyńskiego (w Lesznie? ok. 11 II).

Nb. identyfikacja Szkoły żon niepewna. Wykonawcy pierwszego i ostatniego z wymienionych przedstawień niewiadomi, pozostałe wykonane przez dworzan. Chyba tylko Cyd na dworze królewskim w polskim przekładzie Jana Andrzeja Morsztyna, reszta w oryginale.

Życie teatralne na dworze przybierało już wtedy stałe formy. Ogólną pieczę sprawował nad nim mistrz rozrywek, *maitre des plaisirs*. Gdy któryś zespół bawił w Warszawie, przedstawienia odbywały się regularnie, dwa albo i trzy razy w tygodniu. Wstęp był zawsze bezpłatny. Bilety dostawało się łatwo, gdyż widowiska królewskie budziły na mieście umiarkowane zainteresowanie. August III cieszył się, „gdy napelniony widział teatr, witając swym kapelusikiem znajome sobie damy”. Dlatego też w dniach gorszej frekwencji dworzanie „widząc mijających opernhaus usilnie zapraszali, aby chcieli wstąpić i powiększyć liczbę widzów; czterech zaś laurfów królewskich, biegając po ulicach Ogrodu Saskiego, trzaskaniem harapnikami ogłaszali zaczęcie się teatru”. Każda komedia miała zwyczajne streszczenie drukowane w trzech językach: włoskim, francuskim i polskim. Libretta oper i kantat drukowano w całości w polskim przekładzie Andrzeja Załuskiego.

5. TEATRY MAGNACKIE

Do najważniejszych zjawisk w życiu Polski XVII wieku należał wzrost potęgi magnatów. Najpotężniejsi z nich urządzali swe posiadłości na podobieństwo suwerennych państw. Nie dziw, że i w dziedzinie rozrywek starali się dorównać królowi.

Co najmniej kilka rezydencji miało już w drugiej połowie XVII w. sale nowoczesnie wyposażone w periaktoi, może nawet w kulisy. Z czasów Augusta II dochodzi nas mniej wiadomości tego rodzaju. Natomiast za Augusta III teatry magnackie plenią się, zwłaszcza na wschodzie Rzeczypospolitej. Prócz sal powstają teraz osobne budynki teatralne. W Białymstoku Branicki wznosi w połowie XVIII w. wolno stojący gmach ze sceną o wyposażeniu kulisowym, z dwiema kondygnacjami łóż, które otaczają parter z ławami. Takie same „komedyhauzy” budują w swych dobrach Radziwiłłowie: w Nieświeżu (1758), w Stucku (1752), w Białej (1758). W wielu rezydencjach powstają teatry ogrodowe z żywopłotami strzyżonymi na kształt kulis.

Jeśli magnat założył w swych dobrach szkołę, jej uczniowie bywali zarazem aktorami, jak np. u Opalińskiego w XVII w., a za Augusta III u dwóch Radziwiłłów. Innym rozwiązaniem był odpowiedni dobór służby i dworzan, w czym celował Jan Andrzej Morsztyn. Sobieski z podziwem pisał w 1668, że u niego nawet lokaje „komedie i balety, i marionety dziwnie dobrze odprawują”. Ten typ zespołów również utrzymał się do czasów Augusta III.

Najdroższe, a więc i najrzadsze były zawodowe zespoły sprowadzane z zagranicy. Nie wiemy jeszcze, który ród pierwszy sobie na to pozwolił. Być może Lubomirscy, pielęgnujący w swych siedzibach muzykę i teatr przez wiele pokoleń. Za Augusta III kilka dworów trzymało wirtuozów do włoskich oper: Branicki w Białymstoku, Hieronim Radziwiłł w Białej i Stucku, Teodor Lubomirski w Krakowie w pałacu spiskim. Hieronim Radziwiłł miał również aktorów niemieckich.

W połowie XVIII w. zaczęto zakładać szkoły, w których dzieci poddanych uczyły się pod kierunkiem zagranicznych fachowców śpiewu i tań-

ca. Z absolwentów tworzone później zespoły baletowe wykonujące również małe opery.

Zdarzały się wreszcie zespoły mieszane. Kadeci miejscowej Szkoły Rycerskiej (jak często u Radziwiłłów) mogli np. występować u boku aktorów zawodowych, albo też wspólnie z dworzanami, a nawet dziećmi księcia.

Dwór magnacki miał przede wszystkim olśniewać, co upodabnia go do królewskiego. Głębiej zakorzenieni w polskiej kulturze, magnaci mieli jednak ściślejsze związki z publicznością; tym się tłumaczy udział języka polskiego w repertuarze ich teatrów, na dworze królewskim prawie nie znany.

Od samej połowy XVII w. wystawiali włoskie i francuskie utwory, jednak przywilej wyłączności zachował u nich obcy język tylko w operze. W pozostałych gatunkach dokonywała się stopniowa polonizacja. Już w 1651 Opaliński szczylił się tym, że w jego teatrze „wszystko po polsku się odprawuje”. W pierwszej połowie XVIII w. nawet francuskich klasyków coraz chętniej grywa się w polskich przekładach. W Nieświeżu za czasów Michała Radziwiłła wystawiono co najmniej siedem komedii Moliera. Początkowo wszystkie zdaje się były grane w oryginale, wiemy jednak, że w latach pięćdziesiątych aż trzy zaczęto wystawiać w polskich przekładach, a raczej adaptacjach Franciszki Urszuli Radziwiłłowej. W 1757 wystawiono również w Nieświeżu *Zairę* Voltaire’a w przekładzie Michała Antoniego Sapiehy.

Dodatkową różnicę stanowią pisarskie ambicje magnatów. Od połowy XVII w. rósł spory poczet magnatów dramatopisarzy, niekiedy naprawdę uzdolnionych, jak np. Stanisław Herakliusz Lubomirski. Jego utwory, powstałe w drugiej połowie stulecia i wystawione przypuszczalnie na „domowej” scenie Lubomirskiego w Ujazdowie, są pierwszym przejawem polskiej twórczości komediowej po długich latach posuchy.

W sumie repertuar magnacki można podzielić na utwory obce grywane w oryginale, obce w przekładzie polskim, wreszcie polskie, pisane najczęściej przez gospodarza na użytek własnego teatru. Zdarzało się, że dzieło powstałe na jednym dworze wystawiał potem inny magnat. Zawsze jednak —

gdy tylko chodziło o polską sztukę lub przekład, musiał to być jakiś twór magnacki. Jesteśmy już daleko od czasów *Odprawy i Potrójnego*, gdy mecenat wielkich panów wspierał twórczość szlachecką. Właściwy teatr magnacki działa w odwrotnym kierunku. Jest dziełem gospodarzy, którzy dopuszczają do zabawy i szlachtę, czasem liczną, ale jedynie po to, żeby oddziaływać na nią ze swego stanowiska, „z góry”.

Za czasów Augusta III miewa to różny charakter, czasami dość osobliwy, jak np. w teatrze nieświeskim, przeżywającym swój rozkwit w latach 1746–62.

Pierwszy to w Polsce teatr, którym rządzi kobieta, Franciszka Urszula Radziwiłłowa, żona księcia Michała „Rybeńki”. Jej wpływ jest w każdym razie najważniejszy: ona układa repertuar, obmyśla charakter przedstawień, a wreszcie pisze sztuki. Wystarczy przeczytać pierwszą z brzegu, *Opatrzności Boskiej dzieło*, żeby się zorientować w charakterze jej twórczości. Jest to udramatyzowana baśń o królowie Śnieżce. Rzecz dzieje się „w pewnym państwie”, postaci narażone są na działanie złych mocy, ale sprawiedliwość zwycięża; czary nie mają się dobrej Juliji, która może poślubić pięknego królewicza. Jesteśmy blisko folkloru, także z uwagi na łatwość asymilowania różnych stylów, pisarskich i inscenizacyjnych. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa teatr nieświeski stosował już dekoracje malowane. Ale respektował również średniowieczny układ symultaniczny. Inszenizacja sztuki pt. *Niecnota w sidłach* nawiązuje do jeszcze innej tradycji. Wschodnie wnętrza powstało tu z rozwieszonych oraz rozesłanych kobierców i pasów polskich. W takich dekoracjach wystawiało się przypuszczalnie szlacheckie komedie w pierwszej połowie XVII wieku.

Był to teatr zupełnie inny od jezuickiego. Ale niezbyt także podobny do zabaw Morsztynów i Lubomirskich. Stanowił przejaw sarmatyzmu w odmianie magnackiej. Pogodnie zadumany nad własnym losem, nie mącił nikomu „dobrej myśli”, a jeśli gospodarz nie zawsze znajdował w nim satysfakcję, to dlatego, że przedstawienia odbywały się zwykle po wieczery, gdy bywał już mocno pijany.



C I D
A L B O
R O D E R I K

Comedia Hiszpańska.

Z Frąncuskiego ięzyka przetłumaczona, która w Zamku
Wárszawskim reprezentowana była na Seymie, Roku 1661.
po uciebraniu Miałt Litewskich, na ten czas przez Mo-
skwę po wiekszej części zawiolowanych, także Miałt
Pruskich od Szwedow vindykowanych, iako Pro-
log in Persona Wisły świadczy.

P R O L O G

Wisła wchodzi śpiewająca, na ten czas przez całą żimę
była niezamężną.

NA, co bliska rowninę
Nurtem biegu raczego
Przedzieram! y co płynę
Pod tego Krolewskiego
Półacu świetne mury.

I, co towary z gury
Prowadzę wásze, aż do Vścia, w Morze;
Stara Wandalika dawnopomna Wisła,
Tum, do Was, przyszła.

O

Chcia-

82.344

SYNOPSIS KOMEDIEI,

Na ostatnie trzy dni w Pałacu
LESZCZYŃSKIM

Odprawionej

ROKU PANSKIEGO 1687.

Mieszczanin nad swoją się Konc.
wynoszący Szlachectwa y Państwa
pomieszani em głowy
dopi na..



w LESZCZYŃSKIM
Drukował MICHAŁ BUK.

82

Jeszcze inny klimat musiał panować w Podhorcach, gdzie Wacław Rzewuski miał salę teatralną, podobno bardzo piękną, zdobioną przez Smuglewiczów — Łukasza i jego syna Antoniego — a w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wystawiał swoje tragedie (*Żółkiewski*, *Władysław pod Warną*) i komedie (*Dziwak*, *Natęt*).

Polityczna mentalność gospodarza jest i tu ściśle sarmacka. Uderza jednak próba pogodzenia sarmackiej ideologii z klasycznym poczuciem ładu. Nie ma w tym — co warto podkreślić — jakiegoś bezwiednego odruchu. Rzewuski to człowiek bywały i czytany, prócz wierszy i sztuk ogłosił rozprawkę teoretyczną; jego usiłowania wynikały z dążności świadomej i przemyślanej.

Była to już tylko cienka nitka łącząca polską kulturę teatralną z głównymi centrami jej rozwoju. A jednak tej nitce teatr polski zawdzięczał możliwość powrotu do Europy.

6. NA PRZEŁOMIE

W 1741, wyodrębniony z dawnej szkoły pijarskiej, zaczął się w Warszawie organizować elitarny zakład wychowawczy pod nazwą Collegium Nobilium. Stanisław Konarski, jego twórca, dobrze rozumiał potrzebę zmian, szczególne nadzieje pokładał w wychowaniu zupełnie nowej elity, a żeby dopiąć celu, starał się odciąć swych wychowanków od wszelkich wpływów zewnętrznych. Nawet na wakacje nie puszczał chłopców do domu, a w korytarzach łączących nowe kolegium z „pospolitą” szkołą pijarską kazał wmurować żelazne kraty.

Istotne miejsce w programie Collegium Nobilium zajmowały przedstawienia teatralne, urządzone najpierw w jego pierwszej siedzibie, na rogu Miodowej i Długiej, potem w nowym gmachu położonym wzdłuż ul. Miodowej, obecnie mieszczącym Państwową Wyższą Szkołę Teatralną. Cały ten gmach otwarto w 1754. Nowy teatr, umieszczony na I piętrze wschodniej oficyny, obszerny i dobrze wyposażony, był gotowy wcześniej, w 1746.

Przedstawienia w starej sali zaczęły się w roku 1742. Od samego początku grywano tu komedie



37. Parys w teatrze nieswieskim, pol. XVI-I wieku

Moliera, Dancourta i Rénarda, bez wyjątku w oryginale, a ponadto tragedie: Corneille’a, Racine’a i Voltaire’a, te zawsze w przekładzie polskim. Wszystkie tragedie tłumaczyli sami pijarzy, a poczynając od 1744 wystawiono ich dobry tuzin. Ról kobiecych nie usuwano; chłopcy grywali je na równi z męskimi.

W 1756 Konarski wystawił własną *Tragedię Epaminondy*, napisaną po polsku, a wedle reguł klasycznych. Podobnie jak dzieła Rzewuskiego, łączyła ona nowy gust z propagandą polityczną, nie w duchu sarmatyzmu jednak, lecz przeciw sarmatyzmowi. Grecki bohater Konarskiego w przejrzysty sposób zaatakował zasadę „liberum veto”. Fakt, że w ogóle mógł tak postąpić, czyni jego wystąpienie pamiętnym, także w dziejach teatru. mimo że nie zaczęła się od *Epaminondy* jakaś



38. Nieśwież, symultaniczny układ dekoracji. (*Slepa miłość nie patrzy na konie* F.U. Radziwiłłowej), poł. XVIII wieku



39. Nieśwież, scena udekorowana kobierzami i pasami polskimi. (*Niecnota w siódlach* F.U. Radziwiłłowej)

nowa twórczość. Inicjatywa Konarskiego była z pewnością zbyt ambitna; musiała jeszcze poczekać na szersze zastosowanie. A jednak miała także bezpośredni skutek wielkiej doniosłości: zaalarmowała jezuitów.

Czujny jak zawsze, potężny zakon zrozumiał, że musi rywalowi dorównać, jeśli go chce prześcignąć, dokonał we własnych szkołach wielu zmian, a w Warszawie założył nawet konkurencyjne Collegium Nobilium na ul. Jezuickiej. Wkrótce zaczął i tu swą działalność teatr mocno różniący się od dawniejszych, choć inny także od pijarskiego.

W odróżnieniu od pijarów jezuita wytrwali przy zasadzie własnego, „domowego” repertuaru. Rozstali się z łaciną i gorliwie przyswajali sobie gust klasyczny, ale tendencje do stworzenia własnej tragedii porzucili; to jeszcze jedna cecha odróżniająca ich reformę od pijarskiej. W jezuickim Collegium Nobilium postawiono na komedię.

Decyzja okazała się trafna. Nowy teatr szybko zdobywał sobie uznanie, szczególnie od chwili, gdy się pojawiły na jego scenie utwory Franciszka Bohomolca: *Arlekin na świat urażony*, *Figlacki kawaler z księżycą*, *Figlacki polityk teraźniejszej mody*. Ogółem wystawiono w latach 1753–64 ponad dwadzieścia sztuk Bohomolca, a same tytuły świadczą, że dobry autor *Kurdesza* chciał swą publiczność rozbawić i stworzył nawet dla niej

specjalną postać komiczną blisko spokrewnioną z Arlekinem.

Tematy brał od wielu autorów, m.in. od Moliera i Goldoniego. Zawsze jednak usuwał postaci kobiece, gdyż jezuita nadal ich nie tolerowali. Wskutek tego *Uczone białogłowy* stały się pod jego piórem *Mędrkami*, a *Pocieszne wykwinisie* — *Kawalerami modnymi*. Wiele miejsca zajmuje w jego komediach nagana cudzoziemczyzny, zafascyno-

40. Nieśwież, Michał Radziwiłł z rodziną na przedstawieniu teatralnym w plenerze (*Milostk dowcipna* F.U. Radziwiłłowej)



wanie zachodnim strojem, mową, obyczajami. W życiu rzeczywiście notowano takie zjawisko. a Bohomolec nieprzypadkowo poświęcił mu tyle uwagi. Był wiernym sługą zakonu, który zmienił wprawdzie metody walki, nie wyrzekł się jednak swojej ideologii i tępił „nowinki”. Należy sobie uprzytomnić, że w latach pięćdziesiątych uderzało to także w Konarskiego i jego działalność teatralną.

Oba teatry zwalczały się dążąc do różnych celów. Oba weszły jednak na nową drogę, upodabniając się do magnackich, co zrozumiałe: zwracały się do elity. Z magnackimi podzieliły także swoją sytuację społeczną. Mogły sobie pozwalać na eksperymenty, działając w dość szczupłym kręgu, zabezpieczonym przed fanatyzmem mas. Ale także od mas dość szczelnie izolowanym.

Poza szkolnymi i dworskimi były jeszcze za Augusta III dwa typy widowisk teatralnych: misteria, wykonywane z reguły przez amatorów, i przedstawienia publiczne, grane przez zawodowych aktorów, już niezależnie od dworu, na rachunek zespołu.

Misteria dożywały już wtedy swoich dni. Samo duchowieństwo miało wkrótce przystąpić do ich likwidacji. Tylko w szczątkowej formie i tylko na wsi mogły odtąd trwać jako część folkloru. Razem z nimi ginął jedyny typ teatru staropolskiego głęboko zakorzeniony w polskiej kulturze. Od czasów Romantyzmu Polacy widzieli to coraz lepiej i często nad tym ubolewali. Rzadziej zdawano sobie z tego sprawę, że misteria upadły nie tylko pod naciskiem okoliczności, ale także w wyniku swojej wewnętrznej ewolucji. Wyjawszy stronę estetyczną nie zdołały się przystosować do nowych warunków. Z dramatycznego stawały się coraz bardziej gatunkiem lirycznym. W ostatniej fazie rozwoju były już właściwie pobożnymi kantatami. Świadczyć o tym teksty z pierwszej połowy XVIII w., w całości złożone z arii i recytatywów.

Publiczne przedstawienia zawodowe miały cha-

rakter na wpół cyrkowy, utrzymujący się od niepamiętnych czasów, albo też polegały na wystawianiu utworów dramatycznych. W pierwszym wypadku aktorami bywali Niemcy i Włosi. Do popisów zręczności łączyli oni scenki komiczne i pantomimy. Za czasów Augusta III pojawiali się dosyć często.

Repertuar dramatyczny miewali aktorzy niemieccy. W latach trzydziestych niemieckie przedsiębiorstwa teatralne działały już i na Śląsku, i w Prusach. Odtąd też wstępowały do Polski zespoły, które wędrowały z Wrocławia do portów bałtyckich lub w odwrotnym kierunku. Niejednokrotnie przybywali z nimi do Warszawy wybitni aktorzy, jak np. Konrad Ackermann w 1754. Wszyscy jednak mijali Polskę w przelocie.

Dopiero na progu lat sześćdziesiątych miejscowy kupiec, Franciszek Albani, uruchomił w Warszawie stały teatr zatrudniając aktorów francuskich. Od 18 I 1762 grywał on regularnie, z przerwą w okresie wielkiego postu. Przedstawienia odbywały się w Operalni, ale innych związków z dworem nie miały. Zespół utrzymywał się ze swoich zarobków. Występował dwa razy tygodniowo. Za miejsce na widowni brał od 2 do 9 złp. Widowiska zaczynały się o 5 po południu, a zapowiadano je afiszami. W repertuarze Albaniego znalazły się komedie Moliera, Marivaux, Destouches'a. Dancourta, a także dramy mieszczańskie, m.in. *Ojciec rodziny* Diderota.

Pierwsza całkowicie nowoczesna organizacja teatralna zakończyła się równie całkowitą klęską. Jeszcze przed Wielkanocą 1763 przedstawienia ustały, a przedsiębiorca zbankrutował. Jego zabiegi o kredyt (m.in. ze skarbu Rzeczypospolitej) pozostały bez rezultatu.

Nie wiadomo, by ktokolwiek próbował w analogiczny sposób zorganizować teatr przemawiający po polsku. Jednostki widziały jasno jego potrzebę. Zdaje się jednak, że były bardzo nieliczne.

Wzrost i upadek Teatru Narodowego

I. W ostatnich latach Rzeczypospolitej (1765-1794)

1. POWSTANIE TEATRU NARODOWEGO

Stanisław August, najwybitniejszy mecenas sztuki wśród polskich władców, wstąpił na tron w 1764, a już następnego roku wiosną ruszyło w Warszawie powstałe z jego inicjatywy przedsięwzięcie teatralne nowego typu. W przeciwieństwie do teatru Augusta III była to prywatna antreprezza. Król dawał antreprenierowi subwencję, a w zamian za to warował sobie tylko dwie rzeczy: ogólny nadzór sprawowany za pośrednictwem swoich inspektorów i prawo do kilku łóż. Pozostałe miejsca były dostępne dla każdego, kto kupił bilet albo opłacił abonament. Na utworzenie pierwszego funduszu dla antreprenera zebrano składkę wśród najbogatszych widzów.

Nowa organizacja wywołała liczne nowości w życiu teatralnym, znane dotychczas jedynie z działalności Albaniego i przejezdnych Niemców. Powstało pojęcie sezonu trwającego cały rok, od Wielkanocy do Wielkanocy. Na wielu narożnikach i bramach miejskich pojawiły się afisze, drukowane przed każdym przedstawieniem, a więc stanowiące rodzaj teatralnego dziennika.

Podobnie jak to czynili poprzedni królowie, Stanisław August sprowadził do Warszawy zespoły cudzoziemskie: francuski i włoski; pierwszy zaczął występy 8 V, drugi 7 VIII 65. Jednak od początku myślał również o utworzeniu zawodowego zespołu polskiego i ten zamiar też przyprowadził do skutku. Do ról męskich zwerbowano byłych studentów kolegium jezuickiego. Większe trudności nasuwała rekrutacja aktorek: kobiety,

do których się zwracano, nie chciały się narażać na osławę. Dopiero po uciążliwych poszukiwaniach i naleganiach udało się do tego nakłonić dwie piękności „odbieżące” od swoich mężów. Dzięki ich determinacji mogło się odbyć pierwsze przedstawienie zespołu, który wytrwale uzupełniano, tak że po upływie dwóch sezonów liczył już 11 aktorów i 5 aktorek.

Dotychczasowe sztuki polskie były zdaniem króla nieprzydatne dla nowego teatru. Trzeba było stworzyć zupełnie nowy repertuar i w tym celu Stanisław August ogłosił konkurs z nagrodą w wysokości 200 dukatów. O ile wiemy, wziął w nim udział tylko jeden autor, Józef Bielawski. I jedną tylko przedłożono sztukę, pt. *Natraci* (przerobiona z Moliera).

Siedzibą nowego teatru była Operalnia, którą król wydzierżawił od spadkobierców Augusta III. Dnia 19 XI 65 odbyła się tutaj premiera *Natraci*. Kiedy kurtyna poszła w górę, publiczność ujrzała Thalię, muzę komedii. Zstępując z Parnasu wyjawiała ona królowi i pozostałym widzom, że przystępuje do ważnego zadania: już od wieków wdychała „do zniesienia sarmackich obyczajów” i wysmiania „tak grubych nałogów”. Dotychczas nie miała po temu sposobności, obecnie pokaże, co potrafi.

Trzeba przyznać, że dotrzymała słowa. W ciągu dwóch sezonów na zamówienie teatru napisano i wystawiono — poza komedią Bielawskiego — jeszcze dwanaście innych utworów, przełożonych lub przerobionych ze sztuk francuskich i włoskich, a widocznym rysem tego repertuaru stała się polemika z kulturą sarmacką. Reformatorskie zamysły króla spłotły się w niej z oddziaływaniem ideologii Oświecenia: jedno i drugie miało dać teatrowi polskiemu impulsy niezwyklej siły.

Rzecz ciekawa, że wśród twórców repertuaru znalazł się Bohomolec, zjednany przez króla do współpracy z teatrem publicznym. Poczynając od 1765 pracowity jezuita pisał nową serię sztuk, z których 7 lub 8 wystawił w Operalni w l. 1766–67.

Już pierwsza, *Małżeństwo z kalendarza*, mocno musiała Polaków zaciekać. Dwóch rywali stara się o rękę posażnej szlachcianki. Szanse na zgodę ojca ma tylko jeden, typowy Sarmata w kontuszu,



41. Teatr Narodowy, afisz *Natreńców*, 1765



42. Karol Świerzański. Mal. A. Iwor, druga poł. XVIII wieku

z podgoloną czupryną. Drugi doznaje wzgardy Staruszkiewicza, bo chociaż szlachcic i oficer, jest cudzoziemskiego pochodzenia i brak mu polskiego indygenatu. Powstaje sytuacja znamienita dla mentalności lat sześćdziesiątych. Przeciętny szlachcic tego czasu wierzył, że sama Opatrzność wyniosła Polaków nad wszystkie narody świata. W Polsce na czele wszystkich stanów stoi szlachta, która się staje wobec tego jakby koroną stworzenia. Komedyjka Bohomolca zmusza do zastanowienia nad tymi prawdami, ponieważ rozwój wypadków nasuwa w niej inne wnioski. Polak świeżej daty okazuje się szlachetniejszy od swego rywala. Konkurent z wąsami zostaje zdemaskowany jako nicpoń.

Przez sto lat mieli odtąd Polacy pisywać sztuki, w których głównym wątkiem jest takie starcie dwóch postaci. Figurę spolszczonego cudzoziemca zastąpił z czasem Polak rodowity, a tylko przebrany w obcy strój. Kontusz i frak stawały się symbolami, wyrażały konflikt między podziwem dla cywilizacji

zachodniej a przywiązaniem do odrębności, powstałych w czasie, gdy Polska żyła w izolacji.

W 1766 zasięg konfliktu był jeszcze niewielki, wywołał jednak takie wzburzenie, że Bohomolec czuł się zmuszony napisać nową komedyjkę z odwróconym schematem, oddając zwycięstwo wąsaczowi. To wahanie też okazało się trwałe; miało potem nurtować wielu autorów wywyższających bądź jedną, bądź drugą postać.

W jednym punkcie Bohomolec został przy swoim, gdy chodzi o ojca panny. W obu komedyjkach jest to ten sam stary szlachcic, pod względem artystycznym najciekawsza zdobycz teatru lat sześćdziesiątych, żywy konterfekt obskuranta z czasów upadku.

Wykonawcą roli Staruszkiewicza był Karol Świerzański, pierwszy wybitny aktor nowego zespołu, jedyny uczestnik całej jego historii w czasach Stanisławowskich. (Zszedł ze sceny dopiero w 1806.) Niebezpieczny zawadiaka o przeszłości wręcz kryminalnej, kolejno paź, ułan, woźny sądów poznańskich, Świerzański celowo dodawał uroku Sarma-

tom, których grał. (Sam był wcieleniem sarmatyzmu.) Nie pozostało i to bez wpływu na dalszy rozwój teatru. Postać starego szlachcica zadomowiła się od razu na scenie, ale też dziwnie szybko piękniała.

Nowy teatr, co Oświeceni nie od razu zauważyli, dawał także pewną szansę ich przeciwnikom.

W mowie potocznej nazywano go narodowym, co tylko tyle znaczyło, że gra w języku własnego kraju. Słowo odnoszono zresztą jedynie do zespołu i jego repertuaru, gdyż instytucji pod nazwą Teatr Narodowy jeszcze nie było. Wszystkie trzy zespoły, polski, włoski i francuski, wchodziły w skład jednej antrepryzy i występowały na jednej scenie.

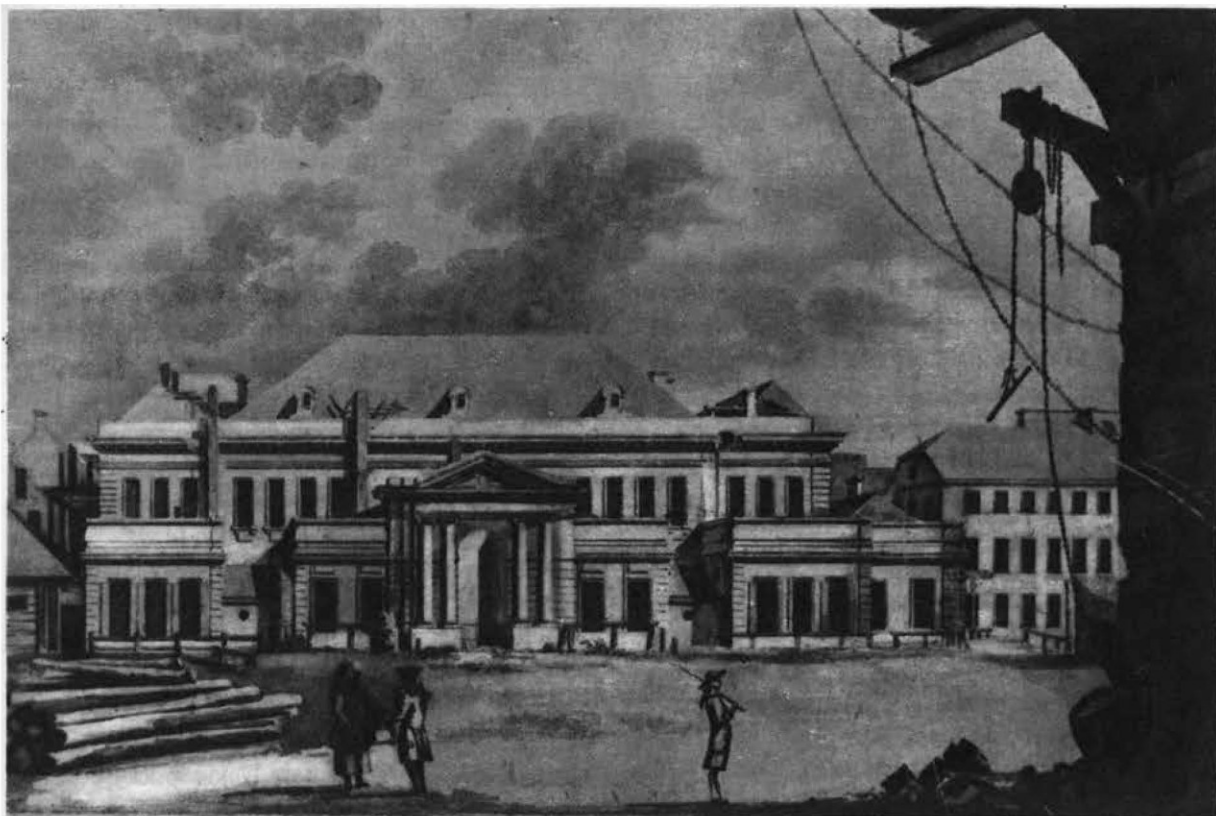
Wielkiego powodzenia żaden się nie doczekał. Pierwsze przedstawienia sprowadzały wielu ciekawych. Na późniejszych frekwencja spadała.

Nawykli do dawniejszego obyczaju, warszawianie sarkali na opłatę, której żądano od nich za wstęp. Także na zimno panujące w Operalni. Moralisci piętnowali środowisko aktorskie jako siedlisko rozpusty. Niejednokrotnie przeciwstawiano zawodowemu teatrowi widowiska szkolne jako szlachetniejszą formę rozrywki.

Otwarcie nowego teatru było wydarzeniem epokowym, rychło się jednak okazało, że jego najważniejszym zadaniem będzie zdobycie publiczności.

Pierwsza faza tej walki pozostała nierozegrana. Następne trzeba było odłożyć na czas nieokreślony, ponieważ w obliczu wojny domowej antrepryza weszła w stan likwidacji. Wiosną 1767 ustały przedstawienia polskie i włoskie. Zespół francuski grał dłużej, ale także rozproszył się w 1769. Opustoszała Operalnia popadła w ruinę i w 1772 została rozebrana.

43. Teatr Narodowy, otw. w 1779, przebudowany w 1791, czynny do 1833. Mal. Z. Vogel, 1785



2. W STOLICY I NA PROWINCJI

Pierwszy rozbiór przyniósł Rzeczypospolitej dotkliwą klęskę, ale zapoczątkował także okres pokoju. Teatr publiczny wznowił swoją działalność. Ważną innowacją stał się wówczas monopol, który zgodnie z uchwałą sejmu objął wszystkie widowiska (1774). Pierwszymi dzierżawcami tego monopolu byli dwaj bracia Sułkowscy. Zreformowali oni przedsiębiorstwo, uruchomione przez prywatnego antreprenera nieco wcześniej, i prowadzili je przez dwa lata. W 1776 dworzanin i powiernik Stanisława Augusta, Franciszek Ryx, odkupił ich uprawnienia i dzierżawił je aż do zniesienia monopoli w 1791.

Nowe przedsiębiorstwo ulokowano zrazu na Krakowskim Przedmieściu w pałacu Radziwiłłów (obecnie Urząd Rady Ministrów). 30 IV 74 odbyło się tutaj pierwsze przedstawienie. W 1778 trzeba było zamknąć tę salę, gdyż właściciel zamieszkał w pałacu. Ryx przystąpił wówczas do budowy nowego gmachu.

Usytuowany naprzeciw pałacu Kasińskich, a więc na obecnym Pl. Kasińskich, otwarty uroczystie 7 IX 79 w piętnastą rocznicę elekcji Stanisława Augusta, teatr ten służył widowiskom publicznym przeszło pół wieku, do 1833 roku. Miał scenę o wyposażeniu kulisowym, przystosowaną do zmian otwartych, i malowaną kurtynę z łacińską dewizą. Stosownie do ówczesnego obyczaju zaopatrzone go w pewną liczbę dekoracji nadających się do wystawiania różnych utworów. Nowe dekoracje i kostiumy sporządzano wyjątkowo, najczęściej do oper i baletów dłużej utrzymujących się na afiszu; zresztą i te przechowywano w magazynie, aby się nimi posługiwać potem przy wystawianiu innych sztuk. Z biegiem czasu powstawał w ten sposób spory majątek, własność monopolisty, dzierżawiony z gmachem i biblioteką. (Gdy Ryx początkowo odnajmował swe uprawnienia, gmach i ruchomości.) Wszystkie dekoracje składały się z kulis i prospektów; były pewną odmianą malarstwa perspektywicznego. Dawały więc wrażenia podobne do tych, których Warszawa zaznała już w teatrze Władysława IV.

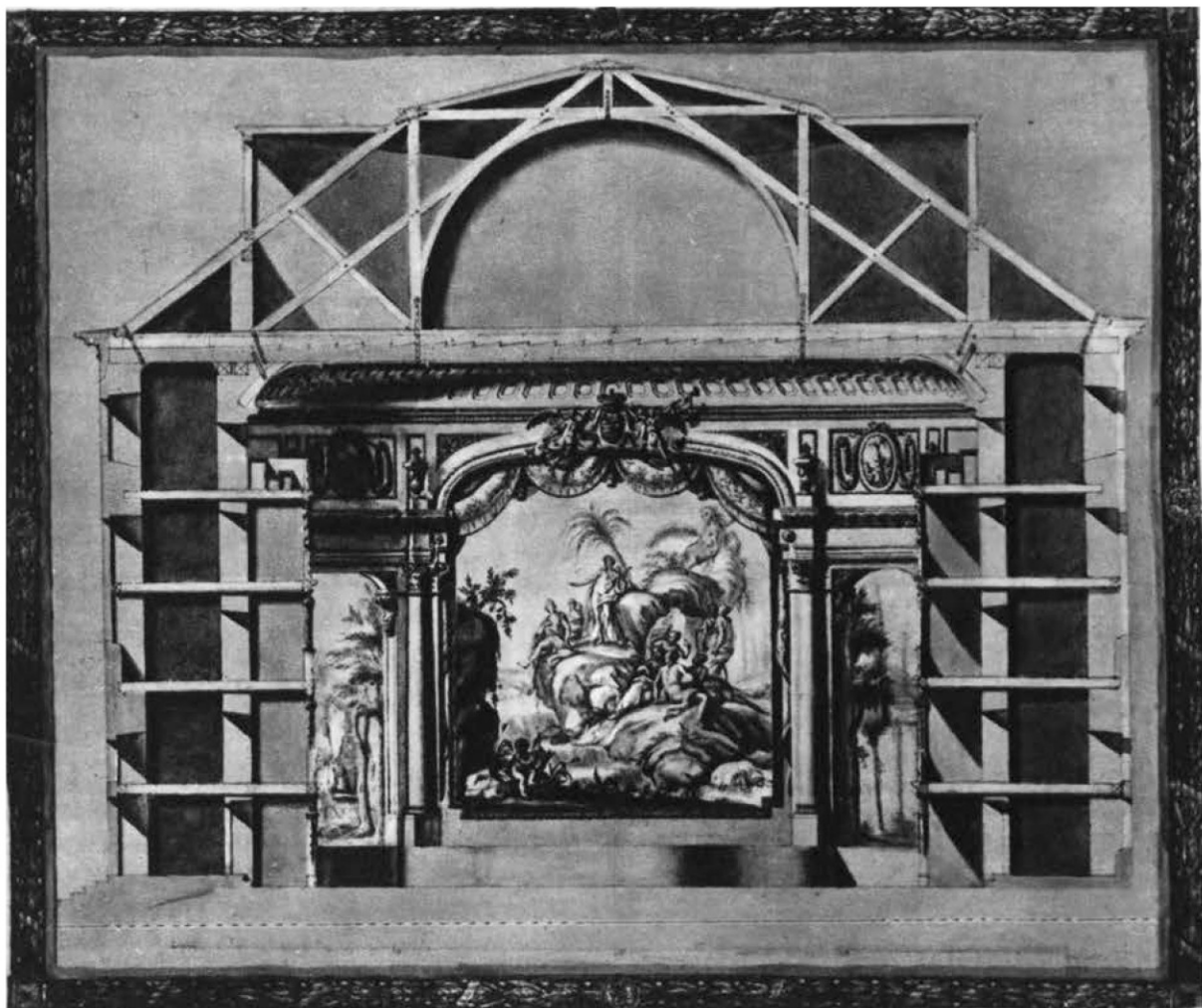
Typ widowni, jaki się pojawił na Pl. Kasińskich, też był już majątniejszym widzom dobrze znany.

Tuż przed sceną rozciągał się kanał orkiestry, za nim obszerny parter. Dokoła parteru wznosiły się łóże. W odróżnieniu od dawnych, dworskich, nowy teatr miał jednak niewiele ław i tylko przed samą orkiestrą. Parter był w zasadzie „stojący”: za miejsce na ławie trzeba było uiszczać dodatkową opłatę. Na środku widowni znajdował się wielki żelazny piec. Dwukrotnie powiększano liczbę łóż, po drugiej przebudowie (1791) spiętrzonych w cztery kondygnacje. Nad łóżami dźwigała się galeria z paradysem. Odtąd przy pełnej frekwencji teatr na Pl. Kasińskich mieścił ponad 1200 osób, co daje miarę zmian zachodzących w życiu teatralnym.

W 1773 rozwiązano zakon jezuitów. Szkolnictwo znalazło się w rękach państwa, które usuwało z programu przedstawienia teatralne. Razem z nimi upadła poważna konkurencja teatru zawodowego. Wśród magnatów utrzymywał się gust do przedstawień amatorskich, wszelako wielkie teatry magnackie o charakterze publicznym powstawały już tylko na wschodzie. (Największy w Słonimiu. 1781.) W Warszawie sam król urządził amatorskie przedstawienia w swoich teatrach prywatnych: na zamku, w Łazienkach. (Tu do dziś przetrwały dwie piękne sceny: w Pomarańczarni, 1788; i Na Wyspie, 1790.) Jednak równie chętnie uczęszczali najdostojniejsze osoby na widowiska publiczne. Apetyt teatralny XVIII w. wzrastał z każdym dziesięcioleciem; był to wiek namiętnie spragniony przyjemności.

Plębs miał swoje rozrywki: teatry marionetek, na poły cyrkowe widowiska z udziałem woltyżerów i dzikich zwierząt; te otrzymały w 1785 własną siedzibę w ogromnym, drewnianym amfiteatrze na rogu Chmielnej i Brackiej. Lud zwał go Hecą (od szczucia dzikich zwierząt, po niemiecku Tierhetze). Oświecona publiczność przyzwyczajała się stopniowo do teatru na Pl. Kasińskich, znajdując w nim coraz więcej zadowolenia.

Sam gmach zwano już wtedy Teatrem Narodowym. W rzeczywistości użytkowały go, jak przedtem pałac Radziwiłłów, zespoły różnego języka i obyczaju. Niemcy, przybywający do Warszawy parokrotnie od 1774, wznowili tradycję zapoczątkowaną jeszcze za Zygmunta III. Grali po niemiecku Szk-



44. A. Moszyński, projekt teatru z malowaną kurtyną, ok. 1778

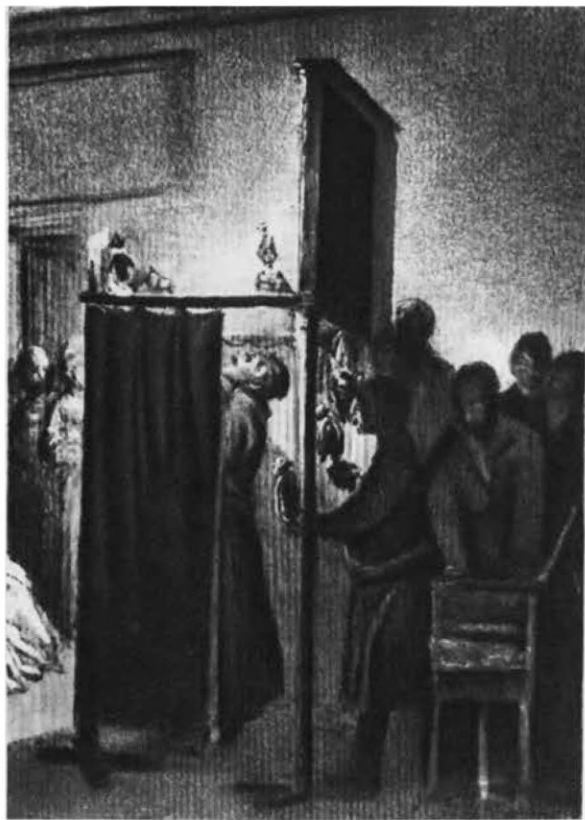
spira (m.in. *Hamleta*, 1781) i nowe tragedie niejedno zawdzięczające pamięci angielskich komediantów. Włoska opera działała niemal przez cały czas (z paroletnimi przerwami), w obu odmianach: młodszej, buffo, powstałej we Włoszech XVIII wieku, i starszej, serio, już od dawna znanej w Warszawie. Ponadto działał w pierwszych latach tego okresu zespół francuski.

Polski zespół wiele korzystał z tak licznej siedziby; była to jakby lekcja poglądowa różnych stylów. Konkurencję znosił jednak z wielkim trudem, stając wobec skomplikowanych problemów, z których najważniejszą była kwestia repertuaru.

Publiczność żądała przede wszystkim nowości. Należało jej wciąż dostarczać nowych sztuk, co także z przyczyn estetycznych najbardziej zaprzątało Oświeconych. Trzeba pamiętać, że w dziedzinie teatru poglądy XVIII w. sytuowały właściwy akt twórczy w napisaniu tekstu. Dzisiejsze pojęcie literatury jeszcze nie istniało, pisanie sztuk traktowano jako działalność teatralną, i to właśnie najszlachetniejszą i najważniejszą, bo dostarczającą aktorowi treści, którą on tylko wykonuje. Utrwalone nieco później, a stosowane jeszcze do niedawnych czasów terminy tak charakterystyczne, jak sztuka dramatyczna, artysta dramatyczny.



45. J.P. Norblin, przenośny teatr lalek w Polsce, ok. 1780



46. J.P. Norblin, przenośny teatr lalek w Polsce, ok. 1780

szkoła dramatyczna (na oznaczenie aktorstwa, aktora i szkoły teatralnej), wynikły właśnie z takiego pojmowania twórczości.

Spółeczny prestiż zawodowego aktora był bardzo niski. Amatorem mógł być nawet wielki pan, natomiast zawodowe aktorstwo było poniżające i przez zarobkowy charakter, i przez osławę środowiska, za którym ciągnęła się fatalna reputacja starożytnego mima. Moralisiści chrześcijańscy nieznużenie piętnowali ten zawód. Jeszcze w 1784 ksiądz wzdragał się w Warszawie przed pochowaniem aktorki w poświęconej ziemi, tak że król musiał wkroczyć w tę sprawę.

Jest więc faktem wymownym, że w tym samym okresie grało się na Pl. Krasieńskich utwory tak wykwintnego magnata, jak Adam Czartoryski — pisanie sztuk, choćby przez zawodowy zespół wykonywanych, nie uchybiało nikomu.

Sztuki Czartoryskiego są zresztą późnym przejawem twórczości magnackiej. U progu lat osiemdziesiątych repertuar też stał się już w przytłaczającej mierze domeną twórczości zarobkowej. Tantiem nie było, sztukę kupowano za jednorazowe honorarium. Nękany potrzebą nowości, teatr zawierał jednak i korzystniejsze dla autora umowy, na dostarczanie kilku sztuk w ciągu roku, co dawało pożądany dochód pisarsko uzdolnionym aktorom, zdeklasowanej szlachcie, rezolutniejszym mieszczańskim. Oparta o takie zasady, twórczość dramatyczna rozwijała się szybko. W serii wydawniczej Teatr polski, założonej w 1779, gdy oddawano do użytku nowy gmach, ukazało się (do 1794) ponad 190 nowych sztuk, a jest to tylko część ówczesnego repertuaru.

Gaże aktorskie były uderzająco niskie: od kilku do kilkunastu dukatów miesięcznie. Ponadto wy-

bitny aktor miał raz do roku benefis, co znaczy, że ze specjalnie reklamowanego przedstawienia brał cały dochód netto, a także podarki (m.in. od króla, z reguły niższe jednak od tych, które otrzymywali autorzy).

W 1774 zespół polski tworzone niemal od nowa. Sułkowscy zasilili go w pierwszej chwili swymi nadwornymi aktorami z Rydzyny. Później obok starszych wiekiem i stażem coraz częściej pojawiali się debiutanci.

Wewnątrz zespołu obowiązywała ścisła specjalizacja (emploi, wydział ról). Jeden aktor mógł mieć dwie specjalności, zawsze jednak wyraźnie określone; odpowiadało to zresztą charakterowi postaci w ówczesnych sztukach. Najwyżej ceniono role amantów, a pośród ich wykonawców Kazimierza Owsieńskiego. Pierwszą amantką była Agnieszka z Marunowskich, żona Tomasza Truskolaskiego, wybijającego się w rolach charakterystycznych. Role ojców pozostały domeną Świerżawskiego. O sławę pierwszego waleta (służącego) walczył Jakub Hempiński; o sławę pierwszej subretki — Salomea Deszner, dwórka Branickich z Białegostoku. W 1778 debiutował w roli amanta Wojciech Bogusławski, młodziutki szlachcic spod Poznania, niedoszły oficer. Warto dodać, że szlacheckiego pochodzenia był także Truskolaski, posiadający jeszcze — w przeciwieństwie do Owsieńskiego i Bogusławskiego — prawo do skrawka dziedzicznej wsi, kiedy wstępował do teatru.

Dwunastoosobowy w 1774, w chwili otwarcia nowego gmachu zespół polski liczył 20 osób. (I ta liczba, z różnymi wahaniami, utrzymała się potem aż do upadku Rzeczypospolitej.)

W dziesięciolecie 1774–85 wiódł ciągle dość chwiejny żywot; żaden antreprener nie mógł się wtedy utrzymać dłużej jak dwa sezony. Bogusławski, najrzęczniejszy z nich, objął kierownictwo w 1783, ale też musiał się poddać i wyjechał z Warszawy w pocz. 1785. Każdy wstrząs wywoływał dezercję i rozprzężenie w zespole.

Jego niestabilność miała jednak korzystny wpływ uboczny. Najbardziej przedsiębiorcze jednostki szukały szczęścia poza Teatrem Narodowym, zakładając sobie własne antrepryzy. Tak powstały teatry: Truskolaskich we Lwowie (1780), Mateu-

TRZY SIEDZIBY TEATRU NARODOWEGO 1765-1833

1. Operalnia (opernhaus) na Królewskiej, 1765-1767. Budynek otwarty w 1748, rozebrany w 1772.
2. Pałac Radziwiłłów na Krakowskim Przedmieściu, 1774-1778. Teatr na I piętrze czynny i po 1778. Obecnie Urząd Rady Ministrów.
3. Teatr na Pl. Kasińskich, 1779-1833. Po 1833 skład welny, rozebrany w 1884.

Nb. wszystkie wymienione siedziby służyły także innym zespołom. Prócz nich w różnych latach sceny filialne.

sza Witkowskiego w Krakowie (1781), Leona Pierożyńskiego w Lublinie (1782), Bogusławskiego w Poznaniu (1783, ten kierowany przez swego założyciela z Warszawy, przy pomocy Józefa Srokowskiego). We wszystkich miastach antreprenerzy szkolili nowych aktorów, znajdując do tego — o dziwo — wielu chętnych. We Lwowie grywano

47. Warszawa, *École des femmes* Moliera w adaptacji Bogusławskiego, afisz, 1781



w drewnianej szopie na przedmieściu. W Krakowie w pałacu Spiskim na Rynku Głównym; w Poznaniu — w dawnym teatrze jezuitów przy ul. Gołębiej.

Wszystkie te teatry upadały po paru latach. Rozbite zespoły organizowały się jednak na nowo, a nauczone doświadczeniem, odwiedzały po kilka miast na krótko, za to w okresie koniunktury. Tak powstał ruch zespołów wędrownych, charakterystyczny zwłaszcza na linii Lublin—Lwów. Z biegiem czasu wędrownicy ośmielali się, zaglądając do okolic dziewiczych. W 1792 widzimy ich w Mitawie, w 1793 w Gdańsku.

Od połowy lat osiemdziesiątych datuje się stały rozwój teatru zawodowego w dwóch dawnych stolicach. 1787 w Krakowie założył solidną antreprzyę tutejszy bogacz, Jacek Kluszewski. W pierwszych latach utrzymywał jedynie włoski zespół operowy, od 1789 także polski, słynny wkrótce z dobrych śpiewaków.

Bogusławski osiedlił się w 1785 w Wilnie i urządził zgrabny teatrzyk z lożami w pałacu Oskierków przy bramie Wileńskiej. Do 1790 działał w Wilnie bez przerwy, wyprawiając się na każdy styczeń do Dubna, gdzie tłumy szlachty z całego kraju ścigały na tzw. kontrakty pieniężne. W 1789 odwiedził również Grodno i Lwów.

Już wtedy zdarzało się teatrom prowincjonalnym wyprzedzać Warszawę. Najślawniejsza komedia XVIII w., *Wesele Figara* Beaumarchais'go, była odegrana w Wilnie (1786), zanim się do niej dobrał Teatr Narodowy. Zdarzały się również momenty, w których większość wybitnych aktorów grywała na prowincji. Głównym ogniskiem życia teatralnego pozostała jednak Warszawa jeszcze na długi czas.

3. NA SCENIE I NA WIDOWNI

Kto chodził do teatru na Pl. Kasińskich? To zależy, gdyż każdy rejon widowni był zarezerwowany dla innych widzów.

Na galerii i paradyzie gromadziła się gawiedź, ludzie ubodzy różnych zawodów (m.in. lokaje).

W lożach siedziały damy, którym towarzyszyli

mężowie lub znajomi, ustawiając się za ich krzesłami. Najwygodniejsze łoże abonowano, toteż przywykło się w nich widywać te same twarze przez cały rok. Skład społeczny znamienity dla Warszawy po I rozbiore: rodziny arystokratyczne, dyplomacja, ale także bogaci kupcy i bankierzy.

Na parter wchodził sam mężczyźni. Ci, jeśli nie siadali na ławach, zachowywali się bardzo swobodnie, przechadzając się po widowni, żartując, czasem tylko wpół ucha albo i wcale nie słuchając aktorów. Wierną, a zarazem bardzo niesforą grupę widzów tworzyli oficerowie warszawskiego garnizonu. Zaglądali również na parter mieszczaństwa. W dniach sesji sejmowej wlewała się do teatru rzeka prowincjonalnej szlachty. Przedstawienia zaczynały się o 6 wieczorem, ale na widowni było jasno, przez cały czas płonęły wielkie świeczniki. Orkiestra przygrywała na wszystkich przedstawieniach przed podniesieniem kurtyny i w czasie przerw. Cała działalność teatru Stanisławowskiego upływała w atmosferze rozrywki niekrępującej, pogodnej, przeważnie gwarnej lub hałaśliwej.

Król miał oszkloną łożę na pierwszym piętrze po lewej, blisko sceny. W latach osiemdziesiątych bywał w niej często, czasem codziennie. Od chwili, gdy Ryx wykupił na jego żądanie monopol, udzielał teatrowi subwencji i w związku z tym wywierał znaczny wpływ na dobór antrepreneurów i charakter repertuaru. Wola króla nie była jednak jedyną. Publiczność też ujawniała swoją, bo płaciła za wstęp: kilka złp na parter, za łożę co najmniej dukata.

Na każdym przedstawieniu doraźnie osądzano sztukę i wykonanie. Zadowolenie znajdowało wyraz w oklaskach, wezwaniach do powtórzenia jakiejś kwestii lub arii — „Fora!” — ewentualnie w wywołaniu aktora po zakończeniu całości. Rzucono także na scenę kwiaty i pieniądze. Wielbicieli sławnych aktorek drukowali ulotki z pochwalnymi wierszami i rozrzucali je na widowni. Jeśli sztuka się podobała, „żądano wiedzy” autora. (Przed premierą nazwisko autora dość rzadko pojawiało się na afiszu.) Nieukontentowanie parteru wywoływało sykanie, a w stopniu wyższym gwizdy na „świstawkach” i stukanie łaskami. Po przedstawieniu tzw. orator wychodził przed kurtynę,

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOSCI

AKTOROWIE NARODOWI

Będą mieli hon r dać w Niedzielę, t.j. jest: Dnia 15. Listopada Roku
1789 na pierwszy raz R prezenta.yą w Spiskim Pałacu na zwyczaj-
nym Teatrze

OPERY

Przetłomaczoney z Francuzkiego z muzyką P. na Gretri w lednym Akcie
POD TITULEM

DWOCH STRZELCOW
I MLECZARKA.

Po której stonczoney nastąpi

DRUGA OPERA ORYGINALNA

Także w lednym Akcie
POD TITULEM

NIE ZAWSZE SPI TEN CO
CHRAPI.

Zaczynać się będzie w wieczor o godzinie Otry.

CENA MIEYSC.

Łoża na pierwszym i drugim Piętrze, z 4. Biletami,	zł.	24.
Do wielkiej Łoży Bilet pojedynczy	.	6.
Portet	.	4.
Bilet jeden do Łoży na Galeryę	.	3.
Galerya	.	2.

Biletów dostać można w tymże Spiskim Pałacu u Kasyjery Teatralnego.

przepraszał za usterki i wymieniał tytuł sztuki wybranej na następny dzień. Parter, jeśli mu ten wybór dogadzał, zatwierdzał go oklaskami. W przeciwnym razie orator musiał się wdawać w pertraktacje, póki najliczniejsza grupa swoimi okrzykami i oklaskami nie narzuciła reszcie swojego zdania. Dopiero wtedy afisz wędrował do drukarni. Dochodziło więc do formalnych plebiscytów.

Niemal cały repertuar polski składał się z przekładów lub adaptacji, stosowanych nawet wobec

najslawniejszych utworów. *Świętoszek* Moliera rozgrywał się w Warszawie, w czasach I rozbioru. *Mieszczanin szlachcicem* — w Dubnie, na Wołyniu. Większość widzów nie znała oryginalnych wersji tych sztuk, a w każdym razie niewiele o nie dbała. W adaptacjach oceniano przede wszystkim ich aktualność i siłę komiczną. Król dodawał do tego kryterium językowe, faworyzował autorów o wyższych aspiracjach, cenil wiersz, od 1775 rozbrzmiewający coraz częściej za sprawą takich



49. Teatr Narodowy, strona lewa, łóżce drugiej kondygnacji przed przebudową, druga od prawej Stanisława Augusta, 1790

pisarzy, jak Kazimierz Sapięha, Trembecki, Wybicki.

Szerokie zastosowanie zasady wdrożonej jeszcze w teatrach szkolnych i magnackich, dało w końcu interesujące wyniki. Niektóre adaptacje osiągnęły poziom, który kaže je dziś zaliczać do arcydzieł polskiej komedii. Tyczy to zwłaszcza utworów Franciszka Zabłockiego. (Przypuszczalny debiut: 1781; stała współpraca z teatrem: 1781–83 i 1785–89.)

Król popierał Zabłockiego i dał mu nawet medal Merentibus („Zasłużonym”). *Fircyk w zułotach*, jego najlepszy utwór, padł jednak na premierze (1781, dochód należał do najniższych). Parter mało się jeszcze interesował psychologicznymi finezjami w tych latach. Na pierwszym przedstawieniu rzadko który aktor umiał całą rolę na pamięć; grało się „z suflerem”, usadowionym początkowo za kulisami, potem w specjalnej budce wpuszczanej w przednią krawędź sceny. Wiersz cierpiał na tym bardziej niż proza, mówiony zresztą niewprawnie, zaguszany przez gwar panujący na widowni. Wielu widzów razii antysarmacki ton

Zabłockiego. Poczynając od komedyjki *Fraczek zawstydzony* pojawiały się utwory, które brały w obronę dawny obyczaj.

Teatr był miejscem starcia rozmaitych ideologii. W pewnym momencie znaczny wpływ uzyskali mieszczenie. Michał Bizesti, syn kupca z bogatego na handlu tabaką, był nawet antreprenerem w latach 1779–81. Jako autor wybijał się Jan Baudouin, właściciel małego kantoru bankierskiego, pradziad wielkiego językoznawcy, Baudouina de Courtenay. Z tym środowiskiem, popieranym przez króla, polemizowała oświecona szlachta, już przychylna reformom, ale nieufna wobec burżuazji obcego pochodzenia. Najciekawszy pojedynki tego rodzaju: *Mieszczki modne* Bogusławskiego (wyst. w 1780) i *Burmistrz posnański* Baudouina. (Przerobiony z *Alkuda z Zalamei* Calderona, wyst. w 1782.)

Największe powodzenie zyskała opera komiczna w trzech odmianach. Pierwsza, nazwana w badaniach operą wiejską, miała i muzykę, i libretta powstałe w Polsce, a zajmowała się najczęściej przygodami chłopów, upominając się przy okazji

o ich prawo do lepszego losu. (Punkt wyjścia: *Nęcza uszczęśliwiona* Macieja Kamieńskiego z librettem Bohomolca w przeróbce Bogusławskiego, 1778.) Drugą utworzyły opery francuskie, w których libretta adaptowano do polskich stosunków. W trzeciej wreszcie muzyka była włoska, a libretta jedynie tłumaczone. Ulubione wówczas kompozycje Sacchiniego, Paisiella, Cimarosy zapewniały jej ogromną popularność i najłatwiej pozwalały polskim aktorom konkurować z włoskimi, choć pod względem wokalnym rywalizować z nimi nie mogli i śpiewali — tak samo zresztą jak w pozostałych odmianach — jedynie arie i ansamble, a recytatywy mówili. Znakomita większość tych oper weszła do repertuaru za sprawą Bogusławskiego, który i libretta włoskie tłumaczył, i sam obejmował partie niefortunnych, postarzałych kochanków

zwane *buffo caricato*. Debiutował swego czasu jako amant, rychło się jednak okazało, że jest przede wszystkim świetnym aktorem charakterystycznym.

W 1785 zakres eksperymentów skurczył się. Zniechęcony do prywatnych antreprenerów, król wyeliminował ich całkowicie. Na czele antreprzy stanął sam Ryx jako bezpośredni wykonawca jego woli. Opery były odąd najczęściej wykonywane przez Włochów, najhojniej przez króla obdarzanych. Polacy, poddani pod kierownictwo zaufanego Francuza, grywali utwory dramatyczne. Na otwarcie nowej antreprzy wystawiono *Sarmatyzm* Zabłockiego, paszkwil na prowincjonalnych stróżów tradycji.

Nie wydaje się, aby ten teatr królewski zyskał pełne porozumienie z publicznością. Pewne jest,

50. Parter Teatru Narodowego, 1790





51. J.B. Plersch, Sarmata w teatrze. Fresk w Pomarańczarni, Warszawa, Łazienki, 1788

że reforma dała Teatrowi Narodowemu trochę spokoju i pozwoliła skupić wielu aktorów zbiegłych przedtem do innych miast.

Niewiele ocalało szczegółów na temat ich gry. Wiemy jednak, że w tym stuleciu, pełnym wiary w słuszność i zasadność przepisów, także gra aktorska podlegała pewnym regułom szanowanym w całej Europie. Najwyższy autorytet miały zasady francuskiego Klasycyzmu, który żądał od aktora doskonałej recytacji tekstu, wyrazistej, ale także bardzo dyskretnej mimiki, w połączeniu z gestem umiarkowanym, podporządkowanym zasadom wykształconym przez balet francuski XVII wieku. Stawać wolno było wyłącznie w jednej z tanecznych „pozycji”. Ruchy ręki odbywały swą drogę po obwodzie koła, przedramię zawsze wyprzedzało ruch dłoni. W całej grze, jeśli istotnie trzymała się reguł,

uderzało charakterystyczne dla kultury francuskiej zespolenie precyzji z elegancją.

Polscy aktorzy wprawiali się w niej pod wpływem nauk, jakich udzielali im bywali w świecie arystokracji, albo też za przykładem czy nawet pod kierunkiem aktorów francuskich. W latach osiemdziesiątych wszyscy zabiegali o pewien wykwint, obowiązujący wiek Oświecenia wszędzie, nawet w wojsku. Do szczególnych zaleceń Klasycyzmu stosowali się jednak w różnym stopniu, zależnie od swoich umiejętności, temperamentu i repertuaru.



52. Frak z garderoby Teatru Narodowego, XVIII wiek

Największą biegłość w deklamacji przyznawano Owińskiemu, szczególnie w jego popisowej roli Pigmaliona w monodramie Rousseau. Owiński cieszył się również reputacją pierwszego tragika, choć prawdę mówiąc właściwych tragedii jeszcze nie grano. W repertuarze były jedynie dramy, gatunek powstały w XVIII w. w wyniku społecznej emancypacji mieszczaństwa. Moralizatorska w swoich dążeniach, drama wywoływała przed oczy widzów nie zawsze budujące obrazy. Jej najsłynniejszy okaz, *Bewerley*, był akurat historią degrengolady zamożnego obywatela, szarpiącego się w szponach nałogu. Wzniosłość, jaką otaczano jego postęпки i los jego rodziny, nobilitowała jednak postaci; nowość tematu porywała widownię. Wiek XVIII usiłował wyczerpać wszystkie rodzaje przyjemności, łącznie z przyjemnością rozrzewnienia.

Owiński jako *Bewerley* i *Truskolaska* w roli jego żony celowali w wywoływanie takich przeżyć. Hałaśliwy zazwyczaj parter milknął, gdy się ta para pojawiała. Następowala chwila ciszy, którą Bogusławski jeszcze po upływie pół wieku wspomina w zadumie.

„Widzę jeszcze żonę *Bewerleya* idącą z latarnią szukać w nocy obłąkanego męża, słyszę ów krzyk, kiedy go rozciągniętego na kamieniach znajduje, owe do Stwórcy przesyłane modły: »We łzach chęci moje zasylam Ci, o Boże!« Widzę łzami przepelnione oczy, wzniesione ku niebu, oczy, których widok powszechne wymuszał westchnienie!”

4. DECYDUJĄCE LATA

Okres sejmu konfederacyjnego zwanego Wielkim niebywale ożywił Warszawę. Posłowie, którzy w poprzednich kadencjach przybywali na parę tygodni, od 1788 mieszkali w stolicy stale, a poczynając od 1790 obradowali w zdwojonym składzie. W ślad za nimi zjechało mnóstwo osób zainteresowanych rozwojem wypadków, zwabionych nadzieją zysku albo zabawy. Obrady od początku miały charakter sensacyjny. W chwili zagajenia dominowała wrogość wobec monarchii. Późniejsza ewolucja doprowadziła do kompromisu, co jednak nie uspokoiło umysłów. W miarę, jak cichło wzbu-

wienie, budził się entuzjazm, od dawna nie widziany nad Wisłą. Teatr Narodowy znalazł się w obliczu koniunktury. Od początku swojego istnienia nie miał publiczności tak licznej ani tak żądnej wrażeń.

Być może pod wpływem trudności, w jakich znalazł się Stanisław August, rozwiązano wiosną 1789 dotychczasowy zespół polski i zaproszono do powrotu Bogusławskiego, ulubieńca prowincjonalnej szlachty. Bogusławski wrócił w każdym razie z Wilna ze swoim zespołem, w początkach 1790 r., i wkrótce przystąpił do energicznej propagandy u boku tronu, a przeciw magnatom, którzy skupiali szlachtę w opozycji. Jesienią oficjalnie zapoczątkował swoją dyрекcję, tzw. drugą warszawską, wystawiając w dzień gali dramę niemieckiego autora pt. *Lanassa, wdowa Malabaru*. Przedstawienie ostro zaatakowało braminów, którzy utrzymują lud we władzy okrutnych przesądów, a przeciwstawiało im Europejczyków niosących do Malabaru pochodnię oświaty. Sam Bogusławski grał przywódcę Europejczyków. Po zakończeniu walk, pogodziwszy już lud „indijański” z Europą, wezwał wszystkich do oddania hołdu swojemu władcy. W głębi sceny zajaśniał wówczas biust Stanisława Augusta, a cały zespół odśpiewał kantatę na jego cześć.

Tak zaczął się bujny rozwój przedsiębiorstwa, które Bogusławski prowadził korzystając z subwencji króla. Lata bankructw i dezercji minęły, powstał teatr silny, wewnętrznie zintegrowany. W zespole widzimy komplet dobrych aktorów, we współpracy z dyrektorem — najwybitniejszych autorów.

W 1791 z powodzeniem gra się komedię Wybickiego *Szlachcic mieszczańinem*, znamienity obraz pojednania dwóch stanów. Jeszcze większą sensację budzi *Powrót posła Niemcewicza*. Zgodnie z dobrze wypróbowanym schematem publiczność ujrzała tu dwie postawy wcielone w postaci dwóch rywali. Zwycięstwo odnosił kawaler wąsaty i w kontuszu, jak to już wielokrotnie bywało, po raz pierwszy jednak z poszanowaniem tradycji łączący upodobanie do reform społecznych i politycznych. Rzecz godna uwagi, że tak opracowany wariant wywołał protesty, na widowni i poza nią (nawet



53. Kazimierz Owiński. Litografia: L. Letronne



54. Agnieszka Truskołaska. Litografia: J. Sonntag

na forum sejmowym), ale już tylko wśród opozycji, malejącej z dnia na dzień. Reszta oklaskiwała go owacyjnie. Od dnia premiery (15 I) do uchwalenia nowej konstytucji (3 V 91) *Powrót posła* osiągnął czy nawet przekroczył liczbę 10 przedstawień, zawrotną na owe czasy.

Dzięki tym faktom można mówić o nowej odmianie życia teatralnego. W ciągu całego pięciolecia teatr będzie w starciu z przeciwnikiem, coraz groźniejszym. Ale jednocześnie będzie pogłębiał porozumienie z większością. Fakt, że większość sama jest żądna zmian (w historii społeczeństwa epokowy), w dużej mierze tłumaczy liczbę innowacji.

Już na premierze *Lunassy* teatr zawarł bliższą znajomość z egzotyką, zajmującą odtąd coraz więcej miejsca w jego zainteresowaniach. Wraz z drugą sztuką Niemcewicza weszła do repertuaru historia (*Kazimierz Wielki*, 1792). W długim

szeregu komedii i dram znajdowały wyraz przemiany zachodzące w pojęciach o etyce i moralności. Warte wzmianki jest zwłaszcza wystawienie pięciu sztuk niemieckiego autora, Augusta Kotzebue; jego dzieło pt. *Nienawiść ludzi i szal*, odegrane w 1791, sprawiło takie wrażenie, że ludzie przebywali „po 30 mil i więcej”, żeby je w Warszawie zobaczyć. Mamy przykłady stałego wzrostu ambicji. W 1793 Teatr Narodowy wystawił *Axura Saliergo*, pierwszą operę serio odśpiewaną w języku polskim, z udziałem śpiewaków „zmówionych” Kluszewskiemu z Krakowa (m.in. Magdalena Jasińska, Dominik Kaczkowski, Jan Szczurowski). Poprzedniego roku odegrano *Meropę* Voltaire'a, pierwszą klasyczną tragedię w repertuarze Teatru Narodowego, z pamiętnymi rolami Truskołaskiej i Owińskiego.

Najmocniej na charakter teatru i jego oddziały-

A black and white engraving of a man in 17th-century attire. He wears a large, ornate hat with a prominent feather. His coat is long and patterned, with a dark fur collar and cuffs. He is pointing his right hand forward and slightly to the left, while his left arm is extended downwards. A sword is visible at his waist. The background is plain.

55. *Powrót posła Niemcewicza*, afisz, 1791[illegible]

W 1790, nieustępliwy w tym punkcie, król wy-

prosił sobie polskie opery. Dopiero później, gdy zakaz upadł, można było wystawić *Cud mniemany*, z muzyką Stefaniego. Wszakże i w latach zakazu teatr nie chciał się rozstać ze śpiewem; wszyscy filozofowie ludowi tego burzliwego pięciolecia wyrażali swoje poglądy w „piosneczkach”, niezależnie od gatunku sztuki. Słowa drukowano na kartkach, które sypały się z dziury w suficie, tak że publiczność chwyciła je w locie. Stosowano więc klasyczne metody agitacji, zachowane już do końca tego okresu, mimo że ryzyko kryjące się w propagandzie ideowej wzrastało.

Taczka occiarza była jeszcze wystawiona w wa-

57. *Taczka occiarza*, akt III, sc. 2. Rys. M. Stachowicz, ryt. S. Langer



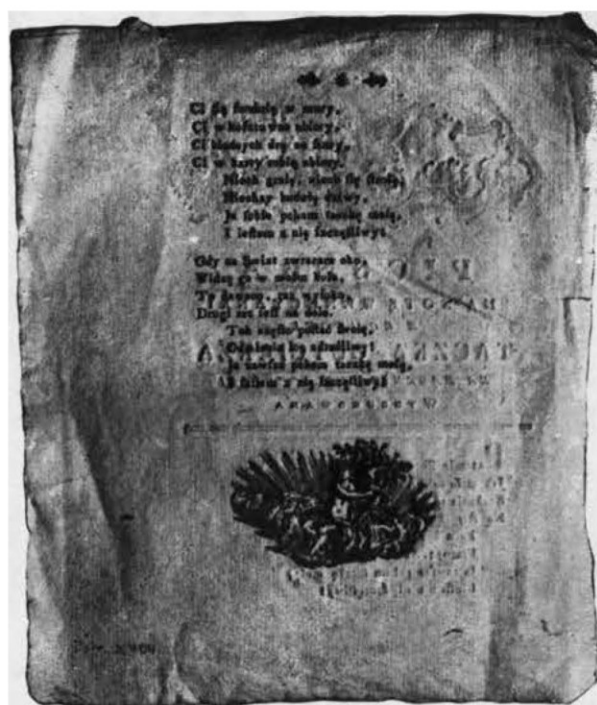
runkach całkowitej swobody, jako głos w dyskusji nad równouprawnieniem stanów. *Henryk VI na łowach* pojawił się w Warszawie opanowanej przez targowiczan i szachowanej przez garnizon okupacyjny; był błyskawiczną odpowiedzią na czyn magnatów, którzy wywołali obcą interwencję, i zawierał niedwuznaczne pogroźki pod ich adresem. Zrozumiane przez adresata, spowodowały one zdjęcie sztuki z afisza; tylko presja publiczności sprawiła, że udzielono wtedy zgody na wznowienie przedstawień. *Cud mniemany* wszedł na scenę już po obaleniu Konstytucji 3 maja i po II rozbiórze. Nowe władze działały pod kontrolą okupanta, teatr podlegał wścibskiej i służalczej cenzurze. W tej sytuacji powstał spisek, który począł przygotowywać społeczeństwo do ogólnonarodowego powstania. Najprawdopodobniej w porozumieniu ze spiskiem napisał Bogusławski i wystawił swoją operę, świadomy faktu, że Kościuszko widzi szansę zwycięstwa w udziale chłopów, uwolnionych z poddaństwa i przekonanych o potrzebie wspólnej walki. Nie znamy dzisiaj pełnego tekstu, który był wygłoszony ze sceny dnia 1 III 94, a kwestia zamierzonej i rzeczywistej wymowy przedstawienia jest sporna. Pewne wydają się trzy rzeczy: dzieło było aluzyjne, czujność władz zmylono, natomiast publiczność pojęła rzecz od razu i wpadła na premierze w nieopisany entuzjazm. Dopiero wtedy władze zrozumiały sens wydarzenia i po trzecim przedstawieniu (3 III) zdjęły sztukę z afisza. Wieść o niej szybko się jednak rozchodziła. Franciszek Karpiński, zamieszkały na Podlasiu, otrzymał wkrótce po premierze kartkę z „piosneczką” Bardosa, a w pamiętniku pouczył czytelnika, że opera Bogusławskiego „była początkiem i rozgrzała umysły do przyszłej rewolucji, była osnową rozmów po domach i czyniono sobie nadzieje szczęścia, które zdawała się obiecywać ta sztuka teatralna”.

Trudno o lepsze świadectwo ewolucji, jaką teatr przebył: od dyskusji z przeszłością do zwrotu w przyszłość. I od analizy stosunków do wyrażania pragnień, wcielających się w nowe postaci i obrazy. Do końca tego okresu Teatr Narodowy pozostał wiernym synem polskiego Oświecenia. Ale razem z nim przebywał coraz nowe etapy.

Przedstawienia ostatnich lat mają już nieco



58. *Taczka odciarza*, *Piosnka Starego Dominika*, ulotka rozrzućana w Teatrze Narodowym, 1790, recto



59. *Taczka odciarza*, ulotka, verso

inny charakter niż w latach osiemdziesiątych. Prócz przedstawicieli dwóch środowisk wchodzą teraz na scenę całe antagonistyczne grupy: arystokratów i wieśniaków, Krakowiaków i Górali. W *Cudzie mniemanym* — po raz pierwszy w polskiej operze — odzywają się chóry. Wzrasta znaczenie konkretnego, historycznego i obyczajowego, w dekoracjach i kostiumach. Zmienia się nie tylko typ życia teatralnego, ale i typ artysty.

Jeśli *Fircyka* w *zalatach* można dzisiaj przeczytać z przyjemnością, bez uciekania się do wiedzy o dawnym teatrze, to sztuki lat dziewięćdziesiątych bardziej nas ciekawią, kiedy je wyobraźnia przywróci ówczesnej scenie, gdy sobie uprzytomnimy, że Bogusławski tworzył każdą z nich wokół własnej roli, jako aktor. Dominik, Kokl, Bardos to jego role, są w nich nie tylko jego słowa, ale była w nich niewątpliwie i jego osobista prawda, rozgrzewająca je tak, jak oddech ludzki rozgrzewa zamróz na szybie, żeby znów przez nią dało się patrzeć na świat.

Ostatnie fakty z historii teatru Stanisławowskiego

wiele mówią o znaczeniu, jakie zyskał sobie w ciągu trzydziestu lat swego istnienia.

W drugiej dekadzie kwietnia 1794 w wyniku dwudniowych walk stoczonych przez wojsko z udziałem uzbrojonej ludności Warszawa rozbiła garnizon okupacyjny i przyłączyła się do ogólnonarodowego powstania. Budynek na Pl. Krasińskich zamieniono wówczas na szpital. Otwarto go jednak 11 X 94 na polecenie Rady Najwyższej Narodowej, która uroczystie stwierdziła, że „pragnąc duch narodowy mieć rozszerzonym i obywateli w ich nawet zabawach do dzieł patriotycznych zachęcanych końcem [tzn. w celu] otwarcia teatru i na wsparcie w wydatkach koniecznych złp 6000 z Skarbu Narodowego naznacza”. Pasowany tym aktem na jedną z najpotrzebniejszych instytucji, Teatr Narodowy grał już odtąd do ostatnich dni Rzeczypospolitej.

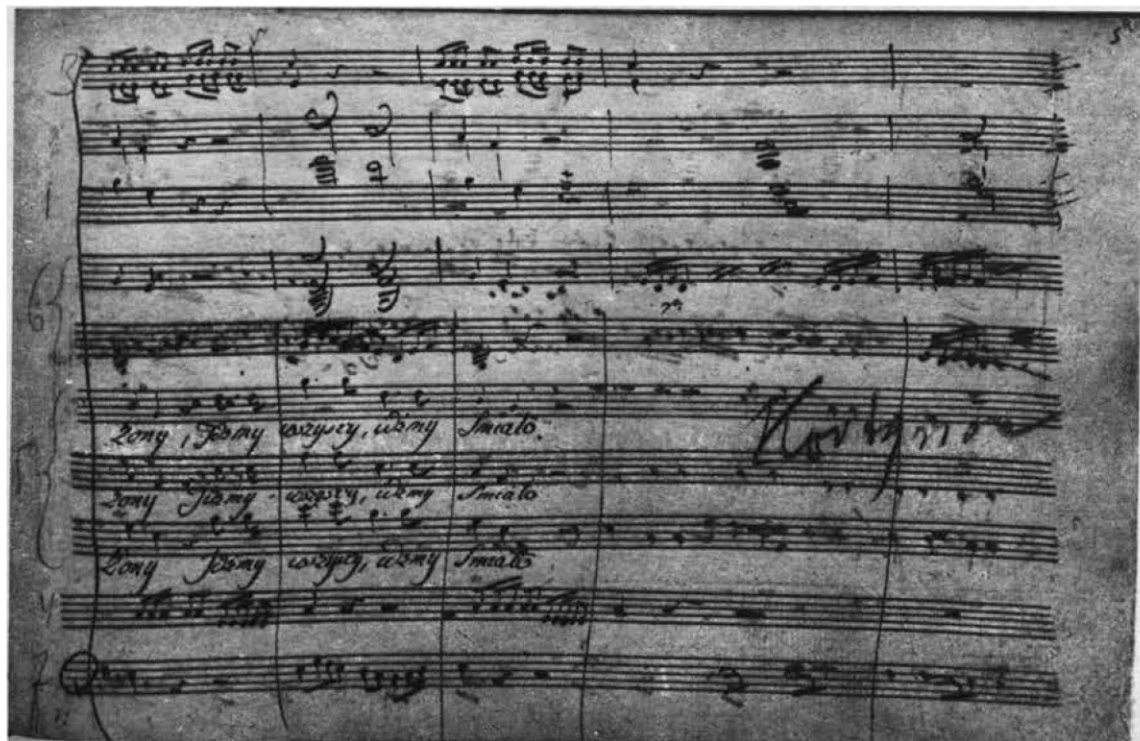
60. *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, akt III, sc. 6. Dekoracje A. Smuglewicza. Drugi od lewej Bogusławski w roli Bardosa. Rys. F. Lohrmann, 1794







61. Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale. Chór Krakowiaków na zakończenie I aktu, partytura



II. Po upadku państwa (1795-1831)

I. ŻYCIE TEATRALNE PO ROZBIORACH

W wyniku trzeciego rozbioru Polacy dość często musieli zmieniać obywatelstwo, nawet gdy zostawali w miejscu swojego urodzenia. W 1796 mieszkaniec Warszawy był obywatelem Prus Południowych i znosił się ze swymi władzami po niemiecku, podobnie jak jego rodacy we Lwowie i w Krakowie, zamieszkujący Królestwo Galicji i Lodomerii (w rzeczywistości, jedną z prowincji austriackich). Na wschód od tych krain, nie znanych dawniejszej geografii, rozciągały się nowo powstałe gubernie cesarstwa rosyjskiego. W 1807 z departamentów zaboru pruskiego powstało Księstwo Warszawskie z królem saskim na tronie. W 1809 przyłączono do niego i Kraków. W 1815 przekształcono Księstwo w Królestwo Polskie, ale już bez Poznania, Torunia i Krakowa (który otrzymał statut wolnego miasta) i w unii personalnej z Rosją.

Życie teatralne pozostawało w ścisłym związku z tymi wydarzeniami wykazując jednak pewną szczególną cechę. W przeciwieństwie do wielu instytucji, powstałych w wolnym państwie, teatr polski nie zamarł ani na chwilę.

Rzeczpospolita upadła. Przetrwała jednak szlachta i zachowała swój stan posiadania, a ponieważ teatr bawił ją już od dawna, gotowa go była ocalić. Dzięki tej okoliczności teatr miał szansę przetrwania, od początku większą, niż można by sądzić.

Nie było jednak rzeczą jasną, czym stanie się po 1795. Wyodrębniony z innych zabaw, pojawił

się w Polsce wraz z Oświeceniem, jako instytucja o ściśle sprecyzowanej ideologii. Miał dopomóc w wewnętrznej przemianie społeczeństwa. Fakt, że istotnie wziął udział w tej przebudowie, niewątpliwie wzmógł jego żywotność i dał mu nawet pewien prestiż, rodzaj moralnego zaopatrzenia na czas niewoli. Nasuwało się jednak pytanie, czy będzie mógł pełnić dawne funkcje po 1795.

Zaraz za tym pytaniem szło następne. Samo utworzenie Teatru Narodowego w 1765 włączyło go w krąg francuskiego Klasycyzmu, wówczas dominującego na całym kontynencie. Pod tym względem sytuacja zmieniała się od schyłku wieku, w miarę jak powstawała koncepcja teatru lepiej dostosowana do wrażliwości XIX stulecia. Po okresie wielkiej pewności, jaką dali Europie Oświeceni, nadciągała wielka niepewność. Kwestionowano autorytety i pewniki. W Polsce pobitej i uciemnionej ten prąd buntowniczy, kulminujący w Romantyzmie, musiał, zdawałoby się, znaleźć naturalnego sprzymierzeńca. W rzeczywistości sprawa komplikowała się, ponieważ różne odłamy publiczności różnie się do niej odnosiły. Im niżej w hierarchii społecznej, tym większa podatność na oddziaływanie nowych wpływów. Im wyżej — tym większy opór. Tak wygląda schemat, w którym występowały dodatkowe komplikacje. Ogromny udział w rewolucji estetycznej miały kraje, których rządy zawładnęły wielkimi połaciami Polski, mianowicie Austria i Prusy, co z jednej strony ułatwiało penetrację nowości, ale z drugiej czyniło je kwestią delikatniejszą niż gdzie indziej. Podtrzymywanie związków z resztą Europy stało się też odtąd zadaniem bardzo trudnym, trudniejszym niż przedtem.

W dalszych rozdziałach zapoznamy się z konsekwencjami tej sytuacji, aby jednak dokonać tego gruntownie, musimy się wprawdzie przyjrzeć organizacji teatru po 1795.

Pierwszą rzeczą, jaka nas w tej dziedzinie uderzy, będzie liczebność zespołów. Drugą — ich zasięg, większy niż w czasach Stanisławowskich. Teatr polski po 1795 sięgał po prostu tam, gdzie sięgały majątki szlachty mówiącej po polsku.

Wszystkie zespoły można podzielić na stałe i wędrownie.

Wielką liczbę wędrownych łatwo wytłumaczyć

Jednocześnie z tym zjawiskiem obserwujemy tendencję do stabilizacji, do osiedlenia się w jakimś mieście na stałe. W pierwszych latach, gdy teatr polski nie miał żadnego mecenasa, przetrwanie całego roku na jednym miejscu, choć atrakcyjniejsze dla aktorów, było jednak bardzo trudne, z czego wynikała i różnorodność działań, i pewna płynność podziałów.

Za Pozwoleniem Zwierzchności

Dziś

w Poniedziałek Dnia 21. August 1797. Roku

D. T. TRUSKOŁASKI

z swą Kompanią

na Ządanie Powszechné

będzie miał Honor dać po drugi raz Reprezentacyą

O P E R Y

we 3. Aktach

z Włoskiego domaczonego

Pod Tytułem:

MIŁOSTKI

RZEMIESLNICZE.

O s o b y :

Konfancy; Włódn; Pani.	Tyta, Salomart.
Rozyna. Krawcow.	Bernardon, Szewc Oyciec Rozyny
Aniela, Korwaczka.	Siewczyk.
Dziro, Kamperdyner Konfancy.	Szynkars.
Janek, Spolarz.	Służący Pani Konfancy.

Zacznio się o godzinie 6. w Wieczor.

Cena Mieść zwyczajna.



63. Kraków, afisz przedstawienia polskiego, 1815

Do najbardziej ustabilizowanych można zaliczyć po 1795 cztery teatry polskie. Z tych największą ciągłość działania wykazują warszawski i wileński. We Lwowie teatr polski miał krótką przerwę w swojej historii (1799–1809). W Krakowie uległ rozwiązaniu po III rozbiorze; przez pewien czas utworzony tu teatr niemiecki dawał jedynie sporadyczne przedstawienia w języku polskim. W 1809 przybrały one bardziej regularny charakter. Odtąd teatr polski w Krakowie działał już bez większych przerw.

Jednak i wśród zespołów koczowniczych nikt nie usiłował ustalić swego losu, walcząc się tylko latem, a na zimę wracając do bazy. Z różnym skutkiem zakładano takie bazy we wszystkich dzielnicach: bez powodzenia w Poznaniu, ze znacznie większym na Mazowszu, z rozmachem na Litwie, Białorusi i Ukrainie. Rosyjscy aktorzy z rzadka jeszcze penetrowali te kraje. Zawodowy teatr ukraiński dopiero się tworzył. Polskie zespoły osiadały na całe sezony w Grodnie i w Mińsku.



64. Poznań, afisz przedstawienia polskiego, 1823



65. Wilno, afisz przedstawienia polskiego, 1830

skąd zapędzali się jeszcze dalej: do Kowna. Połocka, Witebska, Mohylowa. Na dłuższy czas osiedlały się w Żytomierzu, Kijowie, Odessie i Kamieńcu Podolskim. Stąd wyjeżdżali do innych miast.

Nie była to nigdy pełna stabilizacja. Trzeba jednak pamiętać, że w pierwszych latach nigdzie jej jeszcze nie było, gdyż zasiedziały zespoły też wyprawały się latem do innych miejscowości.

Teatr wileński odwiedzał w takich wypadkach bliższą okolicę albo dawne Inflanty; bywał w Rydze, Libawie, Mitawie. Nie omijano i rdzennej Rosji. W 1803 zespół polski z Mińska dotarł do Moskwy, w 1806 teatr wileński grał w Petersburgu.

Z Warszawy droga wiodła przeważnie na zachód: do Gdańska (1797, 1804, 1811), a przede wszystkim do Kalisza i do Poznania. Z Krakowa — na północ, do Kielc i Radomia. Do Wrocławia dotarł zdaje się w tych latach tylko jeden zespół, wędrowny, w 1797.

Wyjawszy antrepryzę warszawską, której losy

ułożyły się w szczególny sposób, wszystkie zawodowe teatry polskie były prywatnymi przedsiębiorstwami. Niektóre dzieliły między aktorów czysty zysk. W stałych teatrach system ten, zwany „działówką”, pojawiał się jednak wyłącznie w chwilach kryzysu; w pomysłniejszych pełne ryzyko ponosił antrepreneur, który lokował w przedsiębiorstwo swój kapitał, a z aktorami zawierał umowy. W Krakowie Jacek Kluszewski zawierał nawet umowy z dyrektorami. (Sam był jedynie właścicielem majątku teatralnego i posiadaczem monopolu, przyznanego mu przez Austriaków.) Najczęściej jednak dyrektor bywał jednocześnie antrepreneur-em, dzierżawcą albo i właścicielem gmachu.

W zasadzie każde większe miasto pragnęło już wtedy posiadać własny teatr z lożami, z łańciską dewizą na fasadzie, a czasem i na malowanej kurtynie, z podjazdem dla karet i przechadzką dla ochłody. Niejednokrotnie urządzał taki teatr właściciel miejscowego hotelu. Kiedy indziej budował go antrepreneur, czasem z pomocą władz; były to



66. Budynek teatru wileńskiego czynny w latach 1796–1831

wówczas lekkie budowle z drewna lub tzw. pruskiego muru albo też gmachy adaptowane do celów teatralnych: ujeżdżalnie, opustoszałe kościoły.

W Warszawie główną siedzibą polskiego zespołu pozostawał teatr na Pl. Krasińskich. Z biegiem czasu zmieniał się wystrój jego wnętrz, a na parterze przybywało ław. Zasada oddzielania dam — przebywających wyłącznie w lożach — od męskiego i w większości „stojącego” parteru utrzymała się jednak do końca tego okresu. Do końca był również ten budynek własnością prywatną. (Należał do spadkobierców Stanisława Augusta.)

We Lwowie grywano w teatrze, który niemiecki antreprener urządził w kościele pofranciszkańskim (otw. w 1789). W Krakowie Kluszewski przerobił w tym celu dwa domy na rogu Pl. Szczepańskiego i Jagiellońskiej (otw. w 1799). W Wilnie teatr polski zagospodarował się w oficynie pałacu Radziwiłłowskiego przy ul. Wileńskiej (otw. w 1796). Z zewnątrz był to budynek nieefekowny i nawet nieforemny, wewnątrz pojemny; miał „stojący” parter z pewną liczbą ław, trzy kondygnacje łóż i galerię; piękną kurtynę sprowadzono z teatru Sapienhów w Dereczynie. Do tego teatru chodzili w swych latach studenckich Mickiewicz i Słowacki.

W Poznaniu grywano początkowo w ujeżdżalni, potem, od 1804, w specjalnym gmachu wzniesionym kosztem władz pruskich na Pl. Wilhelmowskim (obecnie Pl. Wolności). Był on oddany do

użytku niemieckich antreprenerów, jednak korzystali z niego i polscy aktorzy. W latach 1796–1826 przybywali tu na gościnne występy niemal co roku, przeważnie na św. Jan. Każda wizyta trwała zwykle parę tygodni.

Nowo powstały budynek zaopatrywano w komplet dekoracji, z których korzystali przybysze. Jednak szanujący się teatr woził dekoracje ze sobą w taborach liczących i po 30 koni. Podróżowano także na statkach: Wisłą i Dźwiną.

Do 1807 powodzenie teatru polskiego było w wielkim stopniu uzależnione od polityki Austrii i Prus. Pozwalały one wprawdzie grać polskim zespołom, traktowały je jednak jako zjawisko chwilowe, na wymarcie, poddając je uciążliwej kontroli. We wszystkich dzielnicach wymagano składania hołdu nowym władzom, co polskie zespoły posłusznie czyniły, śpiewając stosowne kantaty na tle transparentów z cyfrą albo z obliczem panującego.

Zmuszani do uległości wobec władz, antreprenerzy musieli jednocześnie borykać się z obcą konkurencją. Popierane przez swoje rządy, zespoły niemieckie gospodarowały przez cały czas we Lwowie, długie lata w Krakowie, a parokrotnie bliskie już były zawładnięcia teatrem warszawskim. Polacy płacili tym zespołom haracze, ustępowali im „lepszyc” dni, czasem, jak w Krakowie, ledwie dochodzili do głosu. W latach 1807–15 zlikwidowane zostały niemieckie wpływy w Warszawie i w Krakowie. Umocniły się jednak w zaborze pruskim. Liczyły się w dalszym ciągu na Litwie, na Ukrainie.

Prowadzenie prywatnego teatru w takich okolicznościach wymagało od antreprenera swoistej ekwilibrystyki.

W sumie było ich kilkadziesiąt przed powstaniem listopadowym. Wielu, jeśli nie większość, rekrutowało się ze zbiedniałej szlachty. Kobiety natomiast — a są i kobiety antreprenerki — bywały pochodzenia mieszczańskiego. Małżeństwo byłego mościpana z taką rezolutną mieszczańką często, zdaje się, stawało u początku wielkich rodów aktorskich, które potem miały nabrać wielkiego znaczenia w historii teatru.

Obok pospolitych awanturników widzimy ludzi



67. Budynek teatru kijowskiego czynny w latach 1807-1851

68 Budynek teatru poznańskiego czynny w latach 1804-1874





69. Teatr lwowski w kościele pofranciszkańskim, otw. w 1789, przebudowany w 1796, czynny do 1842. Widok sceny i widowni w pocz. XIX wieku. Mal. F. Gerstenberger

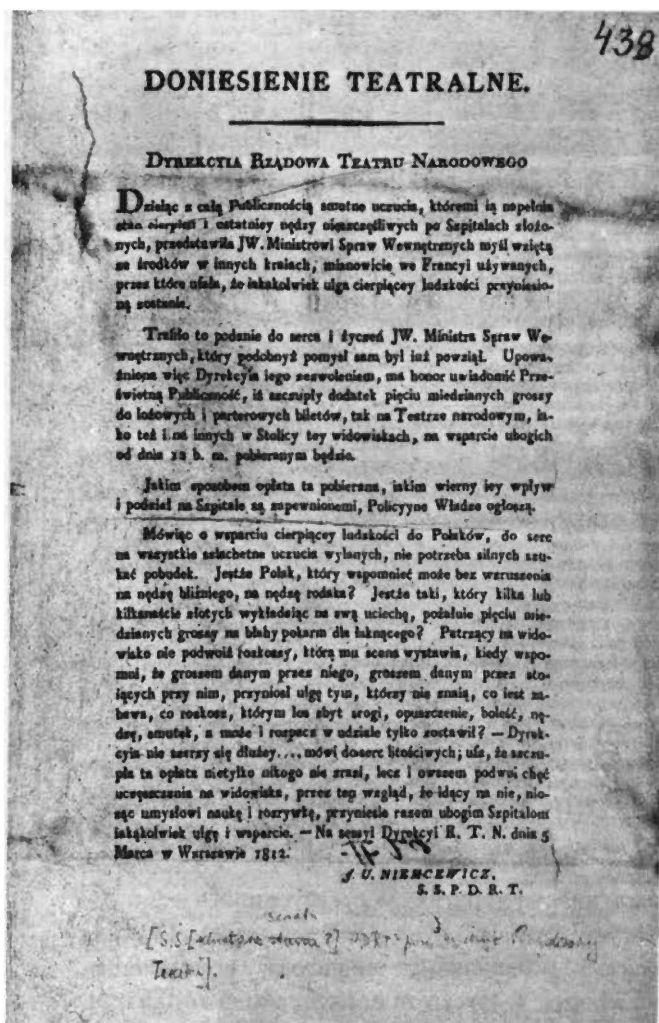
większej oglądy umysłowej i towarzyskiej. Zwraca uwagę garść wolnomularzy. Bliższa obserwacja ich działalności pozwala stwierdzić, jak skutecznie podtrzymywali oni w teatrze najsłabsze ideały Oświecenia.

Większość przegrywała popadając nieraz w skrajną nędzę. Bywali jednak i bardzo zaradni antreprenerzy. Trwałe powodzenie zdobyli działający na Litwie: Dominik Morawski, jego żona Marianna, Kazimierz Skibiński, zasłużony także jako dyrektor teatru krakowskiego. Najwytrawniejszym graczem był bez wątpienia Bogusławski. Po nim

stawia się zwykle Jana Nepomucena Kamińskiego działającego już w czasach Romantyzmu we Lwowie.

2. LOSY ANTREPRYZY WARSZAWSKIEJ

W dniu szturm Pragi (4 XI 94) Bogusławski zbiegł z Warszawy zabierając ze sobą część biblioteki teatralnej, rekwizytów i kostiumów. Tuż po kapitulacji ostatnich polskich oddziałów, a jeszcze przed końcem roku znalazł się we Lwowie,



gdzie prócz miejscowych aktorów, występujących już od dłuższego czasu, zastał licznych zbiegów z Teatru Narodowego. W pocz. 1795 zaczął swoją działalność nowo sformowany przez niego zespół polski i występował pod kierunkiem Bogusławskiego nieprzerwanie do 1799 roku. Był to w gruncie rzeczy Teatr Narodowy na wygnaniu.

W Warszawie odtwarzano tymczasem miejscową antreprezję. W 1796 wzięli ją w ręce Truskolascy. Po śmierci Tomasza (1797) antreprenerem była wdowa, Agnieszka, posiadająca koncesję wydaną przez władze Prus Południowych.

W 1799 Bogusławski wrócił do Warszawy, wcielił do swego zespołu Truskolaską, z jej aktorami, i odtąd był antreprenerem warszawskim do 1814 roku. (Tzw. trzecia dyrekcja warszawska Bogusławskiego.) Od chwili jego powrotu można mówić o całkowitej rekonstrukcji Teatru Narodowego. Bogusławski wrócił też do tej nazwy, gdy tylko mógł; od 1807 była znów stosowana, także w aktach urzędowych, aż do upadku powstania listopadowego.

W 1814 uprawnienia antreprenera razem z ruchomościami nabył znany tłumacz i krytyk, Lud-

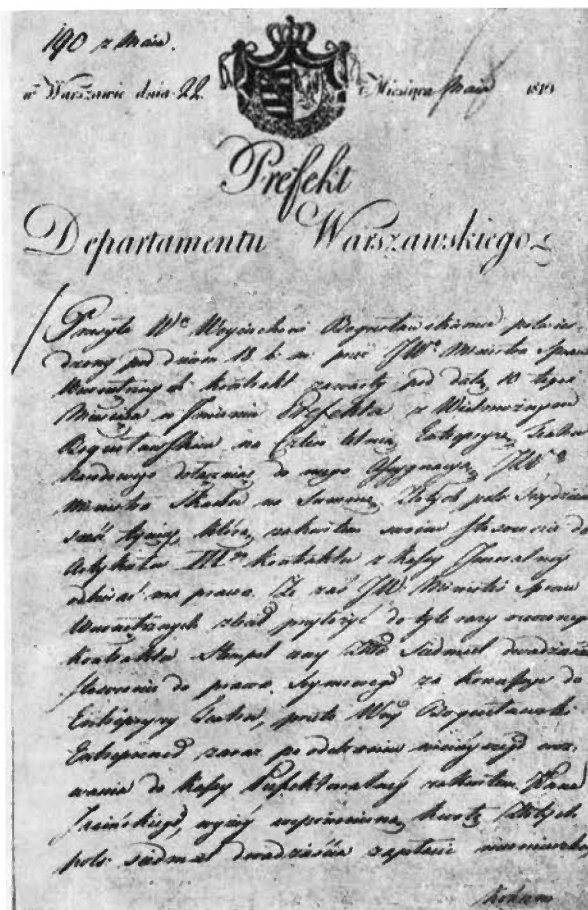
wik Osiński. Ten był antreprenierem w latach 1814–25, po czym wydzierżawił ruchomości zrzeszeniu aktorów. Zrzeszenie występowało w roli antreprenera przez dwa lata. W 1827 rząd Królestwa Polskiego, zakupiwszy uprzednio ruchomości od Osińskiego, przekazał mu majątek teatralny w użytkowanie mianując go dyrektorem wspólnie z Ludwikiem Dmuszewskim.

Ustrój teatru był już jednak zmieniony w tym momencie. W 1810, zanim jeszcze Królestwo powstało, rząd Księstwa Warszawskiego odnowił mecenat teatralny. Dekretem Fryderyka Augusta ustanowiona została nowa władza pod nazwą Dyrekcji Rządowej. Na czele Dyrekcji stał prezes mianowany i uposażony przez rząd. (Jako pierwszy objął to stanowisko Niemcewicz.) Antreprenier podlegał odtąd prezesowi, godząc się na to w zamian za subwencje.

Dyrekcja Rządowa okazała się jednym z najtrwalszych urzędów. (Przetrwała do 1915!) W historii teatru warszawskiego ważną datą stał się z tej racji rok 1810, choć trzeba podkreślić, że początkowo wpływ rządu na wydarzenia był niewielki. Na mocy dekretu antreprenier musiał dbać o fundusz emerytalny i utrzymywać Szkołę Dramatyczną (otw. w 1811), a niską subwencję wypłacano mu nieregularnie. W praktyce miał więc i nadal decydujący głos. Od 1815 autorytet Dyrekcji wzrastał pomniejszając możliwości antreprenierów, aż wreszcie faktycznym antreprenierem został rząd, działający za pośrednictwem prezesa, któremu nowa ustawa z 1827 dawała pełnię władzy. Od 1819 piastował to stanowisko Aleksander Rożniecki, szef policji i zausznik w. księcia Konstantego, co pozwala ocenić końcowy wynik ewolucji.

Do tego momentu, tzn. do lat dwudziestych, największy wpływ na charakter teatru miały metody antreprenierów prywatnych. Skrajnie różne.

Bogusławski zawsze się zwracał do zwykłych widzów, a kiedy ci nie mogli go utrzymać, szukał ich poza stałą siedzibą. W latach 1799–1806 znajdował ich na jarmarkach i kontraktach: w Łowiczu, w Kaliszu, w Poznaniu. Objął więc swoim działaniem całe Prusy Południowe. Niemieckiego rywala przepędził, doprowadzając go na próg bankructwa, gdy usiłował występować w Warsza-



71. Prefekt Departamentu Warszawskiego przesyła Bogusławskiemu umowę z rządem Księstwa Warszawskiego, pierwsza strona listu, 1810

wie, a żeby mu zablokować wstęp na później, założył sobie własny zespół niemiecki i utrzymywał go wspólnie z polskim w latach 1804–1806. (Jak już przedtem we Lwowie w latach 1796–98.)

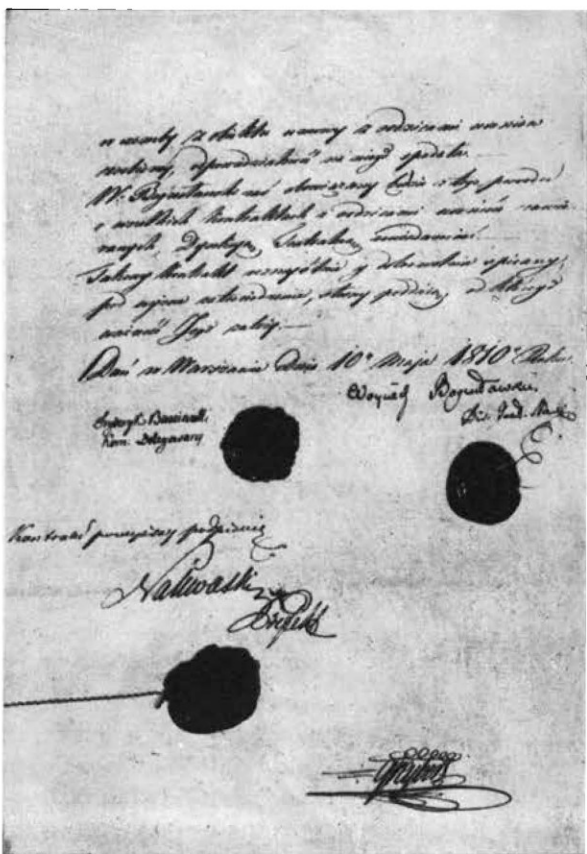
Wśród publiczności szlacheckiej i mieszczańskiej budził wtedy uczucia bałwochwalcze, natomiast w ostry konflikt popadł z koteriami arystokratycznymi. W swojej polityce wobec Prusaków, bardzo przebiegłych, wikłał się w coraz większą zależność, co mu arystokraci wyrzucali, mimo że sami wpędzali go w sytuacje najdelikatniejsze, kiedy bojkutowali jego teatr z powodu „gminnego” tonu i starym zwyczajem sprowadzali mu pod bok cudzoziemców (Włochów, Francuzów).

Walka z tą konkurencją toczyła się przy czynnym udziale publiczności, ponieważ zwolennicy i przeciwnicy Bogusławskiego napadali na siebie, wszczynali na widowni tumulty, detonowali petardy, wrzucali do pieca materiały cuchnące; dochodziło nawet do bijatyk.

Inaczej pracował Osiński, gdyż mniej troszczył się o liczbę widzów, bardziej o ich wyrobienie. Wyniki były godne uwagi w obu wypadkach. Działalność Osińskiego miała jednak z natury rzeczy mniejszy zasięg społeczny i terytorialny.

Już w czasach Księstwa Warszawskiego działalność objazdowa ustawała. (Najciekawsze były wtedy wyprawy o charakterze propagandowym: do Białegostoku, do Krakowa, do Gdańska.) Za rządów Osińskiego teatr wyjątkowo wydalal

72. Podpisy pod umową Bogusławskiego z rządem Księstwa Warszawskiego, 1810



73. Aprobata Ministra Spraw Wewnętrznych na umowie Bogusławskiego z rządem Księstwa Warszawskiego, 1810

się z Warszawy; zreformowany w 1827 przyjął tryb osiadły i już go więcej nie zmieniał.

W organizacyjnym związku z Teatrem Narodowym działał wtedy stały teatr francuski, który wedle intencji władz miał być wzorem, zwłaszcza w zakresie gry aktorskiej, dla Polaków. Natomiast do idei osobnego teatru popularnego odniesiono się niechętnie. W 1820 padła taka myśl w prasie, a Bogusławski poparł ją zgłaszając projekt zbudowania na Nowym Świecie wielkiego gmachu dla mniej wyrobionej publiczności, znajdującej tu odpowiedni dla siebie repertuar. Nie doszło jednak do tego. Dopiero w 1829 powstał niezależny od Teatru Narodowego i rzeczywiście popularny teatrzyk prywatny, ulokowany w gmachu Towarzy-



74. Alojzy Żółkowski (ojciec). Mal. J. F. Piwarski, ok. 1820

stwa Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu (obecnie nr 62). Nazywał się początkowo Teatr Polski, potem Rozmaitości. Teatr Narodowy pochłonął jednak wkrótce to przedsięwzięcie i uczynił z niego scenę filialną.

Miał wtedy znowu pewne uprawnienia monopolisty. Każdy przedsiębiorca organizujący w Warszawie jakiekolwiek widowisko musiał mu oddawać część dochodu. Był zamożny. W l. 1814–23 jego budżet podwoił się. Zespół aktorski liczący 25 osób w 1814, w 1823 miał już 56 osób (bez orkiestry, baletu i personelu pomocniczego).

Z weteranów pamiętających czasy przedrozbiorowe występowało tylko dwóch: Bogusławski i słynny bas Szczurowski. Reszta napłynęła po 1795. Od śmierci Osińskiego (zm. w 1799 we Lwowie) długo brakowało tragika tego formatu. Z niejakim trudem zdobywali sobie reputację jego następcy:

Marcin Szymanowski, Bonawentura Kudlicz. Mniej deficytowe okazały się na szczęście te emplois wśród aktorek. Józefa Ledóchowska, córka Truskolaskich, niemal od swego debiutu (1796, przedtem grała role dziecinne) słynęła jako wybitna tragiczka, a występowała — z przerwami — do 1833. W latach 1802–1808 rywalizowała z nią Rozalia Bogusławska, córka dyrektora (od 1808 żona Osińskiego). W 1801 zatrudniono w teatrze dwie doskonale śpiewaczki: Karolinę Stefani i Zofię Petrasch, od 1805 Dmuszewską, utalentowaną aktorkę o głosie wręcz fenomenalnej siły i skali. Obie zmarły młodo, ich powodzenie

75. Ludwik A. Dmuszewski jako Don Fernand (Cyd Corneille'a). Rys. A. Orłowski, 1801



przekonało jednak znawców, że także „pod surowym niebem północy” mogą się rodzić talenty wokalne. Harmonijnie rozwijało się aktorstwo komediowe, w największej mierze dzięki Alojzemu Żółkowskiemu i Dmuszewskiemu. Pierwszy debiutował ok. 1798, drugi w 1800, obaj utworzyli wkrótce zgraną parę pana i sługi, najlepszą przypuszczalnie w komedijkach, które sobie sami pisali, a raczej adaptowali obyczajem XVIII wieku. Dmuszewski był nawet bardzo płodny jako autor i stał się właściwym twórcą polskiego wodewilu, modnej podówczas komedijki — zwykle jednoaktowej — ze śpiewkami. Żółkowski okazał się ciekawszą indywidualnością aktorską. Pod maską mniemanego durnia, na jakiego się stylizował, także poza teatrem, skrywał niepospolitą inteligencję i zdobył ogromną popularność, z żalem żegnany przez Warszawę po swej przedwczesnej śmierci w 1822.

3. TEATR BOGUSŁAWSKIEGO

Kiedy w 1797 na premierze melodramy *Iskukhar* podniosła się kurtyna, widzowie lwowscy ujrzeli cichą dolinę, a w niej lud Inków pogrążony w modłach do wschodzącego słońca. Ledwie umilkł pobożny śpiew, na scenę wpadli zbiegowie donosząc o niespodziewanym napadzie wroga, który już jest w stolicy, pali, grabi i morduje. Ledwie i te słowa przebrzmiały, kiedy na grani gór otaczających dolinę ukazali się hiszpańscy żołnierze z bronią gotową do strzału. Był to widok, który od pierwszej chwili wprowadzał w sedno sprawy, zgodnie z nakazami Klasycyzmu, ale jednocześnie, i też od samego początku, wytwarzał stan fascynacji, przez klasyków przyjmowany nieufnie, a najczęściej zwalczany.

Jak powstawał taki obraz w XVIII wieku? Kto go tworzył?

Od założenia Teatru Narodowego zespół zawsze miał u nas kierownika odpowiedzialnego za organizację pracy i dobór repertuaru. Już w siedemdziesiątych latach XVIII w. pojawia się w Polsce dla niego francuska nazwa „réalisateur”. (Oznaczająca we Francji do dziś każdego zarządcę, nie tylko

PIĘĆ DYREKCJI BOGUSŁAWSKIEGO

1783-85 Pierwsza warszawska.

1785-89 Wileńska.

1790-94 Druga warszawska.

1795-99 Lwowska.

1799-14 Trzecia warszawska.

w teatrze, np. zarządcę dóbr.) Jeśli dyrektor sam był aktorem i zespołem kierował, nikt go u nas nie nazywał reżyserem; słowo to długi czas stosowano tylko wtedy, kiedy dyrektor niefachowiec przybierał sobie jakiegoś pomocnika. Nie ulega jednak wątpliwości, że w obu wypadkach chodzi o sprawowanie tych samych funkcji wobec zespołu.

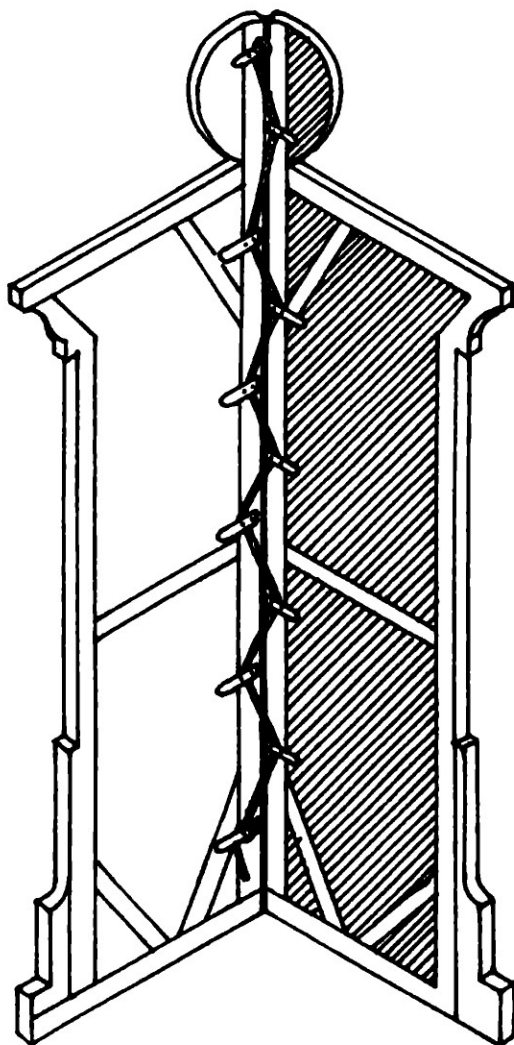
Były one dość liczne. Reżyser XVIII wieku wybierał sztukę, dobierał albo zamawiał do niej dekoracje, obmyślał obsadę, kierował pracą podczas prób. Miał obowiązek instruować i inspirować aktora, co nazywano wówczas, i długo jeszcze, bo przez cały w. XIX, „informowaniem”. (Dobry reżyser dawał dobre informacje.) Z biegiem czasu wraz z obowiązkami wzrastała jego władza nad aktorem. W drugiej połowie XIX w. mógł już narzucać podwładnym swoją interpretację ról, a nieco później nawet rodzaj gestu czy intonacji. W XVIII w. nie wchodziło to jeszcze w rachubę. Interpretacja roli należała do aktora.

Nieco inaczej przedstawiały się stosunki reżysera z widownią, bo na publiczność mógł oddziaływać przy pomocy innych jeszcze środków wyrazu. I te mógł już kształtować wedle własnego pomysłu. Schyłek XVIII w. widział bujny rozwój gatunków, w których gra aktorska stanowiła tylko jeden element przedstawienia, nie zawsze najważniejszy. Powstały nowe odmiany opery serio, u nas w początkach XIX w. nazywane ogólnie „wielką operą”. Pojawiła się drama à grand spectacle (czyli „z wielkim spektaklem”, jak to przełożono na afiszu Teatru Narodowego w r. 1790). W tych gatunkach

niebawem wzrosło znaczenie dekoracji. Nie były już tylko tłem, jak we francuskiej tragedii. Należały do treści.

Pod względem technicznym dzieliły się na kilka typów, na ogół zgodnie żyjących obok siebie. Najdawniejszy, typ A, wywodził się jeszcze z techniki Serlia. Miał tę zaletę, że pozwalał ustawiać blejtramy, nawet duże, w dowolnym miejscu sceny; zmuszał jednak do spuszczenia kurtyny przy zmianie dekoracji. Typ B umożliwiał zmiany otwarte. Był i to wynalazek renesansowy, choć trzeba zaznaczyć, że jego pierwsza realizacja w postaci periaktoi popadła w zapomnienie. W użyciu zostały dwie późniejsze: 1. kulisy na wózkach i 2. kulisy zwisające ze sznurowni (zwykle lub tzw. przecięcia).

W teatrze Bogusławskiego stosowało się oba typy i obie odmiany typu B, często w połączeniach kombinowanych, np. zabudowy typu A na tle wiszącego prospektu i z wiszącymi kulisami. Na ogół starano się stosować zmiany otwarte, ponieważ umożliwiały częste przenoszenie wydarzeń z miejsca na miejsce. Jednak tendencja do masywnej zabudowy wzrastała, bo dzięki niej można było różnicować poszczególne poziomy i plany. Już ok. 1790 stosował Bogusławski praktykable, na których pojawiały się postaci, a później i grupy (jak we wspominanej scenie *Iskahara*). Po 1794 w wielu



76. Dekoracje w teatrze Bogusławskiego, typ A: blejtramy ustawiane na podłodze sceny

**SZEKSPIR
PIERWSZE WYKONANIA
W JĘZYKU POLSKIM
PRZED 1814**

1796 *Romeo i Julia*. Lwów (20 XII?).

1798 *Hamlet*. Lwów (9 IV).

1801 *Otello*. Warszawa.

1805 *Król Lear*. Warszawa (5 IV).

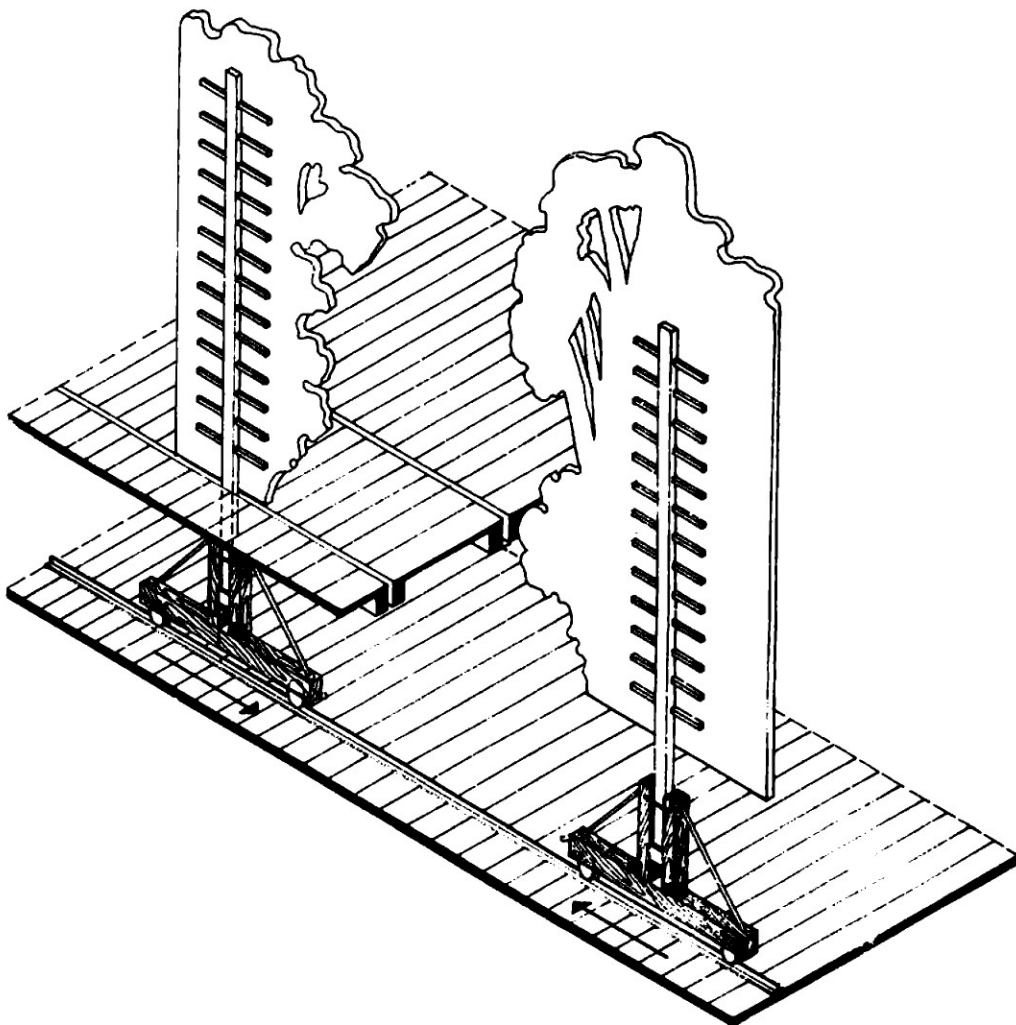
1809 *Makbet*. Lwów (30 VIII).

Nb. wszystkie wymienione tragedie w adaptacjach, Makbet grany po raz pierwszy przez Kamińskiego (być może już przed 1809), pozostałe wprowadzone na scenę przez Bogusławskiego. Romeo i Julia pl. Groby Werony.

sztukach więźniowie wychylali głowy z wysokich wież, żołnierze gromadzili się na murach obronnych, napastnicy przebiegali mosty zwodzone.

Był to w dalszym ciągu obraz rodem z malarstwa, ale pełnię oddziaływania zyskiwał z ludźmi w ruchu, w połączeniu z muzyką współkształtującą nastrój.

Co najmniej od lat osiemdziesiątych znany był Bogusławskiemu podział na kontrastujące plamy barw, a co najmniej od lat dziewięćdziesiątych dzieliło się tak już całe grupy postaci, np. na błękitno-żółtą i zielono-czerwoną w *Axurze*. Znamy



77. Dekoracje w teatrze Bogusławskiego, typ B (1): kulisy przesuwane. W podłodze szczeliny, pod podłogą wózki na szynach

wygląd ośmiu aktorów w kostiumach projektowanych przez Smuglewicza do tej opery: cztery z nich utrzymano w pierwszej, resztę w drugiej tonacji. Inne przedstawienia nie są tak dobrze udokumentowane, domyślamy się jednak, że chodzi o zasadę stosowaną szeroko. Upodobaniom do wyrazistości zawsze towarzyszy u Bogusławskiego pewna celowość i przejrzystość kompozycji.

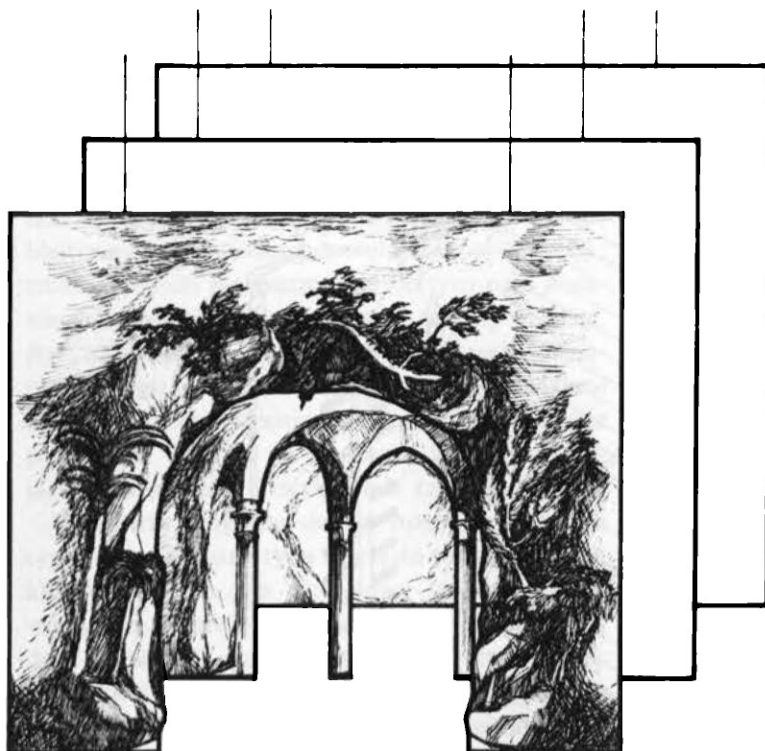
Był to również teatr kunsztowny, jak przystało na twór XVIII wieku. Bitwy bywały w nim zacięte, ale toczyły się w tempie i w rytmie muzyki specjalnie do tego celu napisanej. Pod koniec aktu zwalczające

się grupy zastęgały na kształt obrazu w ściślejszym znaczeniu tego słowa.

Z kunsztownością łączy się w tym teatrze nostalgia, tak charakterystyczna dla nastrojów Europy tamtych lat.

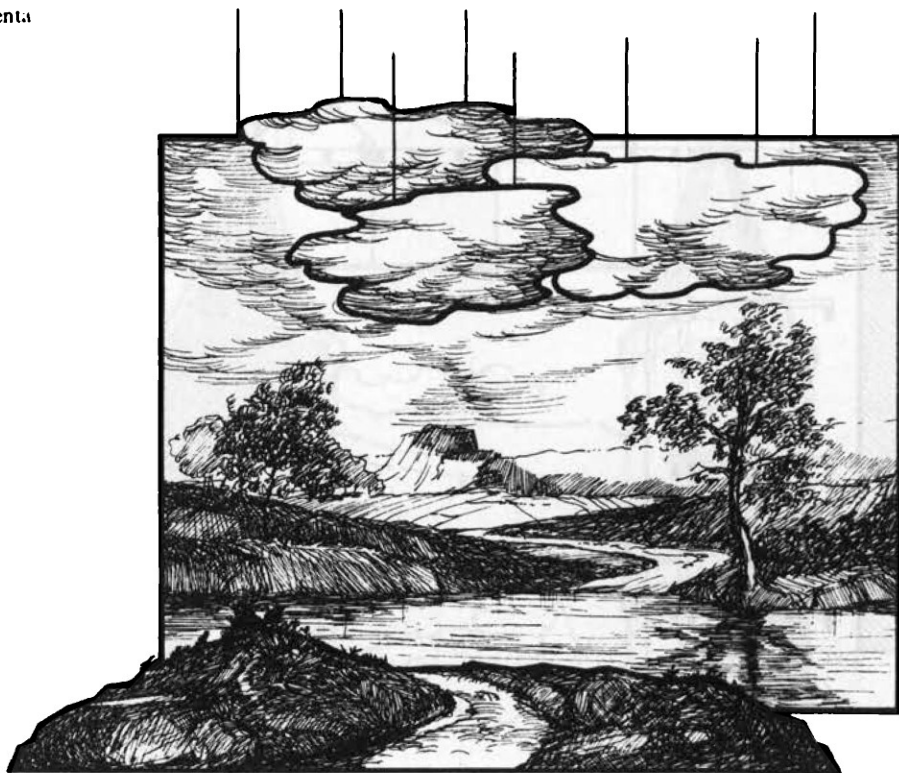
Zwraca uwagę liczba scen rozgrywających się w nocy. Opuszczanie lamp całej rampy do specjalnej szczeliny umożliwiało już wtedy znaczne wyciemnienie sceny. Powolne podnoszenie rampy dawało wschód słońca naśladowany ze szczególnym upodobaniem z uwagi na jego funkcję w symbolice wolnomularskiej.

78. Dekoracje w teatrze Bogusławskiego, typ B (2) dwa przecięcia na tle prospektu



79. Zaczarowany flet Mozarta w teatrze Bogusławskiego. Mal. A. Smuglewicz, 1802





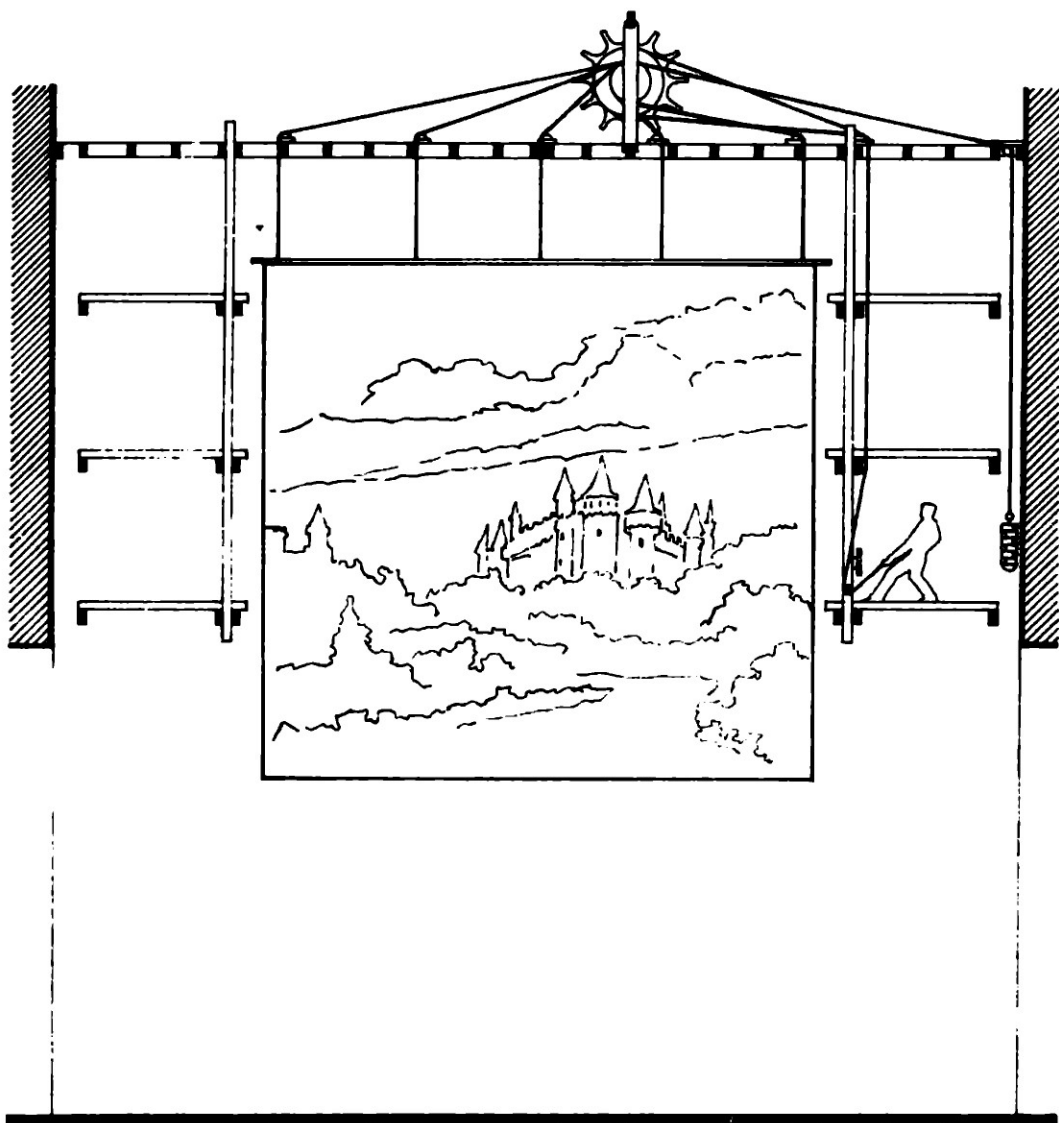
Wielu fachowców uczestniczyło w powstaniu takiego widowiska: malarz, muzyk, „teatermajster”. Na czele statystów stał osobny „informator”, za swoje czynności pobierający dodatek do gaży, „i słusznie, bo to jest niemała praca” — jak nas poucza słowniczek z 1808 roku. Ogólny pomysł był jednak dziełem reżysera, który wszystkie szczegóły potrzebne do właściwego wykonania spisywał w specjalnej instrukcji. Zaprzyjaźnieni reżyserzy wypożyczali sobie takie opisy (lub sprzedawali); w Paryżu zaczęto je w początkach XIX w. drukować pod nazwą *mise-en-scène*. W Polsce nazywano je długo informacjami (a więc tak samo jak czynności reżysera w zespole aktorskim). Dopiero w drugiej połowie XIX w. przyjęła się dla nich nazwa scenariusza, w naszym stuleciu przejęta z teatru przez film.

Reżyseria o takim zakresie zajmowała wiele miejsca w działalności Bogusławskiego. Miał on zawsze w repertuarze garść tragedii, wiele komedii i wodewilów, jednak głównym przedmiotem jego

ambicji bywały wielkie opery i dramy. Dekoracje do nich malowali liczni artyści: Innocento Maraino i Antoni Smuglewicz (obaj już przed 1794 w Warszawie, potem we Lwowie, Smuglewicz także po powrocie do Warszawy, do 1804). A dalej: Jan Bogumił Piersch w latach 1806–1809, Antonio Scotti od 1803. W 1796 we Lwowie Bogusławski skaptował sobie na kierownika muzycznego Józefa Elsnera, dyrygenta zatrudnionego wówczas w teatrze niemieckim. Od 1810 pomagał Elsnerowi Karol Kurpiński.

We Lwowie Bogusławski sam jeszcze pisywał utwory dramatyczne. Wyjąwszy, jedną komedię są to właśnie rzeczy à grand spectacle: *Iskahar*, *Amazonki*, *Sydney* i *Zumma*, wszystkie z muzyką Elsnera, wystawiane najpierw w wielkim amfiteatrze pod gołym niebem — tu z udziałem tłumu statystów, prawdziwych armat i koni — zimą w zwykłym teatrze, który Bogusławski wyremontował i powiększył.

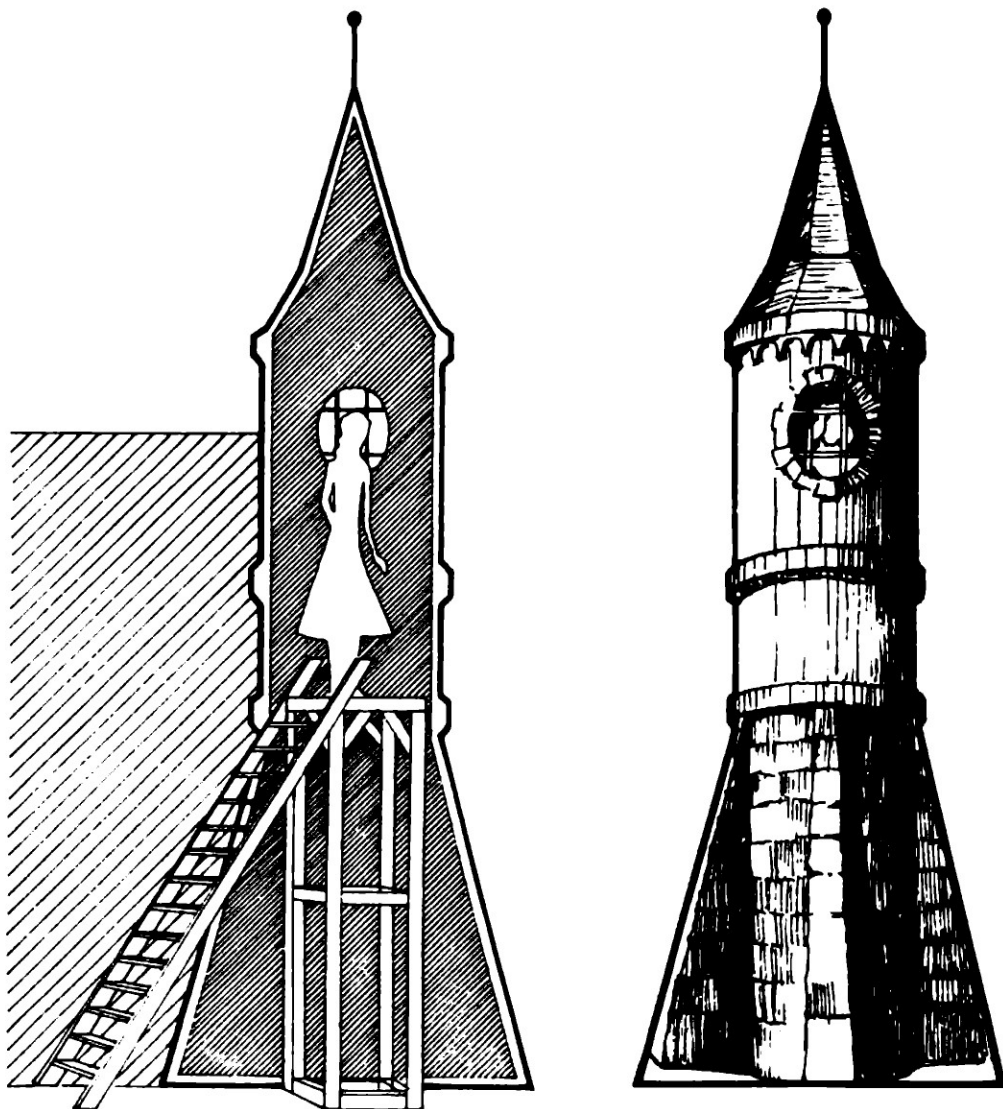
W Warszawie, gdzie wymagania były znacznie



81. Prospekt wciągany do sznurowni na kołowrocie z przeciwwagą

wyższe, naczelne miejsce zajęły opery sławnych kompozytorów zachodnich. Elsner natychmiast utworzył tu świetny chór, który był także szkołą śpiewu. Z tej szkoły wyszły właśnie znakomite solistki występujące, ku powszechnemu podziwieniu, w operach Mozarta (*Zaccarowany flet*, 1802), Wintera, Cherubiniego. Wszystkie te dzieła grano w przekładzie Bogusławskiego. We wszystkich występował jako aktor i wystawiał je wedle własnego scenariusza.

Wraz z operami i nawet w większej liczbie wystawiane były dramy i melodramy (czyli melodramaty), najpierw przeważnie niemieckie, potem coraz częściej francuskie. Miały jednak i one bliskie pokrewieństwo z operą, widoczne w identycznych tematach, ujęciach, a wreszcie w udziale muzyki. Powstały też w końcu grupy tematyczne, obejmujące dzieła rozmaitych gatunków. Najważniejsze okazały się trzy: rozbójnicza, rycerska i egzotyczna. W tej ostatniej szczególne miejsce



82. Praktykabel z tyłu i z przodu

zajęła walka Inków, a jak wtedy mówiono Inkasów, z Hiszpanami. Do r. 1806 Bogusławski wystawił co najmniej pięć sztuk na ten temat.

Odległa przeszłość niewątpliwie ciekawiła go jak i egzotyczne ludy ze swymi tajemniczymi obrzędami. Jedno i drugie widział jednak przez pryzmat miejscowych, aktualnych stosunków. Stąd też koloryt miejsca i czasu był w jego teatrze dość chwiejny. Wiedza geograficzna i historyczna pozostawała zresztą uboga wówczas, wyjąwszy

starożytność rzymską (którą znano lepiej od własnej historii). Stąd liczne anachronizmy, jedne celowe, drugie z przypadku. Ówczesna grafika ocaliła kilka sylwetek aktorów w rolach siedemnastowiecznych żołnierzy polskich (m.in. w słynnej operze Cherubiniego *Lodoiska*). Wszyscy noszą mundury kawalerzystów polskich XVIII wieku.

Na samym schyłku XVIII w. w teatrze Bogusławskiego pojawiły się duchy wywołując ogromne wrażenie na widowni. W wielu wypadkach oka-



83. Indianka. (*Iskubar* Bogusławskiego). Rys. M. Stachowicz
ryt. S. Langer

zywało się, że chodzi tylko o przywidzenie lub że ktoś nadprzyrodzone zjawisko udaje. W *Hamlecie* ukazywał się jednak prawdziwy duch i był traktowany serio. W Anglii i w Niemczech dojrzał kult Szekspira, a przez sąsiedztwo z teatrem niemieckim udzielał się także Bogusławskiemu.

Już we Lwowie wystawił Bogusławski dwie tragedie Szekspira, pierwsze, jakie kiedykolwiek odegrano po polsku. W Warszawie dorzucił do nich następne i wszystkie utrzymywał w stałym repertuarze. Były to oczywiście doniosłe wydarzenia. Wszelako równie ważny jest fakt, że tragedie Szekspira, co do jednej, wystawiano w adaptacjach upodobniających je do reszty repertuaru. *Hamlet* np. nie umierał, lecz obejmował rządy w państwie duńskim. Tak właśnie bywało zwykle w dramach i wielkich operach. Nie omijały one obrazów okrucieństwa i przewrotności, ale przeważnie pro-

wadziły do pogńębienia tyranów, a z tryumfem sprawiedliwości głosiły potrzebę pojednania.

Rozkwit tego teatru przypada na lata 1797–1804, korzenie sięgają głębiej, w ostatnie pięciolecie niepodległej Rzeczypospolitej. Tradycja lat 1790–94 żyła zresztą w teatrze Bogusławskiego, wraz z repertuarem wtedy powstałym. O *Cudzie mniemanym* można powiedzieć, że się wciąż stwarzał, gdyż Bogusławski przy każdej okazji adaptował swą sztukę; jego *Bardos* żył ciągle w czasie teraźniejszym. Najbardziej frapujące wydaje się jego wcielenie z 1809 r., kiedy tłumaczył Krakowiakom, skąd wzięło się wojsko polskie w okolicy; atmosfera tej sceny dziwnie przypomina wykład ks. Robaka w karczmie Soplicowskiej.

Nowe kreacje aktorskie Bogusławskiego nie



84. Polski oficer z XVII wieku. (*Lodoiska* Cherubiniego). Rys. M. Stachowicz, ryt. S. Langer

były znów tak odległe od tamtych, mimo coraz dziwniejszych kostiumów. Miały tę samą powagę, ale podszyte tą samą ironią, kiedy pod okiem pruskiego gubernatora dyrektor nalegał na prawo Inkasów do niepodległości i ukazywał, jak np. w *Przerwanej ofierze*, ich niechybny tryumf, wnoszony na scenę jako zwycięski wódz na „nosidlach z gałęzi palmowych”, poprzedzany przez grupę jeńców hiszpańskich, otoczony tłumem rozspiewanego ludu. Publiczność odpowiadała na to najczystszy patriotyzm inkaskim. „Ty zawsze w sercach zwątpiałych [Twym przyjściem nadzieję wzniecasz” – śpiewano do słońca w całym kraju po lwowskiej premierze *Iskahara*. A kiedy wojsko polskie odniosło pierwsze zwycięstwa i w 1809 powracało do Warszawy, witający je tłum śpiewał na przemian mazurka Dąbrowskiego i marsza z *Przerwanej ofiary*: „Powracajcie, cni rycerze.” Grały również tego marsza orkiestry wojskowe.

W Księstwie Warszawskim nastały jednak dla teatru ciężkie czasy. Nieustający stan wojenny paraliżował powodzenie antrepryzy. Zajęty jej ratowaniem, dyrektor nie miał czasu na pisanie sztuk. Co gorsza, niejednokrotnie już nie był w stanie sprostać nowym zadaniom. Aktualne, agitacyjne komedijki pisywali mu jego podwładni, Dmuszewski i Żółkowski. Elegancki utwór mitologiczny na przyjęcie Napoleona musiał napisać Osinski. Tak zaczął upadać teatr Bogusławskiego, związany nie tylko z dążeniami epoki, ale i z osobowością dyrektora, najciekawszy wtedy, kiedy Bogusławski mógł kształtować całe widowisko od wewnątrz, jako autor, reżyser i wykonawca głównej roli.

W 1814 rozstał się z antrepryzą, całkowicie skłócony ze znawcami. Pozostał jednak w Teatrze Narodowym jako aktor, wciąż jeszcze bardzo czynny tłumacz, a wreszcie wydawca swoich *Dzieł dramatycznych*, w których pomieścił także swe *Dzieje Teatru Narodowego*. Po raz ostatni ukazał się na scenie w 1827, umarł w 1829. Przeżył krótkotrwały sukces polskiego Klasycyzmu, doczekał pierwszych publikacji romantyków.

Sam nie był ani klasykiem, ani romantykiem. Stworzył styl odrębny, który najślusniej by chyba nazywać stylem Bogusławskiego.



85. Józefa Ledóchowska. Miedzioryt punktowany

4. OD KLASYCYZMU DO ROMANTYZMU

Wpływ francuskiego Klasycyzmu oddziaływał na Polskę od lat sześćdziesiątych XVII wieku. W chwili upadku niepodległości miał już historię długą i ciekawą. A jednak dopiero ok. 1800 r. powstało środowisko, które rozwojowi Klasycyzmu w Polsce przydało więcej sił. Utworzyli je literaci, młodszy na ogół od Bogusławskiego i od początku sprzymierzeni z arystokracją, tą mianowicie, która sprzyjała teatrowi polskiemu, odrzucając tylko jego dotychczasowy kierunek. W r. 1801 grupa warszawska ogłosiła rodzaj programu, realizowanego potem nieustępliwie w ciągu trzydziestu lat.

W dziedzinie teatru — stwierdza ów artykuł — jest tylko jedna droga do doskonałości. Wskazała ją półtora wieku temu francuska tragedia klasyczna. Teatr polski także powinien tą drogą pójść, wyrugować z repertuaru niemieckie dramy i zwrócić się w stronę utworów regularnych, tzn. napisać



86. Ignacy Werowski jako Sambor (*Ludgarda Kropińskiego*). Akwaforta: J. Sokółowski

nych wedle reguł, we Francji nie tylko odkrytych, ale i dobrze wypróbowanych. Publiczność na pewno poprze taki repertuar, gdy tylko pojawi się we wzorowych przekładach i prawdziwie szlachetnym wykonaniu.

W sytuacji narodu podbitego postulat literatów miał swoją wagę. Głosił powstrzymywanie wpływów niemieckich, napływających z zaborcami, a powrót do tradycji francuskiej łączył z wydoskonaleniem własnego języka. Jedno i drugie stanowiło moralny atut polskich klasyków.

W pierwszych latach XIX w. ich wysiłki dopro-

wadziły do wystawienia całej serii francuskich tragedii. Corneille'a tłumaczył na nowo sam Osiniński starając się zyskać odpowiednik francuskiej kunsztowności w języku polskim. Wydarzeniem szczególnej wagi stał się z tej racji jego przekład *Cyda* (1801).

W czasach Księstwa Warszawskiego weszło na scenę osiem tragedii polskich autorów. Najbardziej rygorystyczny Aleksander Chodkiewicz trzymał się rzymskich tematów. Inni czerpali je przeważnie „z historii krajowej”, jak to już dawniej zdarzało się w teatrach szkolnych i magnackich.



Wśród tych znajdujemy i Niemcewicza, i Euzebiusza Słowackiego, ojca Juliusza. Od czasów Księstwa przywykło się też mówić o „tragedii narodowej”, a więc w Polsce powstałej i odnoszącej się do Polski.

Tworząc nowy repertuar klasycy zabiegali o jego poprawne wykonanie. Uczęszczali na próby, wyjaśniali sens swoich dzieł, czasami opłacali nowe dekoracje i kostiumy. Najciekawsze wyniki dało to przypuszczalnie w wypadku *Katona* Chodkiewicza (1810). Autor znał już tzw. reformę Talmy, troszczył się o zgodność rzymskiego kostiumu

z ówczesną wiedzą. Być może wtedy polski aktor po raz pierwszy pokazał gołe nogi spod krótkiej tuniki. Przede wszystkim tłumaczono jednak aktorom cel i zasady gry skupionej, powściągliwej, wzorowanej — co do sylwetki — raczej na rzymskim posągu aniżeli na zachowaniu współczesnych ludzi. Podobnie jak melodramat, tragedia skupiała uwagę widza na wydarzeniach i postaciach niezwykłych. Ale w przeciwieństwie do dramy główny cel upatrywała w ujawnianiu przeżyć wewnętrznych, wzniosłych przez swoją odwieczną sprzeczność.

Od 1802 ukazywały się recenzje teatralne. Pisane przez literatów, były i one pewną formą nacisku na teatr i na Bogusławskiego, który wprowadził klasyczne tragedie wystawiał, a czasem nawet sam w nich grał, ale nigdy nie przejął się tym obrzędkiem do głębi. Do 1814 słuszniej by też mówić o gościnie klasyków u Bogusławskiego aniżeli o teatrze klasycznym.

Pod tym względem sytuacja zmieniła się w ciągu następnych lat. Nowy antreprenier, Osiniński, nie był aktorem. Przybrał sobie jednak do pomocy reżysera w osobie Bonawentury Kudlicza, gorliwego adepta reguł. Na zewnątrz wysiłki Osinińskiego wspierało specjalne towarzystwo, ściśle tajne, swoje recenzje, publikowane od 1815, sygnujące wspólnym kryptonimem X. Nowy prezes Dyrekcji, Lipiński, był także prezesem towarzystwa. Zgodnie ze swym programem literaci usiłowali wychowywać jednocześnie aktorów i publiczność, pouczając jednych i drugich z rzadką determinacją. Nawet Bogusławski dowiedział się wówczas, że zbłądził idąc w ślady Szekspira i Moliера, „którzy także tłumowi hołdowali”. Rzucone w ferworze walki słowa te ujawniają jeszcze jeden rys polskich klasyków. Ich poczucie śmieszności było mniejsze od ich poczucia stylu. Nie można im natomiast odmawiać odwagi cywilnej, o której świadczy tzw. spór o oklaski. Publiczność oklaskująca słowa „Polska” i „ojczyzna”, a niewrażliwa na istotne zalety dzieła hamuje wszelki postęp — głosili klasycy w 1815. I mieli z pewnością rację, kiedy zwalczali wszystko, co w teatrze łatwe, co daje uznanie bez żadnego oporu.

W ciągu kilku lat ich usiłowania przyniosły widoczne wyniki. Podniosła się kultura wiersza, zaczęło się głębsze wnikanie w tajniki wiersza wygłaszanego ze sceny. Sztuka mówienia stała się w życiu polskiego aktora przedmiotem szczególniejszych starań i sprawdzianem umiejętności. Tyczy to zwłaszcza tyrady, równie ważnej dla klasyków w obu odmianach, bo i monologu, ujawniającego szczytowy punkt walki wewnętrznej, i relacji. Warto wspomnieć, że klasycy usuwali ze sceny burzliwe wydarzenia, tyle miejsca zajmujące w melodramacie, i tylko o nich mówili, utrzymując jednak, że dobrze wyrzeczona relacja może być



88. Teatr Narodowy, *Dziewica orleańska* Schillera, afisz, 1820

bardziej porywająca od widoku krwawej bitwy.

Ceniona para aktorska ćwiczyła się w tych umiejętnościach z powodzeniem. Ledóchowska znajdowała się właśnie u szczytu swoich możliwości, a w 1815 zyskała poważnego partnera w Ignacym Werowskim. Była to osobowość ciekawsza od Kudlicza, aktor wysoki, przystojny, o zadziwiająco silnym, niskim głosie. „Drżały deski teatralne pod jego stopami — zapewnia naoczny świadek — bo jak wzrostem górował [tzn. przewyższał] wielu, tak postawą całą do ról bohaterskich stworzony.” Od 1821 próbowało swych sił dwoje debiutantów, równie obiecujących: Leontyna Halpertowa i Wojciech Piasecki.

Z repertuaru jedna po drugiej znikwały dawne dramy. Na ich miejsce wchodziły tragedie. Zwracając uwagę najslawniejsze dzieła Racine’a, wystawione dopiero w tych latach: *Atalia*, *Andromaka*, *Fedra*. Ogółem, licząc wznowienia, wystawiono po 1814 czternaście tragedii Corneille’a, Racine’a i Voltaire’a.

Pojawiły się nowe tragedie „narodowe”, m.in. Kropińskiego, Wężyka, Felińskiego. Największe wrażenie sprawiła *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego (1817). Sam temat był tutaj pewnym od-

chyleniem od doktryny, która niechętnie się odnosiła do wszystkiego, co może zamącić jasność i czystość medytacji. (A roztrząsanie przeszłości kraju oczywiście kryło w sobie takie niebezpieczeństwo.) Chwalebne za to wydawało się ujęcie tematu. Cała tragedia „narodowa” krążyła myślami wokół konfliktu, który może wymagać osobistej ofiary, ale kosztem takiej ofiary jest rozwiązalny. Prawa serca popadają w zatarg z rozsądkiem politycznym. Ale rozsądek jest przedstawiany jako cnota. Było to zgodne z ideologią środowiska, które w Polsce pielęgnowało Klasycyzm. Polscy klasycy wierzyli w trwałość stosunków i w pomyślność, jaką przyniosą krajowi, wyprowadzonemu z chaosu przez rozumną, celową działalność.

Największe powodzenie polskiego Klasycyzmu przypadło na lata 1816–18. Później zaczęła się ujawniać pewna abstrakcyjność jego programu połączona z zastanawiającym lekceważeniem czynników tak ważnych, jak wspomnienie teatru Bogusławskiego i legenda tego teatru, jak nowy kierunek rozwoju, już możliwy do odczytania w życiu teatralnym na Zachodzie, jak wreszcie głębsze podłoże stosunków, którym zawierzono w 1815. Już wkrótce po 1818 czekały klasyków w tej dziedzinie bolesne rozczarowania.

Władza rządu, z którym byli ściśle związani, przechodziła stopniowo w ręce w. księcia Konstan-

tego. W ten sposób do ich dialogu z publicznością włączał się trzeci partner, początkowo nie przewidziany. Ustanowiona w 1819 cenzura odmawiała zgody na wystawianie nowych sztuk, grane już kaleczyła albo usuwała z repertuaru. Towarzystwo Iksów musiało się rozwiązać w 1819. Odżywały dawne instynkty publiczności. Nawet w tragedii oklaskiwano teraz fragmenty dające się odnieść do nowych prześladowań, a krytyków, którzy to przedtem ganili, zastąpiła policja; agenci ustawieni przed parapetem orkiestry notowali nazwiska często i najgłośniejszych klaszczących. Rozpęd pisarski pohamowało to oczywiście wywołując jednocześnie znamiennej ewolucje: tragedia też się stawała gatunkiem buntowniczym. Młodzi autorzy celowo nasycali ją aluzjami, które rozgoryczały w. księcia. „Révolutionnaire, libérały! Je te ferai pendre, każę cię powiesić!” — wołał podobno do Ignacego Humnickiego, autora sztuki *Żółkiewski pod Cecorą*, na przedstawieniu tego dzieła.

Chcąc nie chcąc Teatr Narodowy zwracał się do innego repertuaru, nieraz — dla poratowania kasy — nienawistnego klasykom. Po *Zbójcach* Schillera, których już Bogusławski wystawił (1803), ujrzała Warszawa w l. 1818–23 trzy inne utwory tego autora. Trzeba było wpuścić na scenę i duchy, nawiasem mówiąc zagnieżdżone już w samym Paryżu. W 1821 wystawiono najświeższą nowość paryską napisaną z udziałem Karola Nodier, jednego z najwykwintniejszych pisarzy tego czasu. Nazywała się *Upiór* i rzeczywiście sprowadzała na scenę Upiора, który o północy, w odludnej kaplicy brał ślub z żywą kobietą. Rzecz ciekawa, że tłumaczył tę sztukę sam Kudlicz. Tytułową rolę grał Werowski przerażając widownię „wzrokiem i składem twarzy”. Do wybuchu powstania grano *Upiора* bez mała trzydzieści razy. (*Barbara Radziwiłłówna* miała w tym czasie ok. 20 przedstawień.) Wkrótce wystawiono go również w Wilnie z udziałem Werowskiego i Ledóchowskiej. Wypłoszony zdawałoby się na zawsze, duch starego teatru wracał, a młodzi poeci gotowi byli nadać temu powrotowi głębszy sens. Wiele przemawia za tym, że Mickiewicz, w 1821 już nauczyciel kowieński, specjalnie przedłużył wakacje w Wilnie, aby zobaczyć *Upiора* na scenie; nie pozostało to

FREDRO
PIERWSZE WYKONANIA
1817-1830 (WYBÓR)

- 1817 *Intryga naprędce*, Lwów (10 III); debiut autorski.
- 1821 *Pan Geldhah*, Teatr Narodowy (7 X); Lwów: 1824.
- 1822 *Mąż i żona*, Lwów (29 IV); Teatr Narodowy: 1823
- 1825 *Damy i huzary*, Lwów (18 XI); Teatr Narodowy: 1826.
- 1826 *Przyjaciele*, Teatr Narodowy (28 IX); Lwów: 1830.

przypuszczalnie bez wpływu na powstanie *Dziadów*.

Gdy ukazały się pierwsze tomiki Mickiewicza, rozchwytywane wśród młodzieży, klasycy musieli przyjąć do wiadomości, że młode pokolenie jest przeciw nim, a walczyć będzie na wszystkich polach: estetycznym, ale także społecznym i politycznym. I na to wyzwanie już nie znaleźli konstruktywnej odpowiedzi.

W 1817, we Lwowie, debiutował jako autor niedawny oficer polski, hr. Aleksander Fredro. Od 1821 grano jego komedie w Teatrze Narodowym. Wszystko, co było twórczego w Klasycyzmie, zyskało w nich bez wątpienia najtrwalszy pomnik. Ich szlachetna prostota w połączeniu z nieprześcignioną kulturą języka świadczą dzisiaj najlepiej, że nauki polskich klasyków nie były daremne. Zdaje się jednak, że w Warszawie nikt tego wydarzenia tak nie pojmował. Komedie Fredry były przyjmowane z zaciekawieniem, nawet z pewnym respektem, ale nikt jeszcze nie widział ich wielkości, nawet klasycy, zafascynowani ideałem tragedii, który wkrótce miał ponieść klęskę w swojej własnej ojczyźnie.

W 1827 ukazał się w Paryżu *Cromwell* Wiktora Hugo z pamiętnymi słowami przedmowy: „Nie ma reguł ani wzorów”. Jest natura, historia, „koloryt lokalny”, w nich trzeba szukać tematów i postaci. W 1830 młodzież paryska stoczyła słynną „bitwę o *Hernaniego*” w Comédie Française. Przyszłość teatru — w tym punkcie czas przyznał rację warszawskim literatom — należała do poetów. Nie klasycznych jednak, lecz romantycznych.

Gdybyśmy w tym czasie zajrzeli na widownię warszawską, znaleźlibyśmy tam sporo młodych zwolenników Romantyzmu. Częstymi gośćmi Teatru Narodowego bywali: Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Dominik Magnuszewski. A w towarzystwie Magnuszewskiego: Maurycy Mochnacki, Fryderyk Chopin. Było to całe środowisko przypuszczalnie powołane do stoczenia w bliskim czasie jakiejś polskiej bitwy o teatr. Nie doszło jednak do niej. Przez kilka lat teatr trwał w stanie ideologicznej nieważkości, aż nadszedł wybuch, a po nim druzgocąca klęska powstania listopadowego.

III. Między powstaniami (1831-1865)

I. POECI ROMANTYCZNI I TEATR

W latach trzydziestych XIX w. Romantyzm, traktowany dotychczas jako rodzaj zboczenia umysłowego krajów germańskich, doczekał się pełnego uznania we Francji posiadającej w sprawach sztuki najwyższy autorytet.

Powodzenie tragedii, które Wiktor Hugo pisał wtedy w myśl nowych zasad, trwało dosyć krótko. Wiemy jednak, że w innych krajach Romantyzm wykazał większą żywotność, a w samej Francji powstanie nowej tragedii nie było jego przejawem jedynym ani nawet najważniejszym.

Razem z nowym repertuarem wytwarzało się inne myślenie o teatrze. Największy udział mieli i w tej dziedzinie poeci, co sprawiło, że myśl teatralna Romantyzmu jest w swoich zrębach myślą poetycką: wyrasta z analizy rzeczywistości, ale nie chce znać żadnych granic, które oddzielają od siebie rozmaite zjawiska w życiu. Ten fakt także zaważył na rozwoju teatru.

W pierwszej poł. XIX w. można było przejechać cały kontynent, od Madrytu po Petersburg, wszędzie uderzały te same zjawiska: ogromny prestiż teatru i piętno, jakie na nim wycisnął Romantyzm, także poza przedstawieniami dramatycznymi; w latach trzydziestych powstała również romantyczna opera i romantyczny balet, nawet romantyczna pantomima. Poeci byli tym teatrem zafascynowani i współpracowali z nim na wielu polach, czasem wtedy, kiedy byśmy się tego najmniej spodziewali; Teofil Gautier np. wywarł znaczny wpływ na rozwój francuskiego baletu. Teatr pociągał ich może najbardziej przez swoją egzystencjalną dwuznaczność.

Zdaje się jednak, że z tych samych przyczyn i z tą samą siłą ich od siebie odpychał.

Poeci romantyczni chodzą do teatru, przeżywają przedstawienie bardzo intensywnie, ale nigdy nie są z widowisk swojego czasu zupełnie zadowoleni. Cenią aktorów i dekoracje, nawet maszynię teatralną tamtego czasu, lecz nie chcą uznać ówczesnej praktyki, która nadal rozróżnia gatunki, jedne środki wyrazu stosuje tylko w tragedii, inne wyłącznie w operze lub w balecie, podczas gdy poeta romantyczny marzy o teatrze, który byłby jednocześnie średniowiecznym misterium i politycznym wiecem, tragedią, operą i baletem, a więc dawał najszersze możliwości ekspresji, nie krępowany przez żadne prawa, żadnego gatunku.

Dramaty nacechowane takimi pragnieniami rzeczywiście powstały wówczas, wywołując nową rozterkę poetów. Czy dramat, w którym zwyciężyła swoboda wyobraźni, w ogóle powinien być grany? Czy teatr mu nie odbierze lotności, którą ma w naszej myśli? Goethe żywił wobec swojego *Fausta* takie wątpliwości do końca życia. Wielu poetów cofało się w przerażeniu po pierwszym zetknięciu z teatrem, z brutalnością i rutyną panującą tutaj na co dzień. Taki przebieg miały m.in. prymicie teatralne Byrona i Musseta, dwóch koryfeuszy Romantyzmu. Aż wreszcie powstało w wyniku tych okoliczności jeszcze jedno zjawisko. Poeci jeżeli publikować dramaty, którym nadawali charakter szyderczy wobec panujących stosunków. I tak ich nie wystawicie! A mimo to czytelnik, który po nie sięgnie, będzie miał swój własny „spektakl w fotelu”. (*Spectacle dans un fauteuil* — jak nazwał Musset drukowany zbiór swoich sztuk.)

Cała kultura teatralna owego czasu ma więc pewną dwoistość mało znaną poprzednim okresom. Wytworzyła widowisko, którym pasjonowały się wszystkie środowiska, od królów i cesarzy po tłumy robotników ściągających do przedmiejskich teatrów Paryża i Londynu. Nad tym widowiskiem unosi się jednak w Romantyzmie zawsze jakieś inne, doskonalsze, nieodłączne od ówczesnego odczuwania teatru, chociaż obecne tylko w myślach, w ludzkiej wyobraźni.

Polska należy do krajów, w których konsekwencje tego były najpoważniejsze. Teatr polski przetrwał

klęskę powstania i działał nadal. Nie był już jednak od 1831 jedynym przejawem kultury teatralnej, gdyż jednocześnie znakomici poeci tworzyli swój teatr, jak by powiedział Słowacki, „napowietrzny”, w długiej serii dramatów, do r. 1845 już w większości napisanych i nawet wydrukowanych, a najeżonych takimi trudnościami — gdy brać pod uwagę ówczesne okoliczności — że niemożliwe stało się ich natychmiastowe wykonanie.)

Zjawisko właściwie pospolite w Romantyzmie, tym razem nabiera wyjątkowej ostrości ze względu na jego znaczenie w polskiej kulturze, większe niż w innych krajach. Inne jest także miejsce polskich dramatów romantycznych w historii teatru.

Wiemy, że można je rozpatrywać jako pewien etap w dziejach polskiej poezji. Ale wolno w nich także widzieć kolejną fazę w ewolucji repertuaru, zarazem kontynuację i nową postać różnych dążeń Teatru Narodowego sprzed 1830 roku. W twórczości Słowackiego wiele miejsca zajmuje krytyka sarmatyzmu, która Teatr Narodowy powołała do życia. Jest ona ostrzejsza niż kiedykolwiek, a jednocześnie ujmowana inaczej, gdyż miejsce dawnej alternatywy (albo frak, albo kontusz, tzn. albo obrona, albo potępienie) zajmuje dialektyczne widzenie przedmiotu; Słowacki widzi jednocześnie małość i wielkość Rzeczypospolitej, odsłania przyczyny jej upadku, ale dostrzega także piękno jej kultury. (I jest nawet na to piękno bardzo wrażliwy.) Dla teatru polskiego tkwiła w tym bez wątpienia pewna szansa, możliwość pokonywania schematów, cennych niegdyś, lecz zesztywniałych potem, hamujących ruch wyobraźni.

Szczególne miejsce w polskim dramacie romantycznym zajmuje grupa postaci współczesnych: Gustaw-Konrad, Kordian, Hr. Henryk. Razem z nimi pojawia się, jak by Norwid powiedział, „uwidomienie” tragizmu, dla którego poszukiwało się wyrazu od dwóch pokoleń.

Każdy z tych przykładów — a można by je mnożyć dość długo — zdaje się prowadzić do jednego wniosku. Dramat romantyczny był szansą polskiego teatru, przede wszystkim ze względu na swój format. Mamy tu przypuszczalnie jeden z tych rzadkich twórców poezji, które się pojawiają,

gdy już jest możliwa dojrzałość, bo ludzie już odkrywają tragizm życia, a jeszcze nie zatraciła się spon-taniczność towarzysząca nagłemu przebudzeniu żywotności.)

Znamy taki moment z historii wielu krajów. Wiemy, że może także w rozwoju teatru otworzyć nową epokę, gdy staje się on dla poetów z jakichś przyczyn niezastąpiony, a towarzyszy temu dobra woła mecenatu, wielkoduszność widowni, inteligencja aktorów. Stąd też w Polsce od chwili, w której ukazały się dramaty Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, podstawowym w rozwoju teatru stało się pytanie, czy i kiedy sięgnie po te utwory.

Fakty zebrane w następnym rozdziale dowodzą, że próbował tego wcześniej. Już w latach 1835–65 usiłowano w kraju wystawiać Mickiewicza i Słowackiego. Trzeba było jednak tyłu jeszcze i tak mozolnych wysiłków, aby dokonać tego w szerszym zakresie, że w końcu całej historii teatru polskiego nadało to szczególnie rys. W odróżnieniu od wielu innych teatr polski musiał ciężko pracować nad przyswojeniem sobie swego najcenniejszego repertuaru.)

Z biegiem czasu doceniono u nas wyjątkowość tego zjawiska, choć obrosło ono także w wiele nieporozumień. Nieprawdziwe np. okazało się przekonanie, że dramaty polskich romantyków były w pierwszej połowie XIX w. niewykonalne z przyczyn technicznych. Dokładniejsze zbadanie zagadnienia wykazało, że mało stawiały zadań, których by ówczesny teatermajster we współpracy z malarzem i reżyserem nie umiał wykonać. U Słowackiego chodzi nawet często o procedury stosowane wówczas nagminnie, czy to w wypadku zmian otwartych, czy też postaci szybującej w przestworzach. (Zob. rozdział pt. Teatr muzyczny.)

Rzeczywiste przyczyny oddzielenia dramatów romantycznych od sceny miały inną naturę. Tkwiły w sytuacji politycznej, w nawykach teatru, w mentalności widzów, dla których bezkompromisowy charakter tych utworów okazywał się za trudny. I jeszcze — to byłaby czwarta przyczyna — w wyniosłości poetów, którzy stan teatru polskiego po 1831 traktowali jako czynnik wykluczający jakąkolwiek współpracę.

Nie jest prawdą, że się teatrem w ogóle nie interesowali. Wszyscy znali jego działalność w Polsce sprzed 1830 roku. Mickiewicz mógł jeszcze widzieć Bogusławskiego (w Wilnie, w 1816), a z jego listów i wypowiedzi wylania się zaskakująco wysoka ocena Bogusławskiego dyrektora i autora. Po upadku powstania „wielka trójca” wiodła życie emigrantów. (Łącznie z Krasińskim, który miał wprowadzić legalny paszport, ale przebywał na ogół na Zachodzie i tam, nielegalnie, bo poza zasięgiem cenzury, drukował swoje utwory.) Wszyscy trzej pilnie śledzili wówczas rozwój teatru europejskiego: u Słowackiego i Krasińskiego przybierało to chwilami postać autentycznej teatromanii. Teatr polski pojawiał się i wtedy w ich pismach i wypowiedziach. Żaden jednak, o ile wiemy, nawet nie próbował wystawiać swoich utworów w kraju. Zarówno Mickiewicz, jak Słowacki usiłowali pisać francuskie sztuki dla teatru Porte Saint Martin w Paryżu. Nie brali w rachubę takiego pisania sztuk, które by im otwarło drogę do scen któregośkolwiek zaboru. W wyniosłości cechującej ich twórczość — jawnie prowokacyjną wobec stosunków, jakie w kraju zapanowały — jest wzgarda dla wszelkich konsekwencji niewoli.

Czy lepsza sytuacja polityczna mogłaby ich nakłonić do współpracy z teatrem polskim? Trudno wiedzieć. Koniunktura po 1831 miała różne wahania. Nic jednak nie wpływało na zmianę ich postawy, a jeśli zachodziła w niej jakakolwiek ewolucja, to tylko w stosunku do przyszłości.

Im odleglejsza chwila klęski, tym mocniejsza wiara poetów w lepsze jutro, w nieuchronny upadek tyranii, w postęp sztuki.

Mickiewicz ujął te wierzenia w doktrynę, w roku 1843, więc w stosunku do twórczości dramatycznej „wielkiej trójcy” właściwie ex post, ale dla mentalności polskich poetów romantycznych wysoce znamiennej. Teatr — głosił 4 IV 43 z katedry Collège de France (wykład ten zwie się zwykle Lekcją XVI) — spełnia funkcje społeczne, w których nic go nie może zastąpić, ponieważ tylko na scenie „poezja przechodzi w działanie wobec widzów”. W związku z tym przeznaczeniem teatru jest „pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszale”. We

wszystkich krajach słowiańskich czeka tę sztukę wielki rozkwit. Nie teraz jednak, bo nie jest to jeszcze możliwe, ale w przyszłości.

Będzie wówczas zupełnie inna: zdolna przebiegać „wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję”, w tym sensie narodowa, czerpiąca soki ze wszystkich pokładów kultury, także najgłębszych, znanych tylko ludowi. Zacieśnianie jej horyzontu „do salonów i buduarów” jest niedopuszczalne. Wzorem dla teatru przyszłości będą raczej średnio-wieczne misteria, ze swoim zmysłem tajemnicy, z zasadą ukazywania człowieka między niebem a piekłem. Rozwój architektury, malarstwa i oświetlenia zwielokrotni możliwości teatru, choć w tej dziedzinie wyżej od jakichś konkretnych rozwiązań Mickiewicz zdaje się stawiać doskonalenie wrażliwości, celowość wyrazu, pokonywanie komunau. Praktyka paryskiego Cirque Olympique np. może okazać się płodna, ponieważ pozwala „wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym”. Jednak równie cenny będzie przykład litewskiego bajora, który się całkiem obywa bez dekoracji i co najwyżej garść wiórów zapali, gdy się w jego opowiadaniu pojawi żar-ptak. A kiedy mówi o szklanej górze, zniecka uchyla drzwi „i ukazuje słuchaczom niebo zimowe roziskrzone gwiazdami”.

2. TRZY ZABORY W OKRESIE ROMANTYZMU

Kiedy odwrócimy oczy od poetów i spojrzymy na mapę, uderzy nas zasięg teatru, w zasadzie nie zmieniony od schyłku XVIII w., mimo że stosunki zmieniały się, także w zależności od dzielnic.

Jak w poprzednim okresie, największe trudności napotykał teatr polski w zaborze pruskim. Skłonności eksterminacyjne wzrosły tu nawet po powstaniu. Dopiero od 1838 mogły znowu odwiedzać Poznań polskie zespoły: wędrowne albo krakowski. W 1843 miejscowe społeczeństwo podjęło próbę utworzenia stałego teatru: działał on jednak tylko przez siedem miesięcy. W latach 1844–59 teatr krakowski przybywał do Poznania dość regularnie

(ogółem 10 sezonów letnich). Przy tej okazji dawano przedstawienia w mniejszych miastach Wielkopolski, a w 1855 także we Wrocławiu. W sumie tworzyło to pewną namiastkę życia teatralnego, dopełnianą wysiłkiem miejscowych amatorów. Stałego teatru polskiego władze pruskie nie pozwoliły założyć w tym okresie.

Korzystniej przedstawiała się sytuacja w zaborze rosyjskim, co zwraca uwagę wobec poczynąń władz w innych dziedzinach życia. Uniwersytety polskie w Warszawie i w Wilnie zamknięto. Teatr polski w Warszawie uruchomiono po kilkumiesięcznej przerwie. W mniejszych miastach Królestwa nadal występowały zespoły wędrowne. Ocalał, co jeszcze dziwniejsze, stały teatr polski w Wilnie. Ogromne obszary Litwy, Białorusi i Ukrainy były bez przerwy penetrowane przez polskich aktorów. Tendencja do stabilizacji trwała, osłabiona tuż po 1831, silna znów w latach pięćdziesiątych. (Szczegół godny uwagi: J. I. Kraszewski jako współkierownik stałego teatru polskiego w Żytomierzu, 1857–59.) Pewną nowością były na wschodzie zespoły grające w dwóch językach: po polsku i po rosyjsku albo po polsku i ukraińsku. Od 1842 także teatr wileński był polsko-rosyjski. Nie brakło jednak czysto polskich zespołów i ogólnie rzecz biorąc można stwierdzić, że do 1864 teatr polski na wschodzie utrzymał zasięg wytworzony w l. 1795–1806. Rzecz o tyle istotna, że właśnie tam kuratela władz mniej się dawała we znaki niż gdzie indziej pod zaborem rosyjskim, bo i rozległość kraju mocno jej utrudniała zadanie, i wielkie pieniądze polskich ziemian poważnie przytępiały jej wzrok. Dzięki temu mogło dochodzić do tak zaskakujących epizodów, jak pierwsze przedstawienia IV cz. *Dziadów*: W różnych okolicach Ukrainy aktor Seweryn Malinowski grywał ją na zgromadzeniach szlacheckich jako „monodramat”, już przed 1835, a tego roku (jak się zdaje) kuszono się o pełną inscenizację tej części w Kijowie. Kontynuacji te wysiłki nie miały, ich na wół konspiracyjny charakter utopił je nawet w niepamięci. Trwalszy wpływ uzyskały wydarzenia, które zaszły na Litwie, gdzie Stanisław Moniuszko — dokładnie w tym samym czasie — zaczął komponować muzykę na użytek miejscowych teatrów.

Teatr Wroclawski w Arenie Zimowego Ogrodu.

we Czwartek dnia 23 Sierpnia 1855 r.

Zpodwyższoną w połowie ceną.

Przedostatnie

Przedstawienie Polskie.

STAROŚWIECCZYNA

i

Postęp Czasu.

Skic dramatyczny komedii-krochmalu w 4 aktach, dla Sceny Lwowskiej napisany przez J. N. Kamieńskiego.

O s o b y:

Pan Mroczka, starosta i dalsze na Ostrobrzeskich i Wilczokach,

Baltazar, jego syn,

Leontyna, jego córka,

Klara, jego wychowanka,

Panna Kordula, ochmistrzyni w zamku starosty, dzierżawca młodzieży,

Sebastyan Węsierski, stary dworak i nawiedzona matka starosty, .

Hrabia Nowowiejski,

Polcherna, jego żona,

Adolf, jego syn,

Danajecha, młoda wdowa, jego córka,

August Szumowski, rotmistrz ułazów,

Zawiesz, porucznik z tegoż pułku,

Flatau, strzelec Adolfa,

Jan,

Piotr, } damownicy starosty,

Kasper, }

Dorotka, Gwardyjska Danajechy,

Pan Królkowski.

Pan Benda.

Panna Okońska.

Panna Ładomska.

Pani Królkowska.

Pan Ładomski.

J. Pfeiffer.

Panna Radzińska.

Pan Janowski.

Panna Ryngierska.

Pan Sulkowski.

Pan Królkowski mł.

Pan Flatau.

Pan Galski.

Pan Janowski.

Pan Sikorski.

Panna Michalska.

Wielki. Gości. Ułm. Stół starosty i hrabiego.

Kawa dzieje się w starym zamku w okolicy Opatowa i w przyległym łazience pałacu hrabiego.

C e n a m i e j s c .

Łożo na 6 Osób 1a Figa	3 Taler.
Podwyższone 1a Figa	15 sz. gr.
Kuchnia umiarkowana	15 sz. gr.
Bilet na 2a Figa	9 sz. gr.
Bilet na Porter	6 sz. gr.
Bilet na Galeryę	3 sz. gr.

Początek o godzinie 5.

No 52

Въ Поместныя 6-го Января 1858 года.

МЕЛО-ДРАМА в 4-х действиях на Пелопонесском полуострове — ПИРАНА соф. О. Мухоморова

TEATR WILEŃSKI

W Poniedziałek 6-go Stycznia 1858 roku.

HELLO-DRAMA w 6-ciu Oddziałach, oryginalnie z powieści napisana, przez Max: Sankowskiego, w języku
Polskim,—muzyka F. Münchmayera:

ŻYCIE ZBRODNIARZA CZYLI RINALDO RINALDINI

ОТДЕЛЕНИЕ

- 1) ДНА ИКОНАКОННА
- 2) ДНА ИКОНАКОННА
- 3) ДНА ИКОНАКОННА
- 4) ДНА ИКОНАКОННА
- 5) ДНА ИКОНАКОННА
- 6) ДНА ИКОНАКОННА

OGÓŁNIAŁ { 1) DWAJ NIEKAZANI.
2) DWAJ ZEMNIAKIE.
3) NAPAD ZŁOJCÓW.
4) POWRÓT DO CNOTY.
5) NOCNY W APENINACH.
6) JEDENK CHWIŁA SZCZĘŚCIA

ДІЯСТВАЮЧІМ ДІЛА:

[illegible]

Добитице произведете въ Италия.

OSODY:

Staurus, Nihilidii, Stauridius	bandy	rudakgaly	P. Szivny
Vincetor + Fraxet	—	—	P. Chelomskii
Murks, Lardus	—	—	P. Liovor
Ulfars, Ulfaria Lantid	—	—	Pini Chomskii
Nimrodus	—	—	Ponsa Markovska
Pudo, Murgabla zamb	—	—	P. Malvold
Serous, Jaga cubs	—	—	Ponsa Paldina
Georg, Mary Western	—	—	P. Suvorovskii
Chap	—	—	P. Samokh
Landeris	bandy	—	P. Wajner
Altavordo	—	—	P. Goy
Batidila	—	—	P. Szabolci
Grogus, szerysta	—	—	P. Kostonak
Magyarita	wiesiedlaci	Maltidide	Ponsa Pletowska
Sarta	—	—	Pini Lantke
Sambora	—	—	P. Koshomovsk
Wiesiedlaci	—	—	Ponsa Szabo
Wiedich	—	—	P. Samosovskii
Lakal Hrabiky Lantid	—	—	P. Dabogrdni
Chap, szaly, wiesiedlaci, wiesiedly, szajcy	—	—	P. Schomay

Nawet dzieje się we WhatsApp

Начало въ 7 часовъ вечера.

Zacznie się o godzinie **7** wieczorem.

ИЗДАНИЕ:

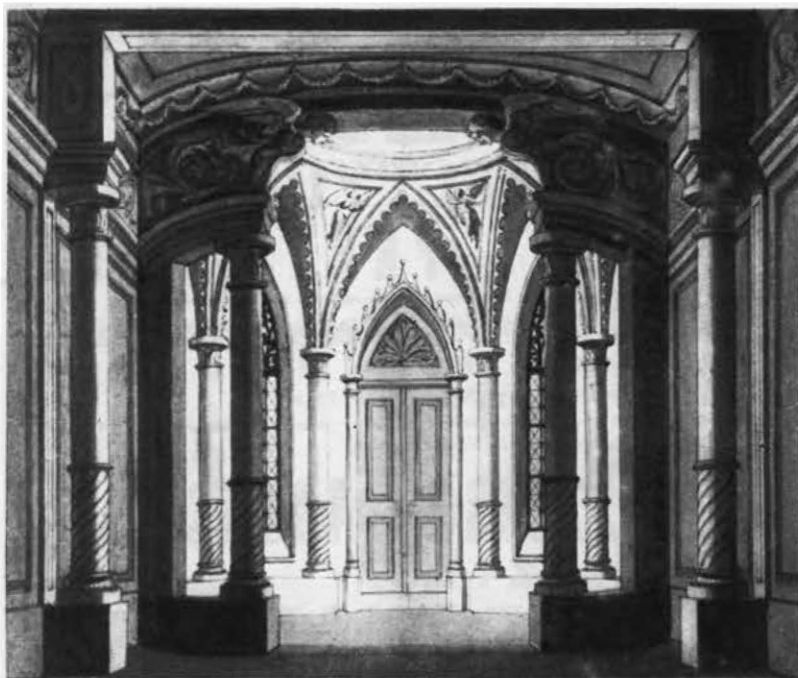
Виды работ	Количество	Единица измерения	Стоимость, руб.
Дела 6-го разряда	4	шт.	10
— 5-го разряда	3	шт.	10
— переписки дел	2	шт.	1
Всего 6-го разряда	50	шт.	1
— 5-го и 6-го разряда	75	шт.	1
Всего переписки дел	50	шт.	1
Всего дел	25	шт.	1

CENAMIEJBC

[illegible]

Исчислен. доплата: Разно 4-го п.п. 1938 руб. Валентин Николаевич Н. - 1938 руб.

Въ Тамбовѣ І. Мамонтовъ, при Рудневѣ убитъ въ день Бѣлыя Огнѣ.



91. F. Pohlmann, projekt dekoracji dla teatru lwowskiego, ok. 1850

92. Budynek teatru lwowskiego („skarbkowski”) otw. w 1842



W ciągu następnych dziesięcioleci wystawiono w Wilnie i w Mińsku ponad 10 sztuk z muzyką Moniuszki.

Jeszcze inne stosunki panowały na południu. W Krakowie, który po powstaniu listopadowym jeszcze przez lat piętnaście zostawał wolnym miastem, polskie władze obdarzyły antreprzyę skromną subwencją i powiększyły budynek adaptując go do nowych potrzeb. Tak powstał gmach znany obecnie jako Teatr Stary (otw. 1843). We Lwowie wystąpił w roli mecenasa podolski hrabia, Stanisław Skarbek, który z własnych funduszy zbudował zupełnie nowy gmach (otw. 1842, na widowni ponad 1400 miejsc) i ufundował subwencję dla teatru; pomimo groźnej, niemieckiej konkurencji polski zespół miał odtąd i tu zapewniony byt. Klęski ruchu rewolucyjnego lat czterdziestych pogorszyły sytuację obu miast. W 1846 Kraków

został ponownie wcielony do Galicji; w 1853 odtworzono w Krakowie stały teatr niemiecki. Odtąd nastały trudne lata dla całej dzielnicy, choć trzeba stwierdzić, że niezależnie od koniunktury zawsze korzystała z największej swobody we wprowadzaniu na scenę kłopotliwych sztuk. Fakt, że polska premiera *Hernaniego* odbyła się w Krakowie (1831), w rok ledwie po premierze paryskiej, ma wręcz symboliczną wymowę.

Wśród dyrektorów galicyjskich najwybitniejszy był Jan Nepomucen Kamiński, za młodu uczeń Bogusławskiego, aktor i antreprener teatru lwowskiego w jego najtrudniejszych latach (1809–42), potem reżyser w nowym gmachu, skarbkowskim (do 1848). Pierwszy w Polsce entuzjasta Calderona, którego grał już w latach dwudziestych (m.in. *Lekarz swojego honoru*, 1827). Tłumacz Szekspira i Schillera. W 1841 wystawił nawet *Śmierć Wallen-*

93. Witalis Smochowski jako Horejko (*Hajdamacy na Ukrainie* Kamińskiego wg Körnera), litografia, 1820



94. Jan Nepomucen Kamiński jako Gonta (*Hajdamacy na Ukrainie* Kamińskiego wg Körnera), litografia, 1820



FREDRO
PIERWSZE WYKONANIA
1831-1835 (WYBÓR)

1832 *Pan Jowialski*. Lwów (22 VI). Warszawa: 1835.

1833 *Słuby panieńskie*. Lwów (15 II). Warszawa: 1834

1834 *Zemsta*. Lwów (17 II). Warszawa: 1845

1835 *Dożywocie*. Lwów (12 VI). Warszawa: 1845

stema. Figura ciekawa, bardziej jednak z kręgu romantycznego niż romantyczna: jego własne utwory, liczne i bardzo swego czasu popularne, są nacechowane kompromisem pomiędzy ideologią Oświecenia a wrażliwością estetyczną romantyków. Taki charakter ma również jego najslawniejsze dzieło, *Zabobon*, czyli *Krakowiacy i Górale*, dalszy ciąg *Cudu mniemane*, z muzyką Kurpińskiego, 1816.

Pięknym i twórczym przejawem kompromisu jest wreszcie współpraca Kamińskiego z Fredrą, który rozmaicie kształtował swoje stosunki ze sceną. Póki Warszawa była wolna, troszczył się o karierę swoich sztuk w Teatrze Narodowym. (I rzeczywiście niemal połowę napisanych przed 1830 wystawił po raz pierwszy w stolicy, por. s. 101.) Po upadku powstania, zadomowiony już na dobre we Lwowie, zadzierzgnął bliższe stosunki z tutejszymi aktorami. Prócz Kamińskiego i jego żony, Apolonii, warte są wzmianki z tego tytułu jeszcze dwie interesujące indywidualności: Witalis Smochowski (pierwszy Rejent) i Jan Nepomucen Nowakowski (pierwszy Cześnik w *Zemście*): wiemy, że Fredo przyjaźnił się z nimi i chyba niejedną rolę napisał z myślą o różnych właściwościach ich gry. Niemal wszystkie komedie Fredry napisane w l. 1831-35 grane były po raz pierwszy we Lwowie, a świadkowie upierali się później, że kto ich nie widział „w lwowskim, brudnym, ciasnym teatrzyku, na scenie dwudziestoma dymiącymi

łojówkami oświeconej”, ten ich w ogóle „nie widział, widzieć nie będzie, a tym mniej zrozumie”.

W nowym gmachu teatr lwowski nie wykazał już jednak takiej żywotności. Fredro zamilknął. Kamiński miał najlepsze lata za sobą.

W całym kraju śmiała myśl cołala się odtąd pod naporem komunału.

Jeszcze tylko raz, w Krakowie, pojawił się desperat, który usiłował powstrzymać ten napór. Nazywał się Hilary Meciszewski. Nie był aktorem,



95. Jan Nepomucen Nowakowski

Nb do najwybitniejszych aktorów lwowskich tego okresu zaliczani jeszcze Antoni Bensa, słynny tragik, oraz Aniela Aszpergerowa



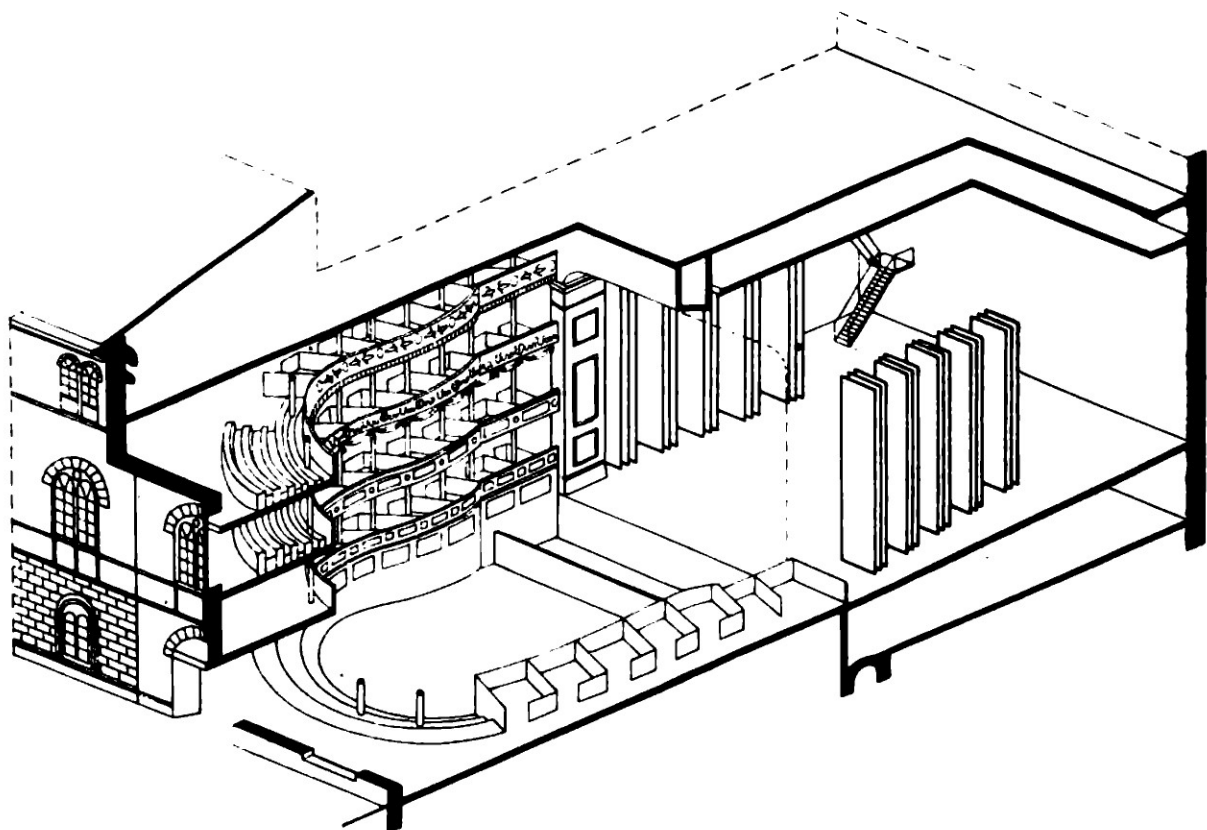
96. Teatr krakowski, przebudowany w 1842, otw. w 1843 (obecnie Teatr Stary). Fot. około 1850

ale ceniał teatr, a jako krytyk materialnie i towarzysko niezależny mógł sobie pozwolić na publiczne stwierdzenie, że miejscowa antrepryza tak tylko jest do teatru podobna, „jak jest podobną mała do człowieka”. Aby ją polepszyć, trzeba by wszystko zmienić: od administracji po gust widowni. Rzecz warta zachodu, gdyż w Krakowie jest więcej swobody i można tu by stworzyć repertuar złożony z najlepszych polskich sztuk różnych okresów, wzorem Comédie Française lub wiedeńskiego Burgtheater. Teatr mógłby się stać w Krakowie „rodzajem imionnika” (tzn. sztambucha), w którym polski zwyczaj i obyczaj odbijałyby się z „skrupulatną wiernością”, tak że społeczeństwo przeglądałoby się w nim „jak gdyby w zwierciadle”. Byłby to wówczas teatr prawdziwie narodowy.

Wielkie wrażenie, jakie wywołały te *Uwagi o teatrze krakowskim* (1843), utorowało Meci-

szewskiemu drogę do dyrekturki. Kraków ujrzał wtedy istotnie pierwszą próbę stworzenia repertuaru żelaznego, obejmującego utwory Bogusławskiego, Niemcewicza, Felińskiego i Korzeniowskiego oraz trzynaście komedii Fredry. Po raz pierwszy także ujrzano inscenizację tragedii w guście romantycznym. Była to *Dziewica Orleańska* Schillera wystawiona z udziałem bez mała stu statystów na tle dekoracji przedstawiających płonący obóz i katedrę w Reims.

O poetach „wielkiej trójcy” jeszcze u Meciszewskiego nic nie słychać. (Nawet ich nazwiska nie są wymienione w pismach Meciszewskiego ani razu). Jego działalność była zresztą dość krótka. Po dwóch sezonach (1843–45) zapalczywy dyrektor sam się wycofał z teatru i owoców swojego usiłowania już nie oglądał; miały dojrzeć dopiero po jego śmierci.



97. Wnętrze teatru krakowskiego po przebudowie 1842 roku. Na podstawie planów i pomiarów z epoki rys. Marek Janowski

Na placu pozostali wówczas dyrektorzy trzeciego typu, tzn. po prostu aktorzy dający upust odwiecznemu instynktowi gry.

Najciekawszy pomiędzy nimi: Tomasz Chelchowski, najlepszy znawca talentów i wychowawca aktorów tamtego czasu. Jego zespół utworzony w Królestwie, w 1829, był od początku rodzajem szkoły chlubiącej się w końcu tak znakomitymi uczniami, jak Józef Rychter i Jan Królikowski. Po dłuższej włóczędze Chelchowski osiedlił się ze swymi wychowankami w Krakowie pozyskując tutaj dla swego teatru Teresę Palczewską, może najbardziej utalentowaną aktorkę pokolenia. W Krakowie sprawował dyrekcję za dwoma nawrotami: w latach 1840–43 i 1849–53.

Jednak nie on stał się w końcu dla Krakowa postacią najbardziej znaną, lecz Juliusz Pfeiffer,

w kierowaniu zespołem tak wytrwały, że ustępował jedynie Chelchowskiemu, w pozostałych latach zawsze na stanowisku reżysera, dyrektora, a nawet antreprenera aż po rok 1863. Typ, zdaje się, depresyjno-maniakalny — nie mógł żyć bez teatru; próbę oderwania od sceny przypłacił chorobą. Największej satysfakcji doznawał, gdy mógł wystąpić w roli Napoleona, pieszo albo na koniu (przy czym rodzaj sztuki był mu dość obojętny). W 1856 wyprawił się z zespołem krakowskim do Wiednia i nawet tam, ku niemałemu zdumieniu publiczności, ukazał się na scenie jako cesarz Francuzów. Czyni to oczywiście sympatyczną tę figurkę, ale każe z rezerwą oceniać Pfeiffra jako dyplomatę.

Nie było rzeczą przypadku, że właśnie w Krakowie w dniach Wiosny Ludów ukazał się na scenie

fragment III cz. *Dziadów* (1848); gdzie indziej byłoby to po prostu nie do pomyślenia. Nieprzypadkowym wydarzeniem była również pierwsza polska premiera Słowackiego (*Mazepa*, 1851). Paryski samotnik, zmarły w 1849, miał w Galicji gorliwych wielbicieli, wśród młodzieży i wrażliwszych aktorów, a zwłaszcza wśród aktorek; krakowska premiera *Mazepy* odbyła się na benefis pierwszej Amelii, Teofili Ceneckiej, i niewątpliwie z jej inicjatywy.

Tym środowiskom, bardziej niż dyrektorom, zawdzięczamy wystawienie czterech ogółem sztuk Słowackiego na scenach galicyjskich jeszcze przed upływem 1865 roku, a więc w czasach, w których nie widywano jego nazwiska na afiszach innych teatrów. (W Królestwie, o ile wiemy, pojawiło się wtedy tylko raz, 1862 roku w Lublinie, gdzie grał *Mazepę* jakiś zespół wędrowny; w Poznaniu wystawiał go zespół krakowski: w 1852 i 1859.)

Galicyjscy zwolennicy Słowackiego byli jednak środowiskiem za słabym, by pierwsze przedstawienia jego sztuk mogły wywołać jakiegokolwiek przełom w pojmowaniu teatru i jego roli.

„Co za szkaradny obraz! Jak ohydny utwór!” — wołała ze swojej łóż Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa na widok *Mazepy* we Lwowie w 1861. Była rozgniewana wszystkim: nieprzyzwoitymi słowami, drastycznością sytuacji, a przede wszystkim opinią autora o polskim królu i polskim wojewodzie; „wy w emigracji — wyjaśniała w liście Norwidowi — już straciliście poczucie godności

SŁOWACKI PIERWSZE WYKONANIA PRZED 1865

1847 *Mazepa*, Budapeszt (13 XII, w przekładzie węgierskim).

1851 *Mazepa*, Kraków (5 VI). Lwów: 1861.

1862 *Maria Stuart*, Lwów (27 I). Kraków: 1862.

1862 *Balladyna*, Lwów (7 III). Kraków: 1868.

1863 *Lilla Weneda*, Lwów (24 VI). Kraków: 1869.



98. Płock, afisz przedstawienia polskiego, 1861

narodowej, nie rozumiecie świętokradztwa w potwarzaniu tej przeszłości, na którą tyle rąk niecznych się podnosi”. Nieodpowiedzialny rewizjonista, w dodatku pozbawiony wyczucia sceny — takie opinie o Słowackim przeważały wtedy w łóżach.

O wiele ufniej zwracała się ta publiczność do Józefa Korzeniowskiego. W ciągu lat między-powstaniowych zadziwiający ten autor dostarczał teatrowi ponad pięćdziesiąt sztuk pisząc jednocześnie wiele powieści i wykonując bez przerwy zawód nauczyciela — potem dyrektora gimnazjum, inspektora, wreszcie faktycznego ministra oświaty u boku Wielopolskiego — a jego powodzenie dorównywało jego płodności. Dość wspomnieć, że w l. 1842–48 teatry polskie co roku wystawiały jakiś nowy utwór Korzeniowskiego. (Potem niemal co roku aż po 1861.) Zdarzały się lata, w których wystawiano po dwie, trzy, a w 1845 i 1847 nawet po sześć jego nowych sztuk przyjmowanych



99 Publiczność lubelska w 1835. Mal. F. Pęczarski

z najżywszym zainteresowaniem od Krakowa po Mińsk i od Poznania po Kijów. Do dziś, jak Polska długa i szeroka, śpiewa się jeszcze rozbójniczą pieśń z jego *Karpackich Górali* (premiera we Lwowie, 1844): „Czerwony płaszcz, za pasem broń”.

3. TEATRY WARSZAWSKIE

Nazwa Teatr Narodowy wyszła z użycia po powstaniu listopadowym. Ówczesnym władzom odpowiedniejsze wydało się słowo „Warszawski”, stosowane zresztą w liczbie mnogiej, ponieważ od 1829 teatr miał już dwa pomieszczenia: maleńkie Rozmaitości na Krakowskim Przedmieściu i dawny gmach na Pl. Kasińskich, zwany dla odróżnienia od Rozmaitości Teatrem Wielkim.

W 1832 miasto ukończyło budowę nowego

gmachu na Pl. Teatralnym. Miał on — jak tamten na Pl. Kasińskich — cztery kondygnacje łóż oraz galerię z paradyzem. Pojemność widowni też się równała dawniejszej (ok. 1200 osób). Kapitałna zmiana zaszła jednak na parterze. Już tylko trochę miejsca pozostawiono widzom stojącym. Resztę przestrzeni wypełniły wygodne krzesła. Widzowie parterowi usiedli, w towarzystwie swych żon. I umilkli. Na widowni zapanowała cisza. W osobnych zarządzeniach dopilnowano, aby nie zakłócały jej ani oznaki zbytńego niezadowolenia, ani entuzjazmu.

24 II 33 odbyło się przedstawienie inauguracyjne. Była to nowa inscenizacja opery Rossiniego *Cyrulik sewilski*. Nie wypadła, zdaje się, najlepiej, natomiast wielkie wrażenie na publiczności sprawił sam gmach. Jego bryła należała do największych w Europie, wewnątrz wabiło wyszukaną elegancją.

Dominowały dwa kolory: biały i złoty. Projekt architektoniczny był dziełem Antonia Corazziego, w wystroju wnętrz uczestniczyło wielu artystów. Stary gmach trwał jeszcze, ale w zapomnieniu i poniżeniu.

Nowy także nazywano Wielkim dla odróżnienia od Rozmaitości, gdzie wystawiało się mniejsze sztuki. (Większe grywano w Wielkim na przemiany z muzycznymi.) Oddalenie sceny filialnej od centrali było jednak uciążliwe i już pod kon. 1833 urządzono dla Rozmaitości prowizoryczne pomieszczenie w prawym skrzydle Teatru Wielkiego. Pomysł okazał się szczęśliwy, toteż zdecydowano się z gruntu przerobić to skrzydło: w 1836 otwarto w nim trwale urządzony Teatr Rozmaitości z dwiema, a w ramie proscenowej nawet z trzema kondygnacjami łóż, z galerią i paradysem, mieszczący ogółem 800 osób. Odtąd w obu salach można było usadowić 2000 widzów. Teatr Rozmaitości był na ogół zarezerwowany dla przedstawień dramatycznych. Na wielkiej scenie szły one na przemiany z operami i baletami w zależności od dni tygodnia. I tak już miało pozostać na cały wiek XIX.

Dochody teatru składały się z sum napływających za bilety, z podatku ściąganego ze wszystkich innych widowisk i z subwencji. Wysokość tej subwencji zmieniała się często. W sumie świadczy jednak o zastanawiającej hojności: w latach 1840–1901 rząd rosyjski wydał na ten cel ponad 3 000 000 rubli, umożliwiając bujny rozwój przedsiębiorstwa. (W 1863 Teatry Warszawskie zatrudniały już 426 osób.) Prawną podstawą działania pozostały ustawy z 1827 roku. Trzy zespoły, Dramatu, Opery i Baletu, podlegały Dyrekcji Rządowej, której przewodził prezes, wysoki urzędnik w randze generała. W latach międzypowstaniowych zajmowali to stanowisko Polacy, w pacyfikowaniu nastrojów prześcigający jednak niekiedy rdzennych Rosjan. Tyczy to zwłaszcza Ignacego Abramowicza, zarazem prezesa dyrekcji (w latach 1842–61) i policmajstra.

Prezesowi dopomagali dwaj dyrektorzy, początkowo ci sami, co przed powstaniem: Osinski i Dmuszewski. Po ich śmierci wchodził w skład dyrekcji dość przypadkowi ludzie. Zresztą od 1853 bywał już tylko jeden dyrektor.

Właściwa praca toczyła się w zespołach, z których każdy miał własnego kierownika. W zespole Dramatu nosił on nazwę reżysera; w okresie między-powstaniowym najdłużej utrzymał się na tym stanowisku Jan T.S. Jasiński, reżyser od 1842, od 1851 dyrektor aż po rok 1862. W organizacyjnym związku z zespołem Dramatu pozostawała Szkoła Dramatyczna uruchomiona po krótkiej przerwie w 1835.

Zmiany w składzie tego zespołu najwyraźniej ujawniły się ok. 1840, gdy schodzili ze sceny promineneci poprzedniego okresu (Werowski, Kudlicz), osiągał dojrzałość debiutanci sprzed 1830 (Halpertowa, Ludwik Panczykowski), przybywali wychowankowie Chełchowskiego: Józef Komorowski (1837), Rychter (1845), Królikowski (1846).

W 1837 pojawił się na warszawskiej scenie absolwent tutejszej szkoły, Bogumił Dawison, ale grał tylko rok; dopiero w 1865, kiedy przybył na występy gościnne jako sławny aktor niemiecki, zdumiona Warszawa przekonała się, że dała światu — nie wiedząc o tym — wybitnego tragika, jednego z największych w swoim pokoleniu. Postacią nieodłącznie od historii teatru warszawskiego pozostał Alojzy Żółkowski, syn aktora tegoż imienia. Jego debiut (1833) także był niepozorny, ok. 1840 jego gra przykuwała już jednak uwagę znawców. Osobnej wzmianki wart jest syn Bogusławskiego, Stanisław, aktor i autor bardzo popularnych sztuk.

O ile można się zorientować, wysoki poziom aktorstwa cechował ten zespół przez cały czas. Inaczej ma się sprawa repertuaru, którego ubóstwo uderza w porównaniu z poprzednim okresem. Tak żywe przedtem związki z rozwojem twórczości dramatycznej na Zachodzie uległy zerwaniu w 1831.

Tragedia romantyczna, tryumfująca we Francji lat trzydziestych, w ogóle nie dotarła do Warszawy (choć grana była przez teatry polskie w Galicji, a nawet na Litwie i na Ukrainie). W trzydziestolecie 1832–62 Teatry Warszawskie wystawiły ok. 500 sztuk francuskich, ale pierwszą tragedią Wiktora Hugo, jaką Warszawa ujrzała, byli *Burgrafowie*, odegrani w 1860, w piętnaście lat po premierze paryskiej.

Kompletny pogrom obserwujemy w dawniej-



100. Warszawa, Teatr Wielki, ok. 1840. Rys. A. Corazzi, ryt. A. Piliński

szym repertuarze, wśród sztuk, które już były grane. Schiller np. ma w trzydziestoleciu międzypowstaniowym zaledwie dwie premiery. Szekspir pojawia się raz, w 1862, i znowu znika z repertuaru.

Nie znaczy to, by trwał w Warszawie Klasycyzm. Przez trzydzieści lat Teatru Warszawskiego obywają się po prostu bez tragedii. Jej miejsce zajmuje melodramat, przede wszystkim francuski, ciekawy niewątpliwie, ale z najgłębszym nurtem epoki pozostający w dość luźnym związku — western czasów Romantyzmu, jak go dziś chętnie badacze nazywają.

Ze wszystkich teatrów polskich warszawski przebywał więc doświadczenia Romantyzmu w sposób najbardziej powierzchowny.

Pewna znajomość zasad, jakimi się kierowała cenzura w całym państwie Mikołaja I, wystarczająco oświećla genezę tego zjawiska. Pozwala odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w repertuarze warszawskim brak Słowackiego (emigrant) albo Wikto-

ra Hugo (liberał). Pozwala się nawet domyślać, dlaczego brak Szekspira (za wiele spisków, za wiele zbrodni popełnianych na osobach panujących).

Należy się jednak zastrzec, że nie znamy jeszcze dokładnie aktu cenzury warszawskiej z tamtych lat. Nic także o tym nie świadczy, żeby trafiała w teatrze na silny opór. Wprost przeciwnie, już w ostatnich latach przed powstaniem zakradał się do Teatru Narodowego duch rezygnacji, rozwielenia po klęsce. Temu duchowi trzeba też pewno przypisać część spustoszeń, a w każdym razie łatwość, z jaką się dokonały. Ważną okolicznością było rozbicie środowiska literackiego, gdyż razem z nim upadła myśl krytyczna. Po powstaniu listopadowym nie było nawet recenzji teatralnych w Warszawie; publikowane wyjątkowo w latach trzydziestych, regularnie zaczęły się ukazywać po długiej przerwie, od połowy 1841, a i wtedy darmo by

Nb. najwybitniejsi krytycy pisujący w Warszawie recenzje po przerwie: Antoni Lesznowski, Józef Kenig.

poszukiwać w nich jakiegoś jasnego programu dla teatru dramatycznego.

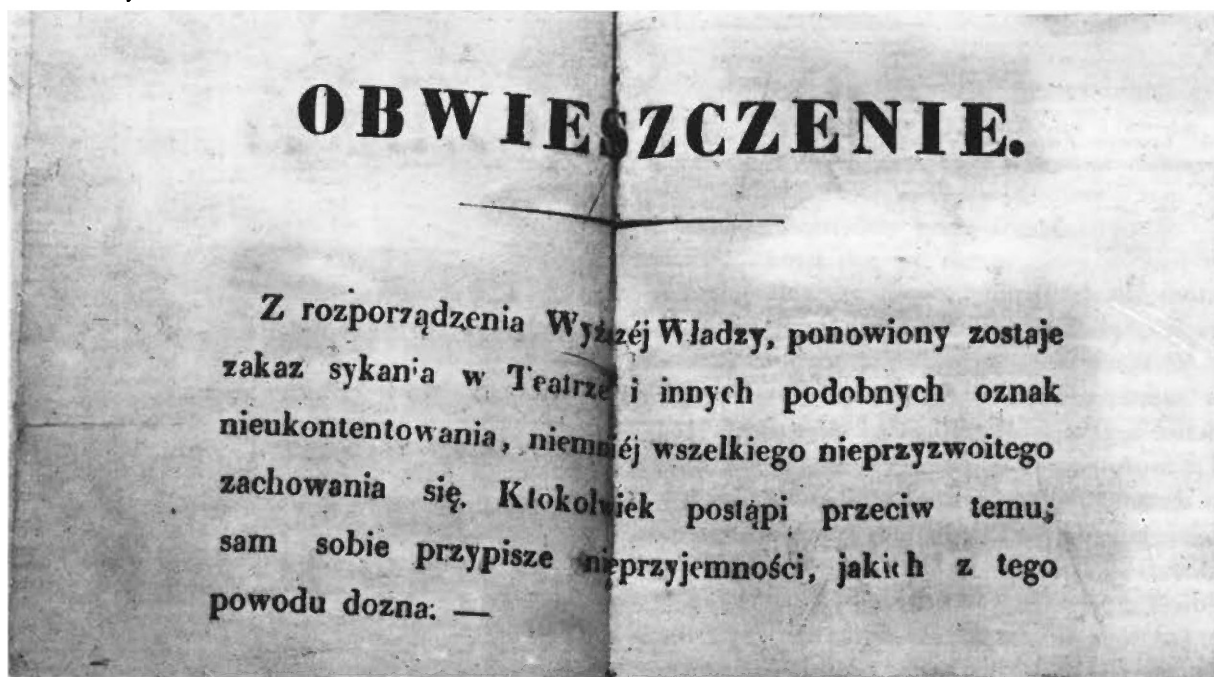
Dopiero w połowie wieku rysują się zapowiedzi zmian. W repertuarze pojawi się nowy gatunek: komedia równie wzdorliwie odnosząca się do farsy jak do melodramatu. W życiu teatralnym Warszawy oznacza to jednocześnie dwie rzeczy: odnowienie związków umysłowych z Paryżem, ponieważ chodziło o najświeższą nowość paryską, i likwidację Romantyzmu, gdyż nowa komedia zwracała się przeciw niemu, głosiła znów prymat rozsądku, w życiu i w teatrze, a z wielkiej rewolucji estetycznej lat trzydziestych ocalała jedynie upodobanie do twórców niejednorodnych: komizm wywoływała zwykle na drugim planie, na pierwszy wysuwając poważnie roztrząsane problemy moralności społecznej i obyczaju. Z uwagi na wysokość ambicji nazwano ją też we Francji wysoką, haute comédie.

Maksymalne zaciekawienie widza — przez sensacyjne wątki, przez blask środowiska i obrazu (choć jeden akt na balu, tzw. acte du bal) — łączo-

no w komedii wysokiej z prawdopodobieństwem tematów i konfliktów, co było znamiem czasu. We Francji padło już w tych latach słowo „realizm” i już zaczęło swoją zawrotną karierę. Doniosłe wydarzenie: wystawa obrazów Courbета pod takim tytułem, 1855. W 1856 Flaubert zaczął drukować w odcinkach *Panią Bovary*.

Wspólne przez pewien czas, drogi rozmaitych dziedzin twórczości rozeszły się dosyć szybko. Rozwój powieści i malarstwa pozostał domeną buntowników, którzy się narażali na prześladowania różnego rodzaju, tak samo jak poeci zaliczeni wkrótce do kategorii „przeklętych”, poetas maudits, podczas gdy teatr nauczył się schlebiać sytej, zadowolonej publiczności francuskiej II Cesarstwa. Powstało ponownie rygorystyczne pojęcie sceniczności, uderzająco wąskie na tle swobody, jaką wywalczyła sobie powieść, zamykające się w pojęciu sztuki dobrze skrojonej, piece bien faite. Krótko mówiąc: teatr okazał się bardziej uległy wobec wielkiej stabilizacji, co początkowo działało na jego korzyść; nowa twórczość dramatyczna, za-

101. Zakaz sykania w teatrze, Warszawa, 1841





102. Leontyna Zuczkowska-Halpertowa jako Emilia (*Ona go, menawidzi Scribe'a*). Litografia. 1834

którą szły także nowe zasady gry aktorskiej i reżyserii, podbijała sceny całej Europy.

W Warszawie przejawilo się to dość wcześnie w zainteresowaniu dla paryskich tryumfatorów: Scribe'a, Ponsarda (*Honor i pieniądze*, 1854), Emila Augier (*Zięć pana Poirier*, 1856). Także w uznaniu dla Korzeniowskiego, który z właściwą sobie łatwością odchodził od Romantyzmu i poświęcał się twórczości komediowej w najnowszym guście

Jest to z pewnością fakt wymowny, że *Zemsta* Fredry została w Warszawie wystawiona dopiero

po przyjeździe Rychtera, sławnego Cześnika, w 11 lat po swojej lwowskiej premierze, podczas gdy *Panna męzatka* Korzeniowskiego tu właśnie miała pierwszą inscenizację (z pamiętną rolą Halpertowej, być może szczytowym punktem jej aktorstwa, 1844). W latach 1842–60 aż 16 sztuk Korzeniowskiego wystawiono w Warszawie po raz pierwszy: wśród pozostałych wiele jest wystawionych z nieznacznym tylko opóźnieniem w stosunku do innych

103. Józef Rychter jako Cześnik (*Zemsta* Fredry)





104. Ludwik Panczykowski jako Irzaska (*Chutka w lesie* Syrokomli). Drzeworyt (rys. Juliusz Kossak)

miast. Na szczególną uwagę zasługuje komedia *Majątek albo imię*, programowa dla powstałej po wojnie krymskiej ideologii ugody, po której wpływowe koła polskie wiele sobie obiecywały. Korzeniowski dał ją Teatrom Warszawskim w 1860. Rzecz była już w stadium prób generalnych, kiedy cenzura, która poprzedniego roku pozwoliła już wydrukować tę sztukę, odmówiła zgody na jej wystawienie, opierając się wszelkim perswazjom z taką flegmą, że premiera opóźniła się w końcu o dwa lata. Warto sobie zapamiętać i ten szczegół, gdyż wiele tłumaczy z dalszego rozwoju wypadków.

Po komedii wysokiej, która pozostała gatunkiem dominującym w Warszawie aż po schyłek stulecia, powinniśmy jeszcze wspomnieć obrazek obyczajowy, przyjmowany z wielkim zainteresowaniem we wszystkich teatrach polskich. (Najsławniejszy autor: Władysław Ludwik Anczyc.) Był to gatunek żywy, choć trzeba podkreślić, że w Warszawie połowę żywotności — lub więcej — zawdzięczał inwencji aktorów. Ludwik Panczykowski specjalizował się nawet w tym gatunku, powszechnie podziwiany za swoje portreciki chłopów, oficjalistów, rzemieślników, w tekście nieraz ledwie naszkicowanych; na scenie zadziwiających siłą i trafnością wyrazu. O jego Protazym w *Łobzowianach* Anczyca powiadają, że zaproszony na premierę tej sztuki pewien pokątny doradca, dobrze znany w Warszawie, „zobaczywszy swą podobiznę na scenie wygrażał z miejsca pięściami artystcie”

4. TEATR MUZYCZNY

Wraz z zespołem dramatycznym przeprowadziły się na Pl. Teatralny dwa zespoły muzyczne: operowy i baletowy. W 1833 każdy z nich miał już swoją historię, choć każdy inną

Balet zawsze stanowił w Warszawie oddzielny zespół, złożony z odpowiednio wykwalifikowanych tancerzy. W czasach Stanisławowskich działał od samego początku, tzn. od 1765, od 1785 na specjalnych prawach. Tego roku przybyli z Grodna nadworni tancerze Tyzenhauza, wyszkoleni w tamtejszej szkole teatralnej przez francuskiego baletmistrza. Zespół ten, po raz pierwszy złożony z Polaków (w poprzednich przeważali cudzoziemcy), miał i w Warszawie charakter nadworny, pozostawał na utrzymaniu Stanisława Augusta. Występował zarówno w prywatnych teatrach króla, jak i na Pl. Kasińskich, gdzie najczęściej kończył przedstawienie rozpoczęte jakąś dramą, operą albo komedią. W 1795 rozproszył się. W latach późniejszych Bogusławski kilkakrotnie próbował przywrócić przedstawienia baletowe, nie dawało to jednak trwałych rezultatów. Rozwój baletu okazał się ściśle uzależniony od szkolnictwa, a to zaznało lepszych czasów dopiero w Królestwie

Polskim. Toteż dopiero za dyrekcji Osińskiego udało się powołać do życia nowy balet, który już nieprzerwanie działał do wybuchu II wojny światowej. Pierwsi tancerze Osińskiego byli wychowankami Szkoły Dramatycznej. Od 1818 działała osobna szkoła baletowa.

Opera warszawska miała nieco inną historię. W czasach Stanisławowskich sam obyczaj domagał się od teatru dramatycznego licznych produkcji muzycznych. Każde przedstawienie należało zaczynać od uwertury, we wszystkich przerwy wypełniano tzw. muzyką antraktową. Okolicznościowe kantaty, a w komediach także pieśni i piosenki wymagały pewnych umiejętności wokalnych. Powodzenie nowych gatunków (opera komiczna, wodewil) czyniło te kwalifikacje nieodzownymi; oczekiwano ich też w zasadzie od każdego aktora. Z biegiem czasu pojawili się w zespole soliści, dzięki organizacyjnym zabiegom Bogusławskiego, a potem także pedagogicznym Elsnera i Kurpińskiego, regularnie napływający do teatru od chwili utworzenia konserwatorium muzycznego (1821). Jednak nawet w czasach Królestwa nie tworzyli oni osobnego zespołu, mimo że repertuar obejmował już sporo „wielkich” oper, obcych (m.in. Rossiniego, Webera) i polskich (przede wszystkim Elsnera i Kurpińskiego). Dopiero po powstaniu listopadowym zespół wokalny całkowicie się wyodrębnił, już niezależny wtedy od dramatycznego. Odtąd opera i balet żyły swym własnym życiem.

Na czele baletu stał baletmistrz, któremu podlegał osobny dyrygent, soliści, corps de ballet, personel pomocniczy i szkoła baletowa. Kierownictwo sprawowali tutaj kolejno: Maurice Pion, Filip Taglioni, Roman Turczynowicz. Podobna organizacja obowiązywała w operze, którą kierował pierwszy dyrygent. W pierwszym dziesięcioleciu po powstaniu zajmował to stanowisko Kurpiński. Z późniejszych zasługują na uwagę: Jan Quattrini i Stanisław Moniuszko. W podniesieniu zawodowych kwalifikacji orkiestry, śpiewaków i tancerzy ludzie ci położyli ogromne zasługi, niezależnie od tego, skąd do Warszawy przybyli. Znakomitym fachowcem był również główny dekorator warszawski Antonio Sacchetti, zatrudniony stale w latach 1835–68.

Na stanowisku drugiego dekoratora pracował Józef Hilary Głowacki.

Dzięki dobrze postawionemu szkolnictwu oba zespoły dochowały się wybitnych solistów. W baletcie warszawskim zasłynęli: Roman Turczynowicz, jego żona Konstancja, Karolina Wendt, Maria Frejtag, bracia Tarnowscy (Aleksander i Antoni), Feliks Krzesiński. Wśród śpiewaków ceniona była Paulina Rivoli (sopran), Julian Dobrski (tenor), Wilhelm Troschel (bas).

W porównaniu z dramatycznym zespoły te miały o wiele większe możliwości. Z paroletnim zaledwie opóźnieniem wystawiały najnowsze dzieła z repertuaru paryskiej opery. W 1837 ukazała się na scenie Teatru Wielkiego opera Meyerbeera *Robert Diabeł*, a po niej dwa balety, które wspólnie z *Robertem Diabełem* nadały kształt nowemu teatrowi muzycznemu: *Sylfida* (1839), i *Gizella* (1848). Filip Taglioni, wieloletni baletmistrz Teatrów Warszawskich, należał do współtwórców baletu romantycznego na Zachodzie. Trzykrotnie występowała w Warszawie jego córka, Maria, podówczas najslawniejsza tancerka świata. Liczni pracownicy baletu i opery byli wysyłani za granicę, niekiedy na dłuższy staż. Związki z Zachodem nie ograniczały się zatem do zapożyczeń repertuariowych. Brano także z Paryża nowe idee i nowe techniki. Pieniądze, oszczędnie wyliczane dramatowi, na potrzeby teatru muzycznego płynęły właściwie bez ograniczeń. Tyczy to zwłaszcza baletu, który szybko rósł w siłę i znaczenie, pod koniec okresu miał już corps de ballet w liczbie 80 osób i 50 uczniów. Ogółem baletmistrzowi podlegało ok. 160 osób.

Wielką szansą teatru muzycznego była nowa scena. Na Pl. Krasińskich miała ona ok. 200 m² powierzchni, na Pl. Teatralnym bez mała 300 m². Można było pokazywać Warszawie nowe układy choreograficzne, z liczną grupą tancerek odcinających się imponująco sprawnym i zdyscyplinowanym ruchem od ciemniejszego zazwyczaj, soczysto namalowanego tła. W wielkiej malarni wykonywano prospekty nie spotykanych dotychczas rozmiarów. Romantyzm, który całkowicie podbił teatr muzyczny, upodobał sobie rozległe pejzaże, pełne zagadkowego piękna i utajonej symboliki.



105. Józef H. Głowacki, projekt dekoracji dla Teatrów Warszawskich, ok. 1845

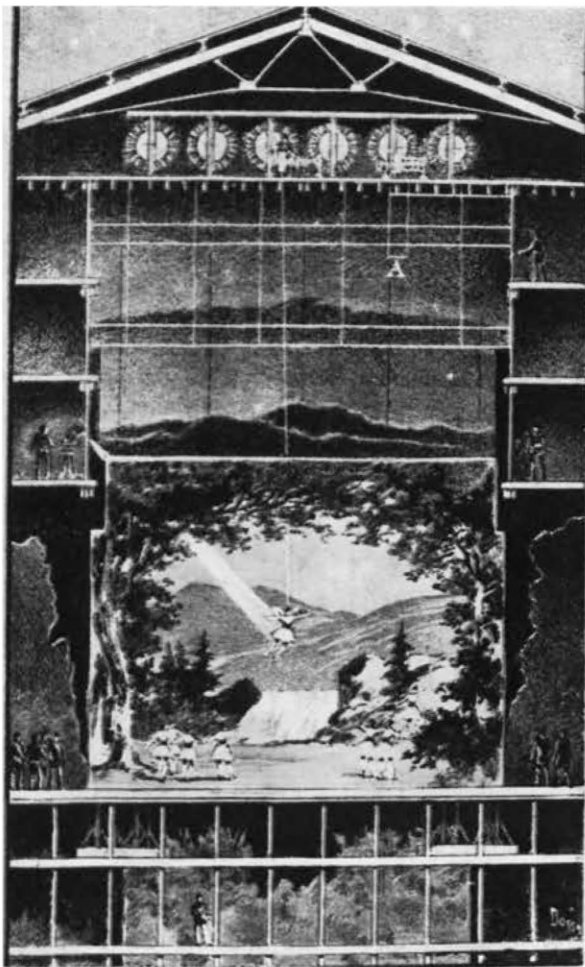
Na tle posępnego krajobrazu tryumfowała zwiewność. Dawne, strojne kostiumy wyparła tzw. paczka, lekka, puszysta sukienka sięgająca tancerce w pół tydki. W wielu baletach primabalerina latała wstawiając stopę w metalowe strzemię, które ją podrywało w powietrze na linie prowadzonej z nadszcienia. Zresztą i bez strzemia zdawała się fruwać, wykonując powłóczysty skok, co chwila wspinając się na pointy, tzn. na czubki palców. Także corps de ballet tańczył na pointach.

Powstało jedno z najbardziej przewrotnych widowisk w historii teatru. Złe moce — willidy i sylfidy z reguły przywodziły swoje ofiary do zguby — przybrały anielską postać. Ruch aktora został krańcowo odrealniony, ale w otoczeniu, którego wiarygodność narzucano widzowi z całą perfidią, na jaką stać było teatrmajstra, reżysera i malarza; podłogę sceny należało zostawiać baletowi wolną, niezabudowaną, za to po brzegach wznoszono przemysłne praktykable, do których czy na które

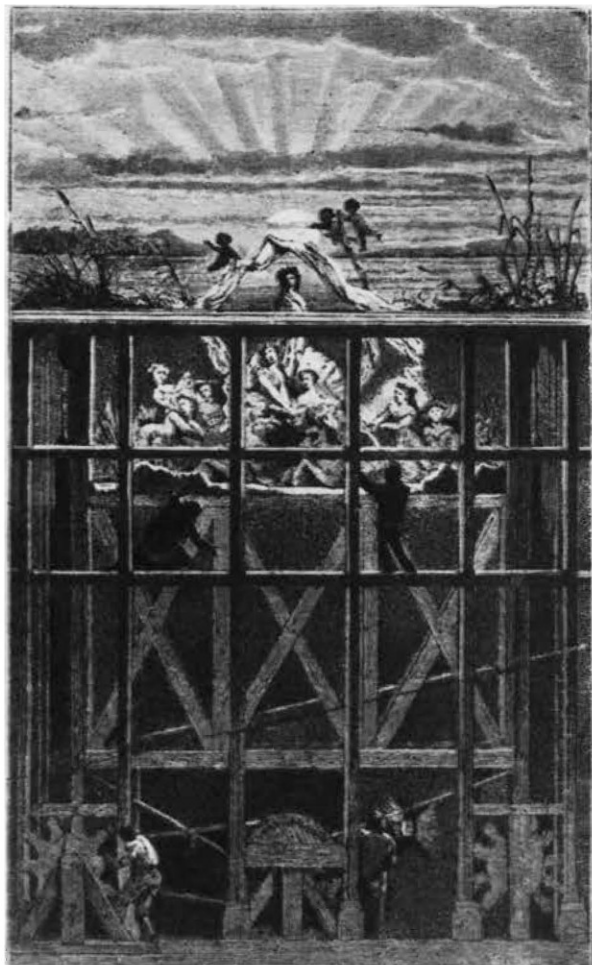
można było wchodzić. W baletcie *Mimili, czyli Styryczyczkowie* bohaterka musiała nawet przechodzić przez wąską, kruchą kładkę nad okropną przepaścią.

W połowie stulecia miała już Warszawa teatr muzyczny niewiele ustępujący poziomowi wielkich stolic. Nie ulega wątpliwości, że zawdzięczała to w znacznym stopniu swoim poskromicielom. Z ich woli i za ich pieniądze powstał przybytek, który prócz przyjemności dawał im prestiż władców wyposażonych w atrybuty piękna na równi z atrybutami siły. Tak się jednak złożyło, że instrument przez nich puszczony w ruch zaczął także wydawać tony przez nich nie przewidziane.

Początek był skromny. W 1823, a więc jeszcze na starej scenie i za dyrekcji Osieńskiego, wystawiono balet, pt. *Wesele krakowskie w Ojcowie*. Muzykę napisali: Kurpiński (do tańców) i Józef Damse (do pantomimy). Była ona osnuta na motywach *Cudu mniemanego*, którego już od 1825 nie



106. Lot baletnicy na flugu, wiek XIX



107. Nimfa jeziora wynurzająca się z podscenia, wiek XIX

grano. Tylko przelotnie wracał jeszcze na scenę (1831, 1846), za każdym razem zdejmowany z afisza po wyjaśnieniu sytuacji politycznej. *Wesele krakowskie* zaznało w tych latach lepszego losu. Jego treść była tak niewinna, a powodzenie tak wielkie, że zdecydowano się je utrzymać w repertuarze, także na nowej scenie. Tutaj otrzymało dekoracje z olbrzymim prospektem przedstawiającym ruiny zamku w Ojcowie. Na tym tle litografie z połowy stulecia ukazują tancerzy w sukmanach ledwie sięgających bioder (aby nie krępowały ruchów), a tancerki w „paczkach”, białych pończochach i baletkach. Na wszystkich litografiach tan-

cerze stoją akurat „na pointach”. Znaczy to, że już się dokonała synteza polskich kroków i figur tanecznych z techniką romantycznej zjawy. *Wesele w Ojcowie* było też w istocie zwidem Teatru Narodowego, witany stosownie do swego pochodzenia. W 1858 przekroczyło liczbę 500 przedstawień, nie osiągniętą jeszcze na polskich scenach przed tą datą przez żaden inny utwór.

Tegoż roku zaszło w Warszawie wydarzenie o charakterze przełomowym. W 1858 udało się wystawić *Halke* Moniuszki. Była to pierwsza wybitna opera serio napisana przez Polaków, zarazem jeden z najciekawszych przejawów polskiego

Romantyzmu. Tak cenny w oczach romantyków koloryt lokalny i tak charakterystyczne dla nich pasowanie chłopki na bohaterkę tragedii (w poprzednim okresie nie do pomyślenia) każe widzieć w *Halce* spełnienie dążeń, które już wcześniej dały Polsce romantyczny dramat, ale nie dały romantycznego widowiska tej samej klasy.

Ciekawe, że miejscem tego tryumfu była właśnie Warszawa. *Halka* miała już wprawdzie przedtem swoją premierę wileńską, lecz jej właściwe życie



108. Maria Frejtag jako Gizella w balecie Adama. Rys. J. Simmler, lit. M. Fajans. 1855

OPERY MONIUSZKI
PIERWSZE WYKONANIA
1858-1865

- 1858 *Halka*, Warszawa (1 I). Libr. W. Wołski. Wersja dwuaktowa wykonana wcześniej w Wilnie.
- 1858 *Flis*, Warszawa (24 IX). Libr. S. Bogusławski.
- 1860 *Hrabina*, Warszawa (7 II). Libr. W. Wołski.
- 1860 *Jawnuta*, Warszawa (5 VI). Libr. F.D. Kniaźnin.
- 1861 *Verbum nobile*, Warszawa (1 I). Libr. J. Chęciński.
- 1861 *Nowy Don Kiszot*, Lwów (29 X). Libr. A. Frodro. Współtwórca muzyki: J. Damse.
- 1865 *Straszny dwór*, Warszawa (28 IX). Libr. J. Chęciński.

zaczęło się w 1858, bo dopiero entuzjazm, jaki wywołała w Warszawie, zapewnił jej trwałe miejsce w repertuarze. Ciekawe również, że Romantyzm zwyciężył w operze tych lat, w których teatr dramatyczny wyrażał całkiem inne skłonności. Jest to z pewnością wynik odmiennych warunków, w jakich się oba teatry rozwijały. Ale chyba i kwestia dwóch prawd jednego miasta.

Pod zwierzchnią warstwą konformizmu, zwycięskiego w teatrze dramatycznym, żył w dawnej stolicy głębinowy Romantyzm, jeszcze gwałtowniejszy niż w 1830, bo desperacki, odnajdujący swą prawdę w obrazach i motywach już niekiedy odwiecznych w operze, w *Halce* obecnych w interesującym zestawieniu (pochodnia, pożar, skok w przepaść).

W 1861 wybuchły w Warszawie zamieszki. Pod wpływem wzrastającego wrzenia, jakie zaplanowało w Królestwie, społeczeństwo podzieliło się na odcłamy, z których każdy zajął zdecydowane stanowisko wobec teatru. Przywódca pierwszego, Wielopolski, dążył do opanowania Teatrów Warszawskich, aby je wykorzystać do propagowania ugody. Jego przeciwnicy zwalczyli wszelkie przejawy normalizacji i w związku z tym ogłosili bojkot teatru. W pierwszej fazie sukces odnieśli rewolucjo-





109. *Wesele w Ojcowie* w Teatrach Warszawskich. Dekoracje Sacchettiiego, 1851. Rys. P. Gavarni wg rysunku A. Zaleskiego i J. Ważniewskiego. Lit. A. Charpentier



110. Wilhelm Troschel jako Zbigniew (*Straszny dwór Moniuszki*), 1865. Drzeworyt (rys. Juliusz Kossak)

niści. 28 II 61 na przedstawienie baletu *Esmeralda* nikt nie przyszedł; wkrótce też obie sale zamknięto. W 1862 udało się wznowić przedstawienia. W połowie roku Wielopolski został naczelnikiem Rządu Cywilnego uzyskując od cara liczne ustępstwa, co przechyliło szalę na jego korzyść. Wybuch powstania (22 I 63) zniweczył jego szanse w ciągu jednej nocy. Odtąd, choć przedstawienia się odbywały, sam rozwój wydarzeń sprzyjał zwolennikom bojkotu. Miasto stało się widownią okrutnych represji. Na Pl. Teatralnym stanęła szubienica,

na której zawisli Polacy ukarani za udział w powstaniu. Tylko Rosjanie odważali się wtedy chodzić do teatru, często zresztą przymuszani do tego przez swoje władze.

W jednym jedynie punkcie mieszkańcy Warszawy łatali rozkaz tajnego Rządu Narodowego: nadal uczęszczali na opery Moniuszki. I w nim też trzeba widzieć jedynego zwycięzcę tej walki, którą wówczas stoczono o publiczność. W połowie 1858 Moniuszko awansował na pierwszego dyrygenta, czyli kierownika zespołu i w tym charakterze wystawił jeszcze pięć swoich oper aż po *Straszny dwór* odegrany po raz pierwszy 28 IX 65.

Z dwóch postaw, buntu i marzenia, jednakowo charakterystycznych dla Romantyzmu, zwyciężyła wówczas ta druga. Paląca aktualność ustąpiła miejsca namiętnemu zespoleniu z przeszłością, choć warto się zastrzec, że *Straszny dwór* to tylko z pozoru utwór historyczny.

Od dnia premiery zwykło się nadawać mu koloryt wieku XVII (nawiasem mówiąc w 1865 już trafniej wyczuwany aniżeli za czasów Bogusławskiego). W rzeczywistości rzecz dzieje się w kilku okresach na raz — w arii Miecznika słychać nawet aluzję do Targowicy — jest snem o dawnej Rzeczypospolitej, z wewnętrzną logiką podyktowaną przez stary schemat Bohomolca, ale odwrócony przez jego przeciwników. Kusy frak, wcielenie wszelkiego zła, powstałego poza obrębem własnego świata, zostaje pokonany przez kontusz, a ściślej biorąc przez trzy kontusze (czego jeszcze w teatrze polskim nie było).

Cenzura pokaleczyła libretto tej opery, ingerowała nawet w szczegóły inscenizacji. Mimo to przedstawienie było wielkim dniem w życiu Warszawy. Gdy tylko na scenie ukazał się obóz, który dwaj młodzi ludzie opuszczają — ponieważ „dokoła spokojnie, nie słychać o wojnie” — kiedy rozległy się słowa „Wśród lepszych dni ujrzymy się!”, publiczność zrozumiała, że Teatry Warszawskie zegnają się z powstaniem.

Zgodnie ze swym nawykiem, też już posiadającym dłuższą tradycję, po trzecim przedstawieniu władze zdjęły z afisza *Straszny dwór*. Dopiero w 1876 udało się go przywrócić do repertuaru i odtąd bywa wystawiany do dziś

Teatr drugiej przebudowy

I. W kraju trzech cesarzy (1865-1890)

I. PRZEMIANY ŻYCIA TEATRALNEGO

Po powstaniu styczniowym teatry polskie na Litwie, Białorusi i Ukrainie zostały zlikwidowane. Zespoły żądne przygód mogły się jeszcze wyprawiać na wschód, ale już tylko do rdzennej Rosji i tam rzeczywiście zapisały nową kartę swojej historii. (Od 1882 przez całe lata działał stały teatr polski w Petersburgu.) Ustały natomiast przedstawienia polskie w Wilnie i w Grodnie, w Kijowie i w Żytomierzu, w Odessie i w Kamieńcu Podolskim.

Na przeciwnym krańcu dawnej Rzeczypospolitej dokonywał się jednocześnie inny proces. Potężne jak nigdy państwo pruskie przystąpiło do metodycznego niemczenia wszystkich swoich obywateli. Przemiany ustawodawstwa pruskiego zmuszały jednak rząd do niekonsekwencji, których uniknął w poprzednim okresie. Udało mu się np. usunąć język polski ze szkolnictwa, ale w tym samym czasie musiał udzielić zgody na założenie polskiego teatru. W latach 1866–69 polskie życie teatralne w Poznaniu ograniczało się jeszcze, tak jak w poprzednich okresach, do corocznych wizyt teatru krakowskiego w miesiącach letnich. Nowa ustawa ogłoszona w 1869 ujawniła fakt, że nic już nie może przeszkodzić utworzeniu stałego przedsiębiorstwa polskiego. Uruchomiono je też natychmiast, w 1870. Był to prywatny teatr występujący początkowo w przygodnych lokalach. W 1875 otrzymał własny gmach w centrum miasta, przy ul. Berlińskiej (obecnie 27 Grudnia 8–10), czynny do dziś jako Teatr Polski. Budowa była dziełem spółki akcyjnej, którą spomogły darowizny i składki zbierane w całym kraju. Widownia mogła

pomieścić ok. 600 osób. Prócz dramatów dawano tu także opery. Specjalny fundusz społeczny stanowił pomoc dla antreprenerów. (Najbardziej zasłużony: Franciszek Dobrowolski, miejscowy dziennikarz sprawujący dyrekcję teatru w latach 1883–96.) W latach 1882–1902 zespół polski z Poznania metodycznie odwiedzał inne miasta zaboru pruskiego obejmując swą działalnością — między innymi — Wrocław, Toruń, Bydgoszcz i Gdańsk.

Jak widać, w ciągu niewielu lat teatr polski zmienił swój zasięg przesuwany ze wschodu na zachód.

Nowy zasięg był mniejszy. Liczba ludności miejskiej wzrastała jednak szybciej, szczególnie w Królestwie. Powiększyło się zapotrzebowanie na rozrywkę, największe w Warszawie, która podwoiła liczbę mieszkańców w ciągu dwudziestu lat (211 tys. w 1863, w 1884 już 400 tysięcy).

W 1868 otwarto w Warszawie pierwszy teatrzyk ogródkowy. W ciągu następnych lat wiele piwiarni rozpościerających się latem w cieniu drzew zbudowało sobie drewniane sceny z widownią pod płóciennym dachem, wynajmowane prywatnym antreprenerom. Niektóre mieściły i 1000 osób, a wabiły już samymi nazwami o nie znanej dotychczas kokieterii: Eldorado, Alhambra, Belle Vue. Jesienią pustoszały, ponieważ koncesji udzielano im tylko na lato. W miesiącach letnich robiły jednak doskonale interesy, gdy tylko sztuka „chwyciła” (inaczej mówiąc stała się „bombą”). Przykład: *Podróż po Warszawie* Feliksa Schobera, muz. Adolfa Sonnenfelda, premiera w teatrzyku Tivoli, 1876.

Zdarzało się, że zespół występujący w ogródku bywał jesienią rozwiązywany. Równie często lub częściej osiadały tu jednak zespoły, które zimą obsługiwały inne miasta. Niektóre wracały nawet do tego samego ogródka przez wiele lat.

Nowy punkt oparcia przyczynił się do rozwoju zespołów wędrownych. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych bywało ich już w Królestwie kilkadziesiąt, czasami bardzo trwałych dzięki energii takich antreprenerów, jak Anastazy Trapszo, Józef Teksel, Józef Puchniewski. Niejedno miasto widywało kolejno parę zespołów w ciągu sezonu. Przedstawienia odbywały się



111. Inauguracyjny afisz Teatru Polskiego w Poznaniu, 1870



112. Poznań, budynek Teatru Polskiego. otw. w 1875. Fot około 1880

wówczas przez całą zimę, jak np. w Kaliszu, w Lublinie. Coraz chętniej zaglądano do Łodzi, która z małej osady rozrastała się w ośrodek przemysłowy. Polskie zespoły zawodowe pojawiały się tu dopiero od lat czterdziestych XIX wieku. W siedemdziesiątych przyjeżdżały już jednak co roku.

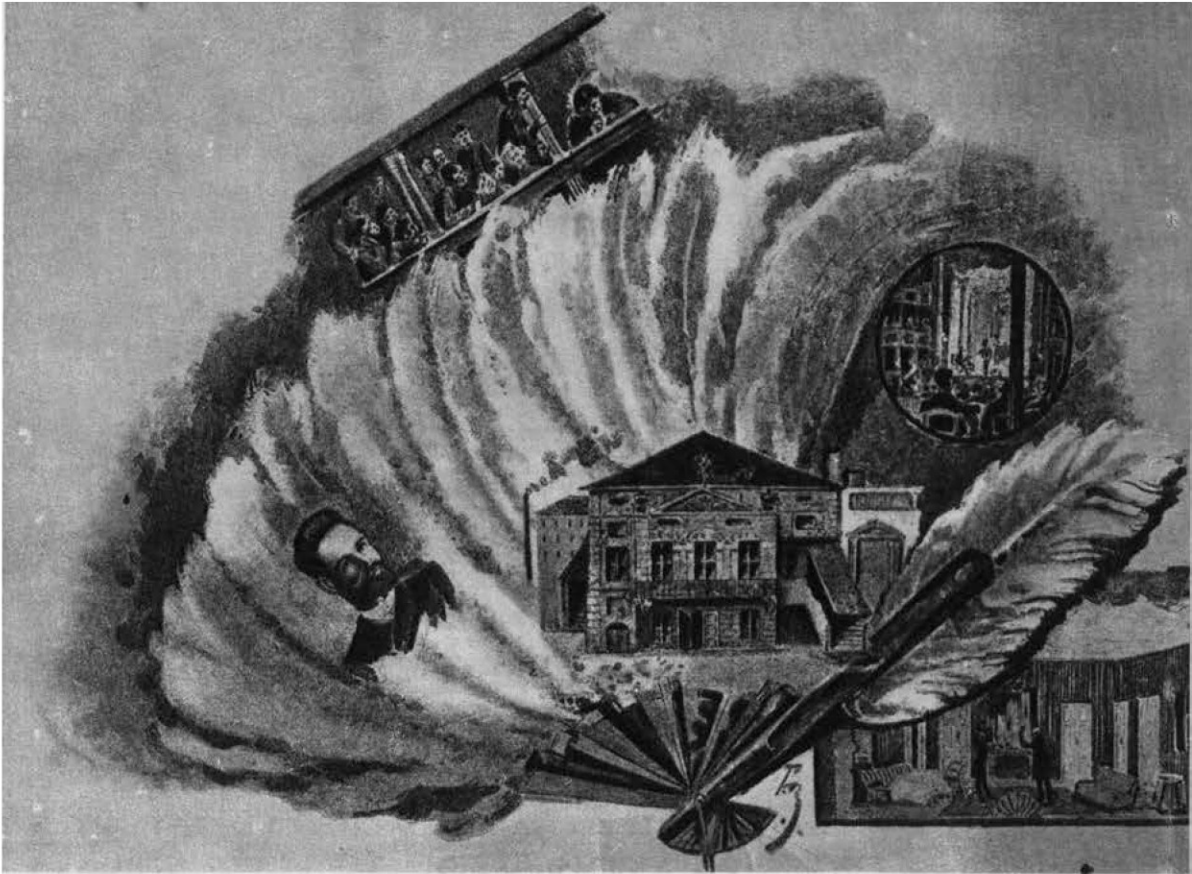
W 1866 zbudowano w Łodzi pierwszy gmach teatralny pod wiele obiecującą nazwą Arkadia na ul. Konstantynowskiej (obecnie Obrońców Stalingradu 14–16). W 1877 powstał w Łodzi nowy teatr, Victoria (dziś kino Polonia, Piotrkowska 67). W 1886 także Lublin otrzymał nowy gmach, czynny do dziś, na ul. Namieśnikowskiej (obecnie Narutowicza 17). Oba budynki były własnością spółek akcyjnych, każdy mieścił ok. 600 widzów.

W 1886 ogłoszono powstanie stałego teatru w Lublinie, a w 1888 w Łodzi. W rzeczywistości oba przedsiębiorstwa załamywały się jeszcze po wielokroć. Nie ulega jednak wątpliwości, że proces

stabilizacji, zawsze obejmujący wiele faz, był już w większych miastach Królestwa zaawansowany.

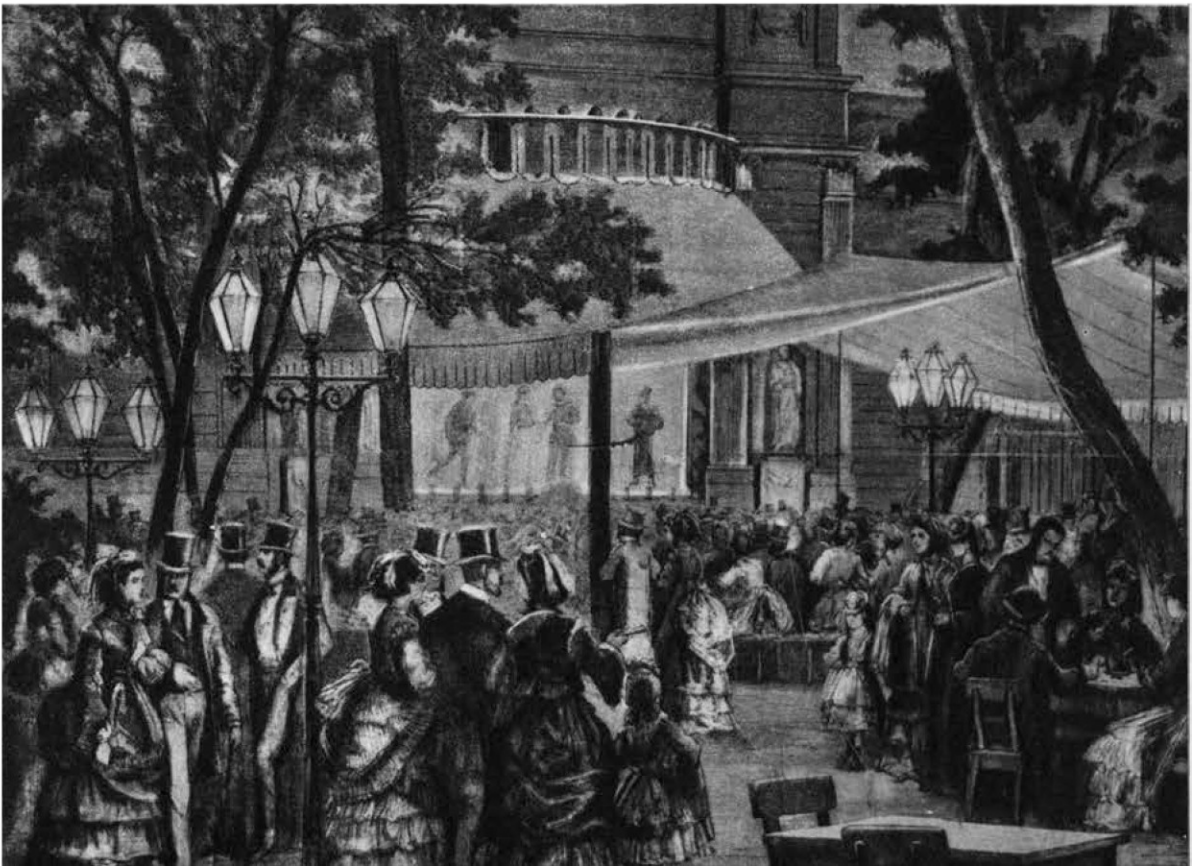
W wyniku raptownych zmian gospodarczych powstawał nowy kontyngent publiczności. Wraz z nim pojawiał się w teatrze widz mało zazwyczaj wyrobiony, ciekawszy treści niż wykonania, od treści oczekujący silnych przeżyć o jasno sprecyzowanym charakterze, co w praktyce oznaczało gust do farsy, melodramatu i operetki. Nowo powstałe teatry w dużej mierze zawdzięczały tej publiczności swą egzystencję i stosowały się do jej upodobań. Dawna publiczność nie straciła bynajmniej swych wpływów; miały one jednak po r. 1865. Wraz z powstaniem styczniowym kończył się w Polsce teatr szlachecki, a jego miejsce zajmował nowy, inteligencko-mieszczański.

Narodziny miał trudne. Aż do wybuchu pierwszej wojny światowej we wszystkich zaborach musiał działać w obliczu jakiegoś innego teatru, in-



113. Łódź, teatr Victoria czynny w latach 1877-1909. Rys. F. Oborski, 1888

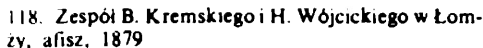
114. Warszawa, teatrzyk ogródkowy Tivoli, 1871







115. Warszawa, widownia Teatru Wielkiego, ostatni poranek przed przebudową, 26 V 1890. Na pierwszym planie widoczne palniki gazowe dolnej rampy





120. Kufer wędrownego aktora wylepiony od wewnątrz afiszami, druga poł. XIX wieku

nego języka i obyczaju. W Galicji i w Królestwie pojawił się teatr żydowski. Opera polska w Warszawie musiała konkurować z włoską, sprowadzaną co roku na kilkumiesięczne występy. W Łodzi procent ludności niemieckiej był tak duży, że od 1867 mógł tu działać stały teatr niemiecki (utrzymujący się aż po lata II wojny światowej). W zaborze pruskim konkurencja przybierała formy drastyczne, z uwagi na szykany stosowane wobec teatru polskiego i pomoc, jaką otrzymywały od rządu liczne zespoły niemieckie.

Tylko w Galicji rozwój wypadków dał teatrowi polskiemu stanowisko korzystniejsze niż przedtem. Pod naciskiem klęsk poniesionych na arenie międzynarodowej Austria przeobraziła się w państwo federalne o ustroju parlamentarnym. Galicji przyniosło to tzw. wyodrębnienie: władza znalazła się w rękach Polaków, niemieckie zespoły aktorskie uległy rozwiązaniu: krakowski w 1867, lwow-

ski w 1872. W 1864 powstał we Lwowie stały teatr ukraiński (działający odtąd do dziś). Jednak w głównych teatrach obu miast występowali od 1873 tylko polscy aktorzy, na scenach udostępnianych im przez fundację skarbkowską (we Lwowie) lub gminę miejską (w Krakowie). Antrepryzy były prywatne, ale dyrektor, który zawarł umowę z właścicielami gmachu, otrzymywał subwencję od sejmiku krajowego. Prócz stałych działało w Galicji kilka zespołów wędrownych obsługujących dość regularnie Nowy Sącz, Przemyśl, Tarnów, Stanisławów.

Bardzo istotne okazały się pośrednie skutki wyodrębnienia. Cenzura zelżała; w krótkim czasie mógł powstać w Galicji repertuar obejmujący mnóstwo sztuk tępiących w pozostałych zaborach. Rzutkie, przedsiębiorcze jednostki zyskały większą swobodę działania, a całkowita repolonizacja administracji, sądownictwa i szkolnictwa wytwor-



121. Przedstawienie amatorskie zesłańców polskich, zapewne w Siwakowej nad Czytą, 1866. Mal. J. Baerkman

rzyła nową grupę publiczności, jednorodną, wykształconą, podatniejszą na oddziaływanie nowych prądów.

Wspólna wszystkim zaborom była intensywność życia teatralnego. Polska twórczość dramatyczna ożywiła się, pobudzana przez nowy rynek i nowe zasady zbytu. Teatry warszawskie, które w latach trzydziestych i czterdziestych nic nieraz nie płaciły za nowe sztuki, od połowy stulecia znowu były łaskawsze dla autorów. Po 1865 nawet prowincjonalne antrepryzy dawały niekiedy honoraria. W większych miastach zdarzało się wypłacanie tantiem w wysokości 5-10% od dochodu brutto. Dodatkowym bodźcem stały się konkursy dramatyczne (w latach 1868-88 aż 12 w samej Galicji, 5 w Warszawie, 2 w Poznaniu).

Prawdą jest, że od 1861 Norwid przez dziesięć lat wysyłał z Paryża swoje sztuki zabiegając o ich wystawienie w Warszawie, we Lwowie, w Krakowie, wszędzie na próżno. Żaden utwór Norwida nie był grany w XIX wieku.

Mylnym byłoby jednak przyrównywanie tego okresu do czasów międzypowstaniowych. Rok 1865 nie przyniósł takiego rozdziału sił, jaki nastąpił po upadku powstania listopadowego, ani takiego odrętwienia w kraju.

Ponad wszelką wątpliwość wzrosło upodobanie do teatru, przejawiające się m.in. w zasięgu przedstawień amatorskich. Tak jak niegdyś arystokracja, po 1865 coraz nowe warstwy znajdowały w teatrze amatorskim ulubioną rozrywkę. Wyjątkowe znaczenie zyskał ten ruch w zaborze pruskim, zwłaszcza na Śląsku, gdzie należał do najważniejszych przejawów tzw. odrodzenia narodowego. Polskie przedstawienia amatorskie zaczęto tutaj urządzać w części zajętej przez Austriaków, w Cieszyńcu (1852). W ciągu lat sześćdziesiątych pojawiły się w powiatach opanowanych przez Prusy; od 1872 widzimy je w Katowicach, od tegoż roku we Wrocławiu, od 1891 w Opolu. Wkrótce we wszystkich dzielnicach stały się częścią obyczaju i razem z nim były pielęgnowane na obczyźnie,

przez emigrantów a nawet wśród zesłańców polskich na Syberii.

*

Głębsze wniknięcie w atmosferę lat 1865-90 wymaga pewnego wysiłku wyobraźni i wielkiej uwagi.

Są to lata, w których pod powierzchnią życia wzbierają siły zatamowane zdawałoby się w połowie wieku. W Niemczech Wagner obmyśla i realizuje swoją koncepcję „dramatu muzycznego”, ożywia w nim stare, wielkie mity, pragnie je kontemplować w oderwaniu od wszelkiej pospolitości i rzeczywiście doprowadza do otwarcia pierwszego teatru festiwalowego w Bayreuth, w 1876. Jednocześnie w Norwegii Henryk Ibsen wystawia swoje sztuki, wspólczesne i pozornie realistyczne, lecz właśnie w wydarzeniach powszedniego dnia odkrywa grozę oddziaływania sił ponadludzkich, wrogich człowiekowi a tajemniczych, niejasnych. Wychodząc z różnych założeń obaj mieli w końcu ujawnić tę samą prawdę, ogromnej doniosłości: pomimo załamania Romantyzmu trwał w Europie proces, który nieustępliwie zmieniał dawne funkcje teatru, pouczającą zabawę Oświeconych wypierał na korzyść jakiegoś nowego obrządku, świeckiego wprawdzie, lecz z religijną powagą roztrząsającego kwestie ludzkiego losu. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX wieku położyły na szalach tych przemian nowe ciężary. Jednakże ruch szal — co też bardzo ważne — stał się widoczny o wiele później, dopiero na schyłku wieku.

W latach 1865-90 w teatrze europejskim panowała jeszcze stabilizacja i poczucie stabilizacji. Nawet w Niemczech kontynuacje Romantyzmu przyjmowano nieufnie przez długi czas. Na całym kontynencie utrzymywała się francuska koncepcja teatru. Była to rozrywka dość trudna do zdefiniowania.

Francja tych lat nie wydała wielkiej tragedii. Ale w repertuarze zachowała szanowne miejsce dla dawnych dzieł tego gatunku.

Współczesna twórczość francuska łączyła doskonałość rzemiosła (imponującą) z dotychczasowym kręgiem zainteresowań (niewielkim). Dumas syn i Sardou: wystarczą te dwa nazwiska — a miały

one wtedy w całej Europie wagę autorytetu — na potwierdzenie obu tez. Podstawowym gatunkiem pozostała komedia, jak w czasach Oświecenia. A jednak jest w tym teatrze pewna solennność, nieznana Oświeconym. Można ją wyczuć w tekście dramatycznym, w grze aktora, w poczynaniach reżysera. Jest w publiczności.

Od lat dwudziestych XIX w. szerzyło się na Zachodzie oświetlenie gazowe. Po r. 1850 instalowano je także u nas. W roku 1858 otrzymały je teatry lwowski i krakowski, w 1864 warszawski. Nowe — tzn. poznański, Victoria w Łodzi i lubelski — miały je od początku swego istnienia. Jeden ruch kurka pozwalał teraz rozjaśnić światło na scenie, a jednocześnie przyćmić je na widowni, z czego także skwapliwie skorzystano. W dziejach obyczaju teatralnego oznaczało to nową epokę. Pograżona w mroku i uciszona przez uwerturę, publiczność czekała odtąd podniesienia kurtyny, jak odsłonięcia jakichś prawd odświeżonych.

Rozrywka uroczysta — tak może najzwyczajniej dałoby się scharakteryzować teatr w drugiej połowie XIX w., na tej wyspie czasów, łaskawie omijanej przez wielki niepokój.

2. TEATRY GALICYJSKIE

Okoliczności wyliczone w poprzednim rozdziale ułatwiły rozwój teatru w obu największych miastach Galicji. W każdym jednak miało to nieco inny charakter.

Lwów, stolica prowincji, był ludniejszy; miał dosyć liczne drobnomieszczaństwo, z którym się sprzymierzała inteligencja o bardziej radykalnych poglądach. W drugiej połowie XIX w. środowisko to wywierało na rozwój teatru pewien wpływ, największy w latach 1875-81 oraz 1883-86, gdy antreprenerem i dyrektorem był Jan Dobrzański, znany dziennikarz. W latach 1875-79 współpracował z Dobrzańskim jego syn Stanisław, aktor i autor najpopularniejszych sztuk (m.in. *Żołnierza królowej Madagaskaru*).

Prócz zespołu dramatycznego utrzymywał Lwów także operę (z czego Kraków musiał wnet zrezygno-



122. Bolesław Ładnowski jako Król Jan w tragedii Szekspira

wać). Był wrażliwy na nowości. Właśnie we Lwowie ujrano po raz pierwszy na polskim afiszu nazwiska Wagnera (*Lohengrin*, 1877) i Ibsena (*Prendenci do korony*, 1879). Od 1885 wystawiano we Lwowie opery Władysława Żeleńskiego, najwybitniejszego kompozytora polskiego tego okresu. (W Warszawie aż do schyłku stulecia nie grane.)

W latach sześćdziesiątych pojawiły się w Galicji dwa nowe gatunki dramatyczne: farsa o współczesnej tematyce mieszczańskiej i melodramat osnuty na tle powstań polskich. Oba rozwinęły się bujnie, w czym znaczny udział miał Lwów. O nowym melodramacie można powiedzieć, że był wręcz rodem ze Lwowa; tutaj działali w każdym razie

pionierzy tego gatunku (Urbański, Starzeński) i tutaj znajdowali dla swej ideologii najpodatniejszy grunt.

Rzecz o tyle istotna, że nieprzerwany rozwój dramatu miał z czasem doprowadzić do rozkwitu tej dziedziny twórczości w całej dzielnicy. Zanim jednak to mogło nastąpić, teatr galicyjski musiał jeszcze przebyć długą drogę, zmocnić się i pogłębić, w czym większe zasługi Krakowa, dzięki bardziej metodycznej pracy.

W przeciwieństwie do Lwowa największy wpływ na życie teatru wywierała w tym mieście arystokracja, która latem 1865 roku osadziła na stanowisku antreprenera swojego kandydata, hr. Adama Skorupkę. Jego rządy nie trwały długo. Pociągnęły jednak za sobą wydarzenia wielkiej wagi. Rozproszyły atmosferę getta, w którą popadł teatr krakowski. Wprowadziły do dyrekcji Stanisława Koźmiana, jedną z najciekawszych indywidualności w historii polskiego teatru. Już w l. 1866-68 Koźmian uczestniczył w pracach kierowniczych. Od 1871 sam prowadził przedsiębiorstwo, wkrótce także jako antreprener, aż do lata 1885 roku.

Pochodził ze starej rodziny ziemiańskiej. Był bardzo czynnym politykiem, teatrowi poświęcał tylko część czasu, ale traktował go poważnie: wierzył, że może i powinien być w Polsce dźwignią kultury.

Nie ma teatru bez repertuaru, nie ma repertuaru bez klasyków, i to bardzo różnych, bo nie tylko Klasycyzm wydawał autorów wzorowych (czyli klasyków); godni są również tego miana przedstawiciele innych epok i stylów. Tak można by scharakteryzować pierwszy punkt w poglądach Koźmiana: nie styl decyduje o wartości dzieła, lecz wielkość myśli.

Jego własna działalność polegała przede wszystkim na wytrwałym budowaniu repertuaru, w którym centralne miejsce przypadło klasykom, już w nowym znaczeniu tego słowa, utrzymującym się odąd do dziś.

Subwencja, jaką otrzymywał na teatr, była niewystarczająca. W małym mieście — Kraków miał w 1870 ok. 50 000 mieszkańców — zastał niewielu sojuszników i dla zrównoważenia budżetu musiał



123. Feliks Benda jako Pulaski w *Konfederatach barskich*



124. Antonina Hoffmann jako Balladyna

wystawiać wiele sztuk, których nie cenił. Arcydzieła przemyślał raczej, był to jednak przemyt na niebywałą skalę i obejmował nawet tak rzadko grywane sztuki, jak *Faust*. W ciągu kilkunastu lat Koźmian wystawił 18 utworów Szekspira, w tej liczbie siedem po raz pierwszy w Polsce, sięgając wyłącznie do przekładów z oryginału. (Co przed nim już się zdarzało u nas, ale rzadko.) Dopiero on wystawił po polsku *Sen nocy letniej*, *Wieczór Trzech Króli*, *Jak wam się podoba*. Przedtem komedie Szekspira były u nas mało grywane, a w osobistych upodobaniach Koźmiana zajęły właśnie poczesne miejsce, obok komedii Musseta.

Pogląd na funkcje teatru nie miał u Koźmiana ta-



125. Domniemany portret Beatryks Cenci. Mal. Guido Reni



126. Antonina Hoffmann jako Beatryks Cenci w tragedii Słowackiego

kiego związku z myślą dawnych epok. W tym punkcie jednakowo obcy mu był dydaktyzm, proklamowany w czasach Oświecenia, jak i penetrujący teatr od czasów Romantyzmu nastrój mistyczny. „Teatr nie jest kościołem — napisał w 1874 — ani wszechnicą, ani nawet apteką.” Ma obowiązki społeczne, ale najlepiej je wypełnia przez swój artyzm i wielostronne oświeclanie życia.

Nie miały również związku z dawną estetyką poglądy Koźmiana na „sceniczność”. Pod tym względem był dzieckiem swojej epoki i np. Romantyzm polski oceniał przymierzając go do ideału pièce bien faite. Nie tyle walory teatralne — tych widział u Słowackiego niewiele — ile czysto poetyckie kazały mu cenić polskich romantyków. Kwestia języka, który potrzebował obrony i odnowy, a więc także poszukiwania najdoskonalszych wzo-

rów, stanowiła dodatkowe kryterium, do którego dołączały się nieuniknione u konserwatywnego polityka względy natury ideologicznej. Historyczny sceptycyzm Słowackiego znajdował z tej racji uznanie u Koźmiana, podobnie jak gorycz *Konfederatów barskich* Mickiewicza. Utwory o rewolucyjnej wymowie, łącznie z *Dziadami* i *Kordianem*, były nie do przyjęcia. Największy podziw budził w Koźmianie Fredro: był „sceniczny”, przemawiał niepokalaną polszczyzną i nawet nostalgia umiał zamknąć w swoim artyzmie, jak w szklanej kuli.

Zastosowanie tych kryteriów dało w wyniku wybór, który może być nie do przyjęcia dzisiaj. Należy jednak pamiętać, że była to pierwsza od czasów warszawskiego Klasycyzmu próba ustanowienia jakiejś hierarchii w dramacie polskim, bardzo

śmiała naówczas, a wyrażona w sposób jasny i zdecydowany („Fredro, Słowacki, *Konfederaci barscy* to kolumny zdobiące i podpierające teatr polski”). Jeszcze ważniejszy jest fakt, że Koźmian grał wyróżnione przez siebie sztuki: wszystkie utwory Słowackiego wyliczone na 113 i 142, większość komedii Fredry (w tej liczbie cały cykl „pośmiertny”), niektóre latami, gdyż prócz zwykłego miał repertuar żelazny, utrzymywany, jak tego żądał Meciszewski, przez cały czas, a w każdym razie długo, bez względu na przelotne humory publiczności. Dodajmy, że starał się objąć swoim repertuarem twórczość polską wszystkich epok i w związku z tym grał także *Odprawę posłów greckich*, komedie Zabłockiego i Bogusławskiego.

Właściwa praca na scenie trwała zwykle u Koźmiana dość krótko, gdyż premiery odbywały się co parę dni (najczęściej w sobotę, ok. 40 na sezon). Jeśli premiera miała większe znaczenie, poprzedzała ją jednak dłuższa praca analityczna. Jak większość wykształconych ludzi swojego czasu, Koźmian wierzył, że tylko jedna interpretacja jakiejś sztuki jest trafna i owocna. Przeinaczanie dawniejszych sztuk, w oczach Oświecenia wręcz oczywiste jako konieczność i naukowo uzasadniane, w Europie poromantycznej traktowano jako przejaw intelektualnego prostactwa. Co myślał i czego pragnął autor — te pytania wydawały się najważniejsze, a żeby je rozstrzygnąć poprawnie, Koźmian wzywał nieraz wybitnych profesorów do pomocy. W praktyce wynik analizy wchodził w rozliczne kompromisy, już choćby z polityczną ideologią Koźmiana. (*Konfederatów barskich* np. interpretował jako przestrożę przed niewczesnym powstaniem, co niekoniecznie zgodne z myślą Mickiewicza.) Niepodważalnym faktem jest jednak kult autora panujący u Koźmiana, dość obcy jego poprzednikom. (Ludzie pokroju Pfeiffera wyżej cenili wielką rolę od wielkiej sztuki.) Nowością była również sama zasada gruntowniejszego analizowania tekstu i wynikające z niej konsekwencje.

Pierwsza polegała na poszukiwaniu odpowiedniego kolorytu historycznego lub lokalnego. Realizm jako doktryna był wprawdzie odrzucany w teatrze krakowskim — Koźmian sądził, że to koncepcja sprzeczna z duchem teatru — charak-

terystyczna dla XIX w. namiętność, która tę doktrynę wydała, znajdowała jednak wyraz w troskach i ambicjach Koźmiana. Znakomici malarze, m.in. Matejko, Juliusz Kossak, pomagali mu aranżować dekoracje (pochodzące, jak zresztą w całej Europie, z warsztatu rzemieślnika lub ze specjalnych wytwórni i projektowane z myślą o stosowa-

127. *Konfederaci barscy* Mickiewicza w teatrze Koźmiana, akt II, sc. 4. Drzeworyt (rys. Juliusz Kossak), 1873



niu ich do różnych sztuk). Kostium i charakterystyka, czasem nawet poza i gest, były wzorowane na sławnych obrazach, gdy mogło to podnieść malowniczość, a z nią także wiarygodność sylwetki, jej przynależność do jakiegoś środowiska albo epoki.

Nie miały natomiast znaczenia zasady jakiejś dawnej inscenizacji. Przeciwnie, w tej dziedzinie obowiązywała współczesność. Wnętrza z reguły budowano z trzech ścian nakrywanych „kładzionym” sufitem. Do wyobrażenia pejzażu używano kulis i prospektów, ale z taką liczbą praktykabili, że i tu demontaż był trudny; dokonywano go też wyłącznie przy opuszczonej kurtynie. Zmiany otwarte były już definitywnie poniecane. Stąd też i w dawnych sztukach odznaczających się częstą zmianą miejsca łączono krótkie fragmenty, rozgrywane się na jednym miejscu, w znacznie dłuższe „odsłony”, po których następowała przerwa.

128. Kraków, *Odprowa posłów greckich i Fircyk w zalotach*, afisz, 1884



SŁOWACKI
PIERWSZE WYKONANIA
PO 1865 (PRZED 1899)

1867 *Fantazy* Stanisławów (9 V)
Kraków: 1878

1869 *Mindowe*. Kraków (17 IV).

1872 *Beatryks Cenci*, Poznań (10 I).
Kraków: 1872

1874 *Księżniczka Niezłomny*. Kraków (17 X)

1879 *Horsztyński*. Kraków (29 III)

Nb. Wszystkie wymienione sztuki grane także przed 1882 we Lwowie oraz (poza Mindowem) w Poznaniu. W Warszawie dopiero po 1905

(Krótsza pomiędzy „odsłonami”, dłuższa między aktami: tzw. antrakt oznaczany opuszczeniem głównej, malowanej kurtyny.) W wypadku Szekspira i romantyków niemieckich tekst był zwykle preparowany wedle drukowanych scenariuszy zwanych przez Niemców „opracowaniem scenicznym”. Bühnenbearbeitung lub Bühneneinrichtung. Scenariusze tragedii Słowackiego powstawały na wzór tamtych. Migotliwość *Snu nocy letniej* czy *Ballady* nę zaprzepaszczało się oczywiście w tej praktyce. Wiarygodność dekoracji, z masywnym pagórkiem lub równie masywnym sufitem, wydawała się jednak ważniejsza, wynikała z przeświadczeń i upodobań nienaruszalnych. Można więc mówić i w tej dziedzinie o pewnym kompromisie, mianowicie z gustem epoki. Proklamując równouprawnienie stylów, w rzeczywistości tworzył Koźmian w teatrze nowy styl lat siedemdziesiątych.

Warto zwrócić uwagę na pewne cechy tego stylu w reżyserii, gdyż zawdzięczamy mu m.in. nowy typ sytuacji (jak zwykli aktorzy nazywać wzajemne położenie partnerów na scenie). Do czasów Koźmiana np. mało znana była rozmowa toczona w głębi, przez dwóch protagonistów zwróconych twarzami do siebie. Tylko sceny zbiorowe były tak rozgrywane, każdy ważniejszy dialog wymagał podejścia do rampy i przemawiania do widowni.

Innowacje Koźmiana wynikły po trosze z nowych możliwości, z lepszego oświetlenia, które przedtem dawało nieco światła tylko przed rampą. (Palniki gazowe oświetliły lepiej całą powierzchnię sceny.) Można w nich jednak dostrzec i przejaw innych tendencji: do urozmaicenia sytuacji, do pogłębienia psychologicznej prawdy dialogu.

Czynności reżysera o większym wpływie na interpretację roli nazywał jeszcze Koźmian po dawnemu: „informacją” i „informowaniem”. Miały one większy zakres niż dawniej, choć wcale jeszcze nie polegały na kształtowaniu całej roli przez reżysera. Koźmian sądził nawet, że byłoby to szkodliwe: kiedy kto inny zaczyna myśleć i czuć za aktora, w grze może zabraknąć „owych iskier elektrycznych, które tylko samodzielność wydaje”. Aktor powinien zachować pewną swobodę w budowaniu roli. Reżyser wszakże ma obowiązek dbać, aby wszystkie interpretacje pozostawały w zgodzie z raz ustalonym sensem sztuki.

Bardzo szczególnie potraktował go los, gdy chodzi o stosowanie tej zasady w praktyce. Po 1865 nastąpił w Krakowie niebywały urodzaj na talenty aktorskie. Większość wybitnych aktorów wyjeżdżała jednak do Warszawy. Opuszczali więc Koźmiana kolejno: Helena Modrzejewska i Wincenty Rapacki, Bolesław Leszczyński i Bolesław Ładnowski. Wierności, pośród najwybitniejszych, dochowało mu tylko dwoje: Antonina Hoffmann i Feliks Benda. Około 1875 zespół krakowski był znowu słabszy od warszawskiego. I temu długo przypisywano fakt, że przedstawienie może tutaj tworzyć tak składną całość.

Wcześniej doceniono wyniki, jakie osiągnął Koźmian w walce z afekcją. Jego własny wstręt do czułościowości i przesady, tak charakterystyczny dla inteligencji polskiej po powstaniu, udzielał się zespołowi, co podkreślano z uznaniem. Nawet u aktorów, którzy przepracowali z nim ledwie parę lat, zauważało się większą dyskreję i umiar: w ujawnianiu uczuć, w geście, w intonacji.

Już w 1873 napisano, że stworzył w teatrze odrębną „szkołę krakowską”. Możliwe jednak, że w historii teatru jeszcze ważniejsza była jego kultura. Żywego usposobienia, nawet porywczy, Koźmian zniechęcał się często i twierdził wtedy, że

odchodzi z teatru „na zawsze”, aby go w końcu prowadzić przez dwadzieścia lat.

Konserwatysta o artystokratycznej wrażliwości, umiał dostrzec i poprzeć twórczość Bałuckiego (który jemu zawdzięczał swój właściwy debiut, 1868). Najśłynniejszy melodramat patriotyczny, *Kościuszkę pod Racławicami* Anczyca, też się doczekał pierwszego wykonania u Koźmiana (1880).

Był to jeszcze jeden dyrektor wychowawca, ale w odróżnieniu od swoich poprzedników istotnie obdarzony zmysłem pedagogicznym.

Sam imponująco żywotny, osobiście kierował teatrem, zdobywał dla niego pieniądze i pisał o nim (nieraz anonimowo, jako niby postronny widz, dziwiąc się postępowi, jaki widać w Krakowie). Aż wreszcie dopiął swego, bo śmiało można powiedzieć, że zastał w Galicji gust drewniany, a zostawił murowany.

3. WARSZAWSKIE TEATRY RZĄDOWE

„W dwóch sztukach Żółkowski łapie muchy, ale przyjrzyjmy się tylko, jak się to inaczej w *Drzemce pana Prospera*, inaczej w *Przezornej mamie* odbywa! Pan Prosper opęda się bezmyślnie uprzykrzonemu owadowi ociężałym ruchem ręki człowieka, który usypia i który chce tylko zawadę do snu usunąć, nie żywiąc żadnej dla natrętnicy nienawiści. Mąż Przezornej mamy ściga muchy i tępi je kłapką z zaciętością myśliwego, śledzi, zaczyna się i uderza jak strzelec, który zna obyczaje swojej zwierzyny i dla którego te łowy są jedną z najważniejszych spraw życia.”

Autor tych słów, Władysław Bogusławski (wnuk Wojciecha), zasłynął w Warszawie jako znakomity krytyk teatralny, co winniśmy potraktować serio. Nie dziwmy się za bardzo tematowi. Mucha też ma w teatrze swoją historię, a gdy się więcej o niej zaczyna mówić, zwykle to coś znaczy. M.in. świadczy o wyrobieniu krytyków, którzy nawet tak błahą czynność, jak polowanie na muchy, potrafią należycie rozważyć, gdy spocznie na niej oko artysty.

Co najmniej dwa czynniki przyczyniły się w Warszawie do powstania takiego znawstwa po r. 1865.

Po pierwsze: liczba świetnych aktorów, jacy się tutaj zebrali. A po drugie: charakter życia teatralnego, które ześrodkowało całą uwagę na kunszcie aktora, jego grze, na tworzeniu postaci.

Prócz gaży otrzymywali wtedy aktorzy warszawscy oddzielne wynagrodzenie za każdy występ, tzw. feu. Mieli zapewnioną emeryturę, niekiedy wysoką. Żółkowski np. pobierał ją od 1868 w wysokości ostatniej pensji, a ponieważ występował nadal (do samej śmierci), brał jeszcze po 35 rubli za każdy wieczór. Modrzejewska zarobiła w 1871 nie mniej niż 7000 rubli. (Dla porównania: 70% urzędników zarabiała wtedy w Warszawie poniżej 600 rubli rocznie.) Różne czynniki, m.in. nieautentyczność życia politycznego, sprzyjały kultowi aktorów. Był czas, kiedy cała Warszawa dzieliła się na stronnictwa czakistów i wisnowczyków, co znaczyło, że w emploi naiwnych jedni bronili pierwszeństwa Jadwigi Czaki, drudzy — Marii Wisnowskiej. Jeśli się było wisnowczykiem, przychodziło się na każdy występ faworytki i każde ważniejsze jej odezwanie okrywało się okrzykami i oklaskami, by jej zwycięstwo nad rywalką uczynić oczywistym. To samo ma się rozumieć obowią-

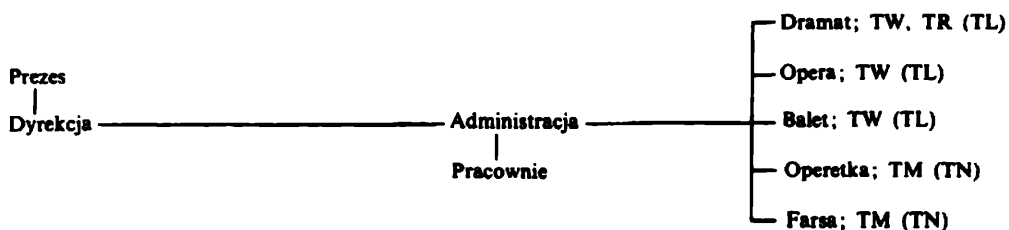


129. Warszawa, kasa teatru przed występem Modrzejewskiej. Drzeworyt (rys. F. Kostrzewski), 1868

zywało sumiennego czakistę. W dniach premier, benefisów i występów gościnnych fotografie aktorów widniały w witrynach sklepów różnych branż. Reprodukowano je nawet na cukierkach. Pewien restaurator podawał polędwicę à la Żółkowski. W rozmowach nowa rola — w większym stopniu

130. Szarfy wieńca ofiarowanego Modrzejewskiej, 1882





Warszawskie Teatry Rządowe.

Schemat organizacyjny w sez. 1889/90. W nawiasach siedziby letnie.

*TL = Teatr Letni; TM = Teatr Mały; TN = Teatr Nowy; TR = Teatr Rozmaitości; TW = Teatr Wielki.
Nb niektóre widowiska muzyczne także w TR.*

niż nowa sztuka — bywała tematem dnia. Po-
wszechnie rozstrząsano treść recenzji, które w war-
szawskich dziennikach (bardzo licznych!) zajmo-
wały czasem całe kolumny.

Aktor, jeśli się nie wybił, był wtedy skazany na
pracę w zespołach wędrownych, w nędzy i upoko-
rzeniu dziś ledwie wyobrażalnym. Zwycięstwo
dawało mu szansę równie już dzisiaj legendarnego
powodzenia. Kiedy w jakimś zawodzie te dwa czyn-
niki wystąpią na raz, z góry można oczekiwać, że
stanie się atrakcyjny dla osób utalentowanych,
żądnych ryzyka, zdolnych do wielkiego wysiłku,
co też łatwo zaobserwować w polskim aktorstwie
tamtego czasu.

W 1868 zamknięto w Warszawie Szkołę Drama-
tyczną. Liczebność zespołu, a raczej zespołów
powiększała się, toteż przyjmowano wciąż nowych
aktorów, nie debiutantów jednak, ale na ogół kan-
dydatów posiadających już pewien staż.

Każdego lata odbywały się tzw. debiuty, w isto-
cie rodzaj konkursu poprzedzającego zatrudnienie
w teatrach rządowych. Kandydat, który otrzymał
na to zgodę, wybierał sobie zwykle trzy role.
Dyrekcja umożliwiała mu ich wykonanie, a cała
prasa metodycznie oceniała „warunki” przybyś-
za, jego technikę, umiejętność budowania roli. Jeśli
wynik był niepomysłny, nieszczęśnik wracał na

provincję (często zresztą stając do konkursu w na-
stępnych latach). Dobre przyjęcie prowadziło do
zatrudnienia w Warszawie.

Łatwo pojąć, że wszystkie te czynniki przyczy-
niały się do rozkwitu aktorstwa przez skupienie
w jednym mieście najlepszych sił, dobieranych w
atmosferze rywalizacji i dopingu, dziś znanych
czytelnikowi raczej ze sportu niż z teatru. Nie jest
prawdą, że ten teatr wielkiego aktora był intelek-
tualnie jałowy. Warszawa Prusa i Sienkiewicza już
się mocno różniła od międzypowstaniowej. Miała
wyższe wymagania, które teatr też zaspokajał,
choć czynił to inaczej niż powieść, po części z ko-
niecności.

Władze zdawały sobie sprawę z powstania no-
wego kontyngentu widzów. A ponieważ nie chciały
puścić nowej publiczności samopas, zamiast ze-
zwalać na zakładanie nowych teatrów, powięk-
szały nieustannie możliwości swoich, rządowych,
przydając im po 1865 nowe zespoły (Farsy, Ope-
retki), budując nowe sceny i widownie. W 1870
otwarto Teatr Letni (w Ogrodzie Saskim), w 1880
Mały (Daniłowiczowska 10, główna siedziba Farsy
i Operetki), w 1881 Nowy (Królewska 7, letnie
pomieszczenie nowo powstałych zespołów). Do-
dajmy do tego dwa teatry łazienkowskie: w Po-
marańczarni i Na Wyspie, pierwszy użytkowany



131. Scena i widownia Teatru Wielkiego, 1891



132. Scena i widownia Teatru Rozmaitości, 1884

przygodnie, np. podczas pobytu cara, drugi regularnie w miesiącach letnich. W 1883 spaliły się Rozmaitości, odbudowano je jednak w ciągu siedmiu miesięcy i ponownie otwarto w 1884, co utrzymuje w mocy nasz rachunek dla całego dziesięciolecia: siedem scen, w tym cztery przystosowane do użytku zimowego. Całość podlegała w dalszym ciągu jednej Dyrekcji i stanowiła jedną instytucję pod nazwą Warszawskich Teatrów Rządowych. W latach osiemdziesiątych zatrudniała już — licząc administrację, pięć zespołów, dwie orkiestry i personel pomocniczy — ok. 800 osób i mogła latem obsłużyć jednocześnie ok. 6000 widzów.

Tak powstał teatr mastodont, równie wielki jak nieruchawy. Różne inicjatywy „ogródków” pobudzały go co pewien czas do wykonania kroku naprzód, zwłaszcza do wystawiania nowych sztuk. Był to jednak dość słaby bodziec. Już sam charakter instytucji sprawił, że teatr warszawski stał się wyjątkowo statyczny.

Cenzurowano go o wiele ostrzej niż powieść. Akta cenzury, z tych lat już nieźle znane, ujawniły fakt, że w Warszawie powstawały sztuki na tematy o podstawowym znaczeniu społecznym. Nie dostawały się jednak na scenę — lub tylko śmiertelnie poranione — ponieważ cenzura wyłączała z obiegu całe grupy zagadnień, takich jak położenie chłopów i miejskiego proletariatu, asymilacja Żydów, mniejszość niemiecka w Królestwie i germanizacja Poznańskiego, etniczna odrębność Polaków, przeszłość i charakter polskiej kultury. Dawna cenzura, dla której nawet Szekspir był nie do grania, należała już do historii. Nowa działała bardziej selektywnie, ale równie stanowczo.

Ogólne ożywienie twórczości dramatycznej wywołało także w Warszawie powstanie nowego repertuaru polskiego. Od 1873 wystawiano sztuki Józefa Blizińskiego. Zaczęto mówić o komedii pozytywistycznej (Lubowskiego, Sarneckiego, Narzymskiego, Zalewskiego). W istocie była to jednak namiastka Pozytywizmu znanego nam z ówczesnej powieści. Bujniejszy rozwój tego kierunku został w teatrze wstrzymany.

Grano wyłącznie po polsku: tylko wiernopoddańcze hymny i kantaty śpiewało się po rosyjsku (na przedstawieniach galowych). Afisze były jed-

nak od 1867 dwujęzyczne, drukowane najpierw w dwóch szpaltach, potem dwustronnie. Językiem administracji był od 1867 rosyjski. Wśród prezesów tego czasu zjawiał się jeszcze jeden Polak, reszta rekrutowała się z samych Rosjan.

Pierwszy Rosjanin, Sergiusz Muchanow, został prezesem w 1868 i dobrze się zapisał w historii teatru. Nie tylko przyjmował świetnych aktorów, ale sam ich szukał. Dzięki jego pomocy wrócił do repertuaru Szekspir (od razu w przekładach, za wzorem Krakowa). Po raz pierwszy w Warszawie odegrano tragedie Słowackiego: *Mazepę* (III akt w 1872, całość w 1873) i *Marię Stuart* (1872). Zaczął się wszechstronny rozwój, owocowały inicjatywy Modrzejewskiej i Jana Chęcińskiego, reżysera Dramatu. Przez chwilę mogło się wydawać, że Warszawa przyswoi sobie reformy Koźmiana, co jednak nie nastąpiło. Środowisko skupione wokół prezesa rozpadło się jeszcze przed jego ustąpieniem (1880). Zasięg reform skurczył się znacznie wcześniej.

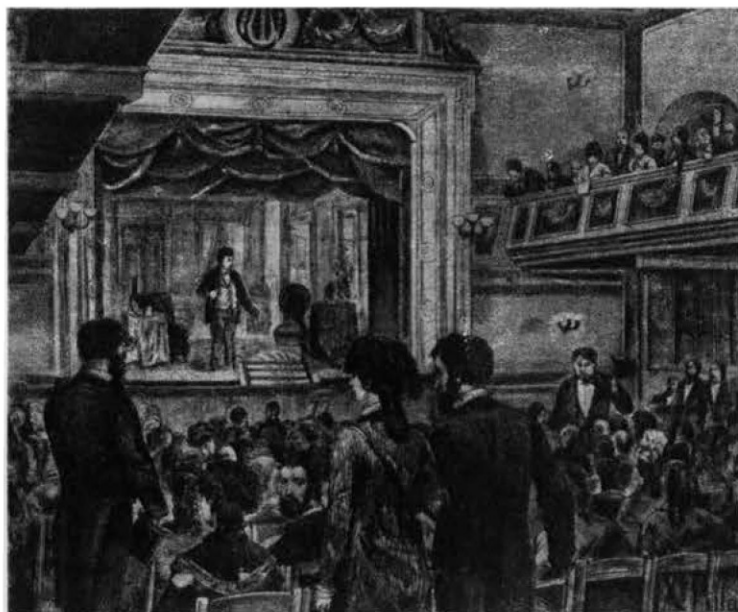
O następcach Muchanowa można powiedzieć, że wszyscy chcieli mieć dobry teatr. Ciekawe, że wszyscy tolerowali bojkot, jaki w odwet za przesładowanie swojej kultury stosowali Polacy wobec zaborcy. Obejmował on i sztuki — w teatrach rządowych w ogóle sztuk rosyjskich nie grywano — i zespoły przybywające na występy gościnne z Moskwy czy z Petersburga. Nie wiadomo, by którykolwiek prezes sprzyjał założeniu stałego teatru rosyjskiego. A jest co najmniej intrygujące, że nie powstał taki teatr w mieście, w którym uniwersytet, administracja i szkolnictwo były gruntownie rusyfikowane.

Jednego tylko nie można było od prezesów oczekiwać: że się zdobędą na jakikolwiek program. Gdy teatr miał powodzenie, uważali swoje zadanie za spełnione. Muchanow okazał się pod tym względem wyjątkiem potwierdzającym regułę.

Zespół był więc pozostawiony samemu sobie i trzeba przyznać, że zasmakował w swej sytuacji. Wybitni aktorzy mogli wybierać sztuki, w których pragnęli grać, i rzeczywiście czynili to, zwykle z myślą o własnej roli, a bez troski o resztę. Żadne ograniczenie przywilejów im nie groziło, gdyż reżyserię wciąż sami sprawowali.



133. Scena i widownia Teatru Letniego, 1870



134. Scena i widownia Teatru Małego, 1880



135. Scena i widownia Teatru Nowego, 1881

W 1885 odbyły się w Warszawie gościnne występy nadwornego teatru ks. Jerzego z Meiningen. Zaciekawiona, ujrzała Warszawa dążenia znane nam z działalności Koźmiana, wcielone w życie z nakładem sił i środków, na jaki mógł sobie pozwolić tylko niemiecki romantyk na tronie. Mnóstwo nowości technicznych. M.in. własna instalacja elektryczna z przewoźnymi generatorami, opornicami, aparatami projekcyjnymi. Ale także własne techniki reżyserskie: armia statystów podzielona na małe oddziały, z których każdy miał własne zadania i nawet własnego przywódcę, nierozpoznawalnego dla publiczności, a skrycie czuwającego nad tym, aby bezkształtny z pozoru tłum przez cały czas zachowywał wyrazistość malarską. Reżyser jako władca absolutny: na próbie z dzwonkiem w ręku czyhający na każde odchylenie od kompozycji, która czyniła z przedstawienia jakby serię obrazów Makarta. Największe wrażenie sprawiała w Warszawie ludzka prawda tła, kostiumu, rekwizytu: wschód słońca nad jeziorem czterech kantonów, rzymskie broje wykute z tego samego metalu, z którego je wykuwali Rzymianie. Tylko bystrzejsi obserwatorzy pojmowali, że ów dzwonek reżysera, o którym na widowni krążyły jedynie niejasne wieści, może okazać się równie ważny jak realizm Meiningenczyków, a może nawet ważniejszy. Teatr meiningeński nie wystawiał oper ani melodramatów. Mało interesował się repertuarem współczesnym, z największym upodobaniem grał Szekspira i Schillera. Byli to już wówczas powszechnie uznawani klasycy, a fakt, że nawet arcydzieło dramatu może przybrać postać wizji wytrzymałej porównanie ze współczesnym malarstwem, rzeczywiście zaważył na rozwoju widowisk. Przyszłość należała w każdym razie do takiej reżyserii i takiego teatru.

Dla Warszawy, jak się wnet okazało, występy Meiningenczyków były jednak raczej dziwowskim niż powodem do głębszego namysłu. Zespół przyglądał się Niemcom pobłażliwie. (Mają dekoracje, ale nie mają aktorów.) Publiczność, ochłonawszy z zachwyty, podzieliła wkrótce jego zdanie. Nic się też specjalnie w teatrze warszawskim nie zmieniło.

Dekoracje (wyjawszy nieliczne eksperymenty)

były traktowane jako element podrzędny. Nawet wnętrza w dalszym ciągu składały się z paludamentów, kulis i prospektów. Boczne drzwi były tylko namalowane, co aktorom wcale nie przeszkadzało wychodzić także na boki, pomiędzy dwie kulisy; wedle naocznego świadka wyglądało to tak, jak by, po prostu „wsiąkali w ściany” („jak duchy”). Reżyseria zatrzymała się na etapie z połowy wieku. Od wielu świadków wiemy, że jeszcze ok. 1900 aktorzy warszawscy grali przed rampą, do widza, jak w teatrze krakowskim sprzed Koźmiana, jak dziś soliści w operze.

Repertuar zubożał się w porównaniu z międzypowstaniowym. Poza dwie tragedie Słowackiego nie udało się wyjść, mamy jednak (do 1890): 15 utworów Szekspira, 7 Schillera, 8 Moliera, 23 Fredry. Nie pozostało to oczywiście bez wpływu na klimat życia teatralnego. Ale go nie odmieniło.

Mówiono w Warszawie i pisano o prymacie autora, o nowych zadaniach reżysera, w istocie chodziło się do teatru dla aktora.

4. AKTORZY.

Aktor 1870 roku! Czy można go sobie wyobrazić? Dziwna rzecz, w czasach nie notowanej od dawna ceremonialności obyczaju jest akurat zastanawiająco ruchliwy. Rzadko kiedy stoi przez dłuższy czas na jednym miejscu, jeszcze rzadziej siedzi. Może zacząć jakąś kwestię w fotelu. Ale żeby ją skończyć, niechybnie wstanie i przejdzie się po scenie dla urozmaicenia swej gry. Jest czymś przeważnie zajęty. Nawet w toku ożywionej rozmowy aktorka niby od niechcenia poprawia fałdy swojej sukni, aktor w zamyśleniu bawi się brelokami u zegarka. Gra jest w dalszym ciągu dobitna, ale zawiera więcej szczegółów o bardzo zmiennej konfiguracji. Rzecz jasna, tragedię gra się i wtedy nieco inaczej; w roli Makbeta aktor lat siedemdziesiątych okaże się bardziej powściągliwy.

W Warszawie ośrodkiem zainteresowania jest jednak komedia wysoka, przede wszystkim francuska (Dumas syn, Sardou), a w tym gatunku obowiązuje szybkie tempo i ciągły ruch. „Théâtre par le mouvement”, teatr przez ruch (czy może



138. Alojzy Żółkowski (syn)



139. Alojzy Żółkowski (syn)

lepiej: dzięki ruchowi) to jeden z niekwestionowanych dogmatów tego czasu.

Gest jest bardziej samodzielny. W oczach klasyków warszawskich ok. 1820 był właściwie elementem towarzyszącym. Mógł zmocnić, rozjaśnić albo z bogacić sens słów. Około 1870 bywa już obdarzany własnymi znaczeniami; może zastępować słowo (lub nawet wypowiadać treści sprzeczne z tym, co się mówi).

Nie ma jeszcze tego znaczenia, jakie osiągnie na schyłku wieku. Wielu wytrawnych znawców przychodzi do teatru co wieczór popatrzeć, jak Żółkowski drzemie w fotelu oganiając się od muchy i nic przy tym oczywiście nie mówi. Trzeba jednak wiedzieć, że na bliższych planach inne postaci rozmawiają podczas jego drzemki bez przerwy. (Wierszem!) Scen całkiem niemych nie znajdziemy jesz-

cze w teatrze tego czasu, mogą być tylko rozgrywane jednocześnie z mówionymi.

Słowo jest wciąż najwyżej cenionym środkiem wyrazu. Wrażliwość na piękno wymówionego słowa — bardzo duża. Gdy komuś natura odmówiła silnego i dźwięcznego głosu, musi nadrobić te braki, jeżeli chce się wybić. Przykładem Królikowski, który swój głos, z natury słaby i nawet „niewielki”, zmocnił drogą morderczych ćwiczeń, a sławę znakomitego deklamatora zawdzięczał także wytrwale studiowanej ekonomii głosu. (Doskonała dykcja pozwalała mu mówić szeptem przy całkowitej słyszalności; każde zmocnienie głosu sprawiło w związku z tym wrażenie wielkiej siły.) Podobnej pracy dokonała Modrzejewska.

Czystość mowy budzi wiele zastrzeżeń u akto-



140. Jan Królikowski jako Wojewoda (*Mazepa* Słowackiego)



141. Bolesław Leszczyński jako Otello w tragedii Szekspira

rów drugo- i trzeciorzędnych; nikt się nią specjalnie nie zajmuje, toteż przeciętny poziom w tej dziedzinie bywa skandaliczny. Inaczej z wybitnymi aktorami, których polszczyzna budzi powszechny podziw; jest czysta, giętka, a płynie obficie, gdyż w teatrze ówczesnym mówi się dużo, więcej niż dziś, do partnera i do publiczności. (Prócz monologu do publiczności także krótkie kwestie „na stronie”.) Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa cała gra tego czasu wydawałaby się dziś równie intensywna, jak mdle musiałoby nam się wydawać jej tło.

Po bliższym wejrzeniu rozpoznamy w niej wiele odmian, czasem związanych po prostu z pochodzeniem aktora. Jeśli był uformowany w Warszawie, w jego grze bywało zwykle więcej pozostałości Klasycyzmu; Romantyzm i Realizm były w War-

szawie stylami napływowymi. Żaden nie miał jednak dominującego stanowiska. Wspólne były tylko ogólne zasady, natomiast rodzaj oddziaływania na publiczność, stosunek do tekstu dramatycznego, typ artyzmu pozostawały domeną swobodnego wyboru, tak uzależnione od indywidualności aktora, że trzeba czasem pewnej wiedzy o jego psychice, a nawet o jego życiu, aby zrozumieć, na czym polegały doznania widzów w teatrze warszawskim.

Najbliższy miejscowej tradycji był Żółkowski, niemal całkowicie zamykający swoją działalność w świecie komedii. W tej dziedzinie jego skala była dość rozległa, sięgała od farsy do komedii wysokiej. Obejmowała także wiele środowisk. Żółkowski

142. Helena Modrzejewska jako Maria Stuart w tragedii Schillera



143. Helena Modrzejewska jako Aniela (*Śluby panienskie* Fredry)

z jednakowym powodzeniem grywał rzemieślnika, szlagona, arystokratę, najchętniej jednak w repertuarze współczesnym i bez większej troski o reputację sztuki. Nie interesowały go sztuki, lecz ludzie, a ściślej biorąc ludzka małość; jednym z sekretów jego powodzenia był artyzm, z jakim powoływał do życia ludzi wewnętrznie małych. Przystojny, postawny, prawie się nie charakteryzował, upatrując w charakteryzacji tani, nieszlachetny środek wyrazu. Nie chciał zresztą niczym pokrywać swej twarzy, tak wyrazistej, że zdaniem Koźmiana musiała być chyba „z gutaperki”. Liczne cechy postaci uwydatniał przy pomocy całej sylwetki. Od pierwszej chwili narzucał się publiczności sposób bycia takiej postaci, jej tylko właściwy chód, postawa, wejrzenie, a z nimi wrażenie jakiejś dziwnej pełni; ludzie Żółkowskiego wy-

dawali się prawdziwsi niż w życiu. Sam doskonały filister, największy bywał w roli filistra i można by podejrzewać, że naprawdę twórcza była w nim autoironia, gdyby nie liczba wariantów, jakie z tego tematu wydobywał; zapewne był ironiczny, ale także odkrywcy. Na podstawie wielu poszlak wolno mniemać, że gardził ludźmi, nie widziało się jednak tego w jego rolach. Egoizm, chciwość, tchórzostwo bywały w nich naczelnymi rysami, ale nie budziły odrazy. Były śmieszne. Stefan Żeromski, jeden z najbardziej melancholijnych Polaków, płakał ze śmiechu oglądając Żółkowskiego w roli zadowolonego z siebie nuworysza i twierdził, że takie natężenie komizmu może „choroby nabawić”. („Ta odęta dolna warga, klapiące powieki i mimika, gdy córka jego gra za sceną, a on takt wybija...”) Uczciwie mówiąc nic nie wydaje się całkiem pewne w rozwiązywaniu zagadki Żółkowskiego, człowieka oschłego serca i egoisty, poza tym, że ze wszystkich miał właśnie najwięcej artystycznej bezinteresowności, był najbardziej aktorem. W opinii wielu — największym polskim aktorem wszystkich czasów.

Tragedia była w Warszawie domeną dwóch znakomitości: Królikowskiego i Leszczyńskiego. Pierwszy, syn profesora, drobny, delikatny, słynął z jubilerskiego cyzelowania swoich ról. Leszczyński był synem oficera, a wyrazistość, której inni musieli nabywać, otrzymał darmo, od natury; wyjątkowej urody i postawy, miał także głos niebywalej rozpiętości i siły. Niesystematyczny, kapryśny, w życiu dosyć pogodnie korzystający z jego uroków, na scenie bywał bardzo przekonującym tragikiem, być może dzięki żywotności, która mu szerzej ukazywała różnorodność zjawisk, łącznie z ich najciemniejszymi zakamarkami. Grał w każdym razie wiele ról tragicznych, w niektórych budził grozę. Królikowski, starszy o kilkanaście lat, wzrósł w dobie melodramatu, w którym grywał „czarne charaktery”. Jego role tragiczne, grane po 1865, stanowiły pewnego rodzaju kontynuację tamtych, wyrażały rozpacz na widok zła, które pod wpływem wielkiej krzywdy może się zakorzenić w ludzkim sercu i wtedy nawet wyniszczyć w nim wszelkie ludzkie wartości. Znana jest metoda Królikowskiego: grać czarne przez pod-



144. Wincenty Rapacki (*Stary jegomość* Murgera)

kreślenie białego. Tak sam ją określił i wiemy, że się do niej stosował. W początkowych fazach z reguły uwydatniał to, co mogło budzić zaufanie do postaci; w następnych koncentrował się na procesie zniszczenia. Stopniowanie tych postępów, drobiazgowo opracowane, budziło najwięcej podziwu, natomiast największy zachwyt towarzyszył finałowi, w którym zło wypełniało człowieka bez reszty, formując także jego cielesną powłokę, jak w końcowej fazie roli Franciszka Moora w *Zbójcach*. Bardzo możliwe, że z tych dwóch tylko Leszczyński był tragikiem czystej krwi. Królikowski miał jednak wyższy autorytet; był sumieniem warszawskiego teatru.

Najsławniejszą aktorką była Helena Modrzejewska, postać z pewnością wyjątkowa, i to z wielu powodów. Jej młodość zawiera dosyć dokładny

katalog upokorzeń, jakie czyhały wówczas na aktorkę, a zwłaszcza na aktorkę „niskiego urodzenia”, w zespole wędrownym. Własne nieślubne pochodzenie i nieślubne dzieci, dwuznaczna pozycja społeczna, banicja towarzyska — trudno o lepszy przykład sytuacji, w której można było dostać sławy i powodzenia, ale razem z utratą godności osobistej; obyczaj XIX w. był pod tym względem niezmiernie konsekwentny. Przykładów potulnej zgody na to mamy aż nadto, a Modrzejewska właśnie dlatego tak ciekawi, że zamiast poddać się obyczajowi, sama mu dyktowała swoje prawa. Gdy przyjechała do Warszawy, była już żoną Karola Chłapowskiego, potomka bardzo dobrej szlachty, przyjmowana w towarzystwie z respektem, należnym damie, choć wcale nie myślała zejść ze sceny. Jej uroda, inteligencja i odwaga czyniły z niej wtedy zjawisko fascynujące, niezwykle. Teatr polski miał już przed nią aktorki piękne i utalentowane, ale nie znał natury tak bogatej. Modrzejewska chętnie grywała „kobiety upadłe”, postać częstą w ówczesnej twórczości dramatycznej; bywały to wówczas role polemiczne, aktorka polemizowała w nich z publicznością. Nie zamykała się jednak w jednym emploi, bardzo prawdzi-

wa również w rolach zwycięskich dziewcząt i dumnych władczyń. Jednym z najsilniejszych bodźców jej działalności był, zdaje się, kult piękna o rodowodzie romantycznym, co jednak nie pociągało za sobą roznamiętnienia, które się widywało u Królikowskiego. Prus znalazł się chyba blisko prawdy, kiedy napisał, że uczyniła z siebie „arcymechanizm” do „wywoływania wrażeń scenicznych”, dzięki czemu jej bujna, ciekawa osobowość oddziaływała na widownię niepostrzeżenie, na pozór bez żadnego wysiłku. „Były chwile, gdy Aniela skinieniem głowy, jednym ruchem, zdziwionym wyrazem twarzy pobudzała salę do oklasku” — pisze o jej występie w *Ślubach panieńskich* wiarygodny świadek.

Piąta znakomitość, Wincenty Rapacki, zawdzięcza swoją odrębność polemice z wszelkimi pozostałościami Klasycyzmu i Romantyzmu. Jego przekora, w pierwszych latach bardzo gwałtowna, wynikała z przeświadczenia, że człowiek w rzeczywistości jest brzydszy, niż mniema, a uprzytomnienie mu tej prawdy powinno być przedmiotem sztuki. Krytycy nawykli do dawniejszych kryteriów z oburzeniem patrzyli, jak w imię swoich przekonań Rapacki postarza postaci, jak je odziera ze

145. Wincenty Rapacki i jego role





146. Romana Popiel

wzniosłości, jak uwydatnia ich niedołęstwo lub ułomność; niektóre już w charakterystyce zewnętrznej wykazywały pokrewieństwo ze światem zwierzęcym. Cenną właściwością Rapackiego, podnoszoną przez jego zwolenników, był zmysł socjologiczny przejawiający się w umiejętnym podchwytywaniu cech nabytych, wyrabianych w człowieku przez otoczenie. Jak u Żółkowskiego, wygląd postaci powstawał w jego grze przez modelowanie całej sylwetki, ale spomaganej przez to, czym się Żółkowski tak brzydził, tzn. przez całkowitą odmianę własnej powierzchowności: przez cha-

rakteryzację twarzy i dolepiane podbródki, specjalne peruki i podściółki. Już Panczykowski zadziwiał swego czasu tą sztuką. Rapacki rozwinął ją jednak w stopniu u nas niespotykanym. Był pierwszym aktorem, który się w Warszawie przyznawał do realizmu, co wyróżniało go aż po schyłek XIX wieku.

Żółkowski i Królikowski występowali w Warszawie już przed 1865. Reszta wymienionych w tym rozdziale przybyła w latach 1868-73. W 1876 Mo-

147. Maria Wisnowska



drzejewska wyjechała do Stanów Zjednoczonych, nauczyła się po angielsku i zdobyła sławę na drugiej półkuli (występując z powodzeniem i w Anglii). Przyjeżdżała jednak do kraju na występy gościnne. Żółkowski i Królikowski grali jeszcze w latach osiemdziesiątych, Leszczyński i Rapacki znacznie dłużej, a prócz nich miała jeszcze Warszawa wielu innych wybitnych aktorów. Wspomnijmy bodaj Romanę Popiel, Wiktorynę Bakałowiczową, Marię Deryng, Aleksandrę Lüde i Helenę Marcello, Michała Chomińskiego i Bolesława Ładnowskiego (najgorliwszego szekspirystę: 23 role!). Nie darmo przetrwały te lata w tradycji jako „epoka gwiazd”.

Przedstawienia, w których kilku aktorów tworzyłoby jakąś zgraną całość, zdarzały się rzadko. Na ogół wybijała się jedna rola, tak się odcinająca od tła, jak to bywa w sztuce portretu.

Teatr warszawski nie był zapewne przez to gorszy. Był okaleczony w swoich funkcjach społecznych i zacofany; nie był płytki.

Faktem jest jednak, że nie miał możliwości rozwoju. Ściśle uzależniony od sytuacji, kwitnąć mógł tylko póki ta sytuacja, stworzona przez zaborcę w sposób całkowicie sztuczny, na przekór życiu i jego prawom, utrzymywała się bez zmian.

II. W przededniu wielkiej wojny (1890-1914)

1. ROZKWIT TEATRÓW GALICYJSKICH

Na samym schyłku XIX w. w krakowskim czasopiśmie „Życie” ukazał się artykuł Artura Górskiego pt. *Młoda Polska*. Słowa te przyjęły się od razu i weszły w obieg na stałe. Dziś (w języku potocznym) zwykło się tak nazywać cały okres obejmujący różne dziedziny polskiej twórczości między schyłkiem XIX w. a wybuchem I wojny światowej.

Doniosłym wydarzeniem u progu tego okresu było pojawienie się nowych pojęć o sztuce, o jej naturze i przeznaczeniu. Do Polski napływały one z Zachodu. W teatrze polskim przejawy ich znajomości i stosowania zauważamy ok. roku 1890, najpierw w Galicji, która okazała się najlepiej przygotowana na ich przyjęcie, najłatwiej je sobie przyswajała.

W świadomości ogółu ich oddziaływanie stało się lepiej uchwytnie od otwarcia nowych gmachów: krakowskiego (1893) i lwowskiego (1900). Były to w obu wypadkach duże teatry o charakterze reprezentacyjnym, wybudowane z funduszków miejskich, prywatnych i państwowych (przez co należy rozumieć dotacje sejmu krajowego); każdy mieścił ok. 1000 widzów. Projektowali je polscy architekci: Jan Zawiejski w Krakowie, Zygmunt Gorgolewski we Lwowie. Oba są czynne do dziś. Oba były nowoczesnie wyposażone i otrzymały od razu oświetlenie elektryczne. W Krakowie, gdzie go miasto jeszcze nie miało, zbudowano

nawet za teatrem małą elektrownię wytwarzającą prąd specjalnie na jego użytek.

Zgodnie z dotychczasową zasadą nowe gmachy dzierżawiono osobom, które się o to ubiegały w drodze konkursu, a między tymi aż trzy zaznały sławy wybitnych reformatorów: Tadeusz Pawlikowski, dyrektor teatru w Krakowie (1893-99), potem we Lwowie (1900-1906) i ponownie w Krakowie (od 1913 do swojej śmierci w 1915) oraz dwaj jego następcy w Krakowie, Józef Kotarbiński (1899-1905) i Ludwik Solski (1905-13).

Potomek wielkiego rodu, finansowo jeszcze bardziej niezależny od Koźmiana, Pawlikowski był ostatnim wielkim dyrektorem „z zewnątrz”, skoncentrowanym jednak całkowicie na działalności teatralnej. (Znaczna część jego majątku utonęła

podobno w tej działalności.) Dwaj następcy Pawlikowskiego otwierają nowy poczet aktorów na stanowiskach kierowniczych. Zwróćmy tu od razu uwagę na pewien szczegół: pierwszy w tym nowym pocście, Kotarbiński, to aktor z wyższym wykształceniem. Typ zręcznego administratora reprezentuje Ludwik Heller, dyrektor teatru lwowskiego w latach 1896-1900, 1906-18, organizator dwóch wypraw tego teatru: do Wiednia (1910) i do Paryża (1913).

Rozwój teatru galicyjskiego pod kierownictwem tych dyrektorów można podzielić na trzy fazy. W pierwszej, z l. 1893-99, dominowało zainteresowanie dla repertuaru współczesnego, ożywianego dwiema sprzecznymi tendencjami. Rozkwit Naturalizmu podważył w całej Europie dotychczasowo-

148. *Tamten* Zapolskiej w teatrze krakowskim. 1898. Rys. S. Janowski



we pojęcie sceniczności i wywołał chęć upodobnienia teatru do powieści. Wzrastający prestiż poezji symbolistycznej i nowego malarstwa rozniecił pragnienia innego rodzaju. W pierwszym wypadku twórczość była pobudzana przekonaniem o nieograniczonej poznawalności świata; stąd ogromnie poszerzony przez naturalistów krąg tematów i motywów. Symbolizm kontemplował świat jako tajemnicę, równie po wiekach cywilizacji nieprzeniknioną jak u progu ludzkiego istnienia. W innych dziedzinach twórczości te dwie postawy dawały często całkiem odmienne rezultaty, w teatrze Naturalizm zaczął jednak dość późno oddziaływać, a jego wpływy spletały się nieraz z początkiem Symbolizmu. U wielu dramatopisarzy przybierało to postać ewolucji, znać także podobną ewolucję w dziejach inscenizacji. Schyłek XIX w. widział powstawanie teatrów, które usiłowały przełamać dotychczasowe formy życia teatralnego i ułatwić zwycięstwo nowym kierunkom (najsławniejsze: Théâtre Libre w Paryżu i Moskiewski Teatr Artystyczny); wszystkie zaczynały od Naturalizmu, ale ulegały wkrótce innym prądom. Szybkość zmian wpływała na fakt, że początkowo lepiej odróżniano nowe kierunki od przeszłości aniżeli ich wewnętrzne zróżnicowanie. Symbolizm nie wywołał zresztą powstania zupełnie innych dekoracji ani z gruntu różnej gry aktorskiej; przyniósł zmiany istotne, ale penetrował materię teatralną od wewnątrz, przez zadomowienie się w środkach wyrazu już znanych. Wszystkie te okoliczności sprawiły, że w pierwszych latach najostrzejszy okazał się podział publiczności: na entuzjastów „modernizmu” i „mydlarzy”.

Ibsen, grany już w Galicji od dawna, znalazł się w centrum zainteresowania. Pojawiły się sztuki Hauptmanna i Maeterlincka, a niemal jednocześnie utwory zwiastujące powstanie nowego repertuaru polskiego. Szczególne znaczenie miały premiery krakowskie z lat 1898 (*Tamten Zapolskiej*) i 1899 (*W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego, *Dla szczęścia* Stanisława Przybyszewskiego). W 1898 debiutował w teatrze krakowskim Stanisław Wyspiański (*Warszawianka*).

Pawlikowski w znacznej mierze przyczynił się do powstania tego repertuaru. Ułatwiał debiuty autor-

skie, czasem sam inspirował autorów. Przede wszystkim jednak modernizował wykonanie, dzięki czemu nowe dążenia szybko nabierały artykulacji — w różnych dziedzinach.

Na początku był aktor. Nazywał się Kazimierz Kamiński, wyrósł w zespołach wędrownych, a w Krakowie grał od otwarcia nowego gmachu, umiejętnie wylansowany przez Pawlikowskiego. Modernistyczna wrażliwość znalazła w jego grze swoje pierwsze ucieleśnienie: zwolnione rytmy, ujawnianie podtekstu — jak to miał wkrótce nazywać K.S. Stanisławski — wiarygodność realiów na miarę Rapackiego, ale w połączeniu z finezją jeszcze w Polsce nie widywaną. Łamiąc doktrynę théâtre par le mouvement Kamiński potrafił fascynować publiczność dialogiem, który toczył bez zmiany sytuacji (w *Koncercie* Bahra np. „olbrzymią scenę” rozmowy z panią Heinck rozegrał siedząc, bez ruchu). Miał świetną dykcję i bardzo sugestywnie mówił. Jednak widzowie odnosili wrażenie, że najważniejsze rzeczy wypowiada między słowami. Słynne były jego pauzy, zagadkowe intonacje, wymowne spojrzenia. W porównaniu z dawniejszą była to gra mniej dobitna — Kamiński unikał „punktowania” słów, grał bez pointy — o zwiększonej ekspresji odcieni, zaskakująco licznych i odkrywczych.

W grze Solskiego, który też grał w Krakowie od otwarcia nowego gmachu, uderzała cecha równie cenna w odczuciu modernistów, a mianowicie zmysł malarski, wyrazistość konturu. Większej jaszkrawości towarzyszyła tu nie mniejsza oryginalność. Solski to przypuszczalnie pierwszy polski aktor, który odkrył artystyczne walory brudu: jako Stary Wiarus w *Warszawiance* wchodził na scenę ochlapany błotem, które chlustano mu na nogi za kulisami. Warto sobie uprzytomnić, że był już wziętym aktorem, gdy mu wypadło wziąć ten „epizod” w jednoaktówce debutanta. W Warszawie byłoby to nie do pomyślenia. W teatrze Pawlikowskiego obsadzanie nawet w małych rolach wybitnych aktorów (jak również obsadzanie ich wbrew emploi) stanowiło regułę. Wszelako i na tle miejscowych stosunków wynik był zaskakujący: jedno jedyne przejście przez scenę, bez słowa, stało się wydarzeniem dnia. Sam Wyspiański chy-



149. Kazimierz Kamiński jako Chłestakow (*Rewizor* Gogola)

ba dopiero po premierze uświadomił sobie, jakie możliwości otwiera ten typ ekspresji.

Niejednokrotnie wykonanie przesądzało o sukcesie debiutanta, jak np. w wypadku komedii Kisielewskiego i słynnej od dnia premiery „szalonej Julki”; młodzież krakowska dopatrzyła się w niej portretu pokolenia, ale w dużej mierze za sprawą Wandy Siemaszkowej i jej interpretacji tej roli. Wielkie znaczenie miała reżyseria, w której też doszły do głosu podstawowe tendencje epoki. W *Tamtych* Zapolskiej podziwiano brutalną jędrność wyrazu; w *Hanusi* Hauptmanna — nastrój sennego majaku. W drugim z tych przedstawień —



150. Ludwik Solski jako Krawiec (*Hanusia* Hauptmanna)

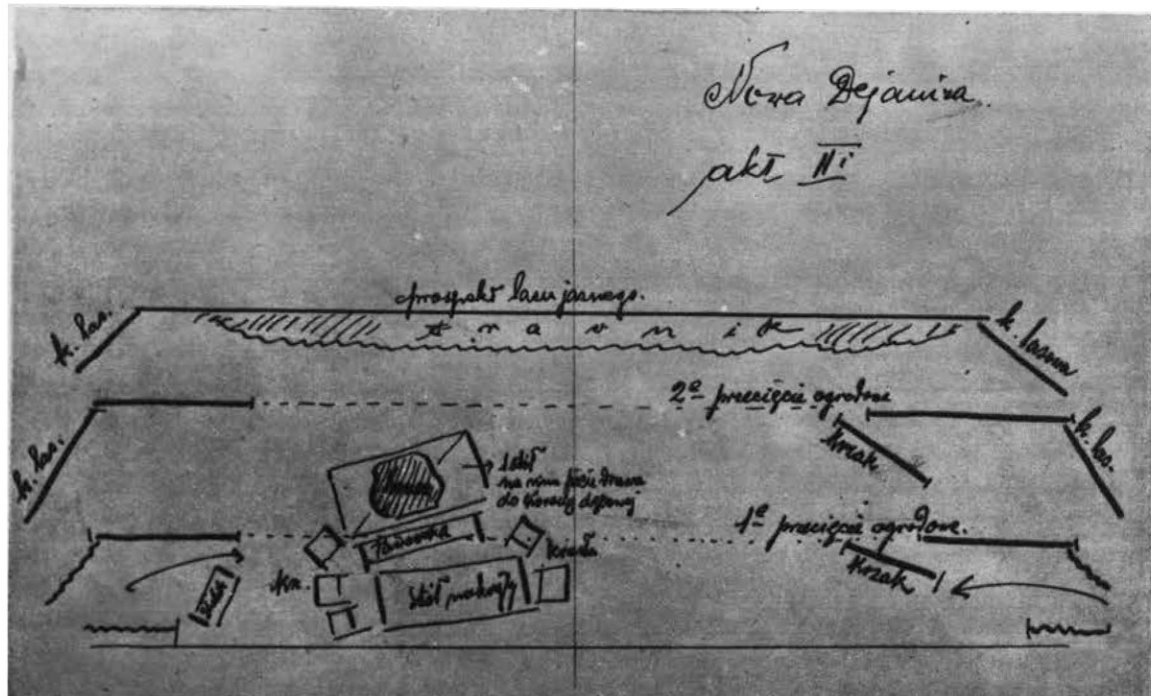
o ile wiemy — po raz pierwszy zaległa na scenie ciemność przecięta światłem jedyne reflektora. Tak ujawniła się nieprzeczuwana początkowo właściwość oświetlenia elektrycznego; prócz większej siły dawało możliwość kontrastowania i lokalizowania światła.

W drugiej fazie, w latach 1899-1905, największe zainteresowanie budziły już polskie sztuki. Dokonało się właściwe odkrycie polskiego Romantyzmu i równie nagle zwycięstwo Wyspiańskiego. Pod wpływem tych wydarzeń lub w związku z nimi kształtowała się teatralna ideologia Młodej Polski (w ściślejszym znaczeniu tych słów).



151. *Fantazy (Nowa Dejanira)* w teatrze krakowskim, dekoracje fabryczne, widok ogólny

152. *Fantazy (Nowa Dejanira)* w teatrze krakowskim, dekoracje fabryczne, rzut



Najcenniejsze inicjatywy przypadają tym razem Kotarbińskiemu, bo to on zdecydował się na włączenie do repertuaru krakowskiego romantycznych dramatów, które dotychczas zaliczano do „niescenicznych”. Na jego rzędy przypadają również premiery *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Bolesława Śmiałego*, reżyserska współpraca Wyspiańskiego, a wreszcie rozwiązywanie zadań, jakie repertuar poetycki stawiał przed aktorami. Sama tylko recytacja wiersza była problemem, z którym zwycięsko zmagali się: Andrzej Mielewski (pierwszy Gustaw-Konrad), Michał Tarasiewicz (pierwszy Kordian), Stanisława Wysocka, najwybitniejsza tragiczka pokolenia. Dodajmy, że rozwój aktorstwa miał także kontynuację we Lwowie, gdzie Pawlikowski odtworzył sobie znakomity zespół z Kamińskim, Solskim, i nowo odkrywanymi talentami, niekiedy tej miary, co Karol Adwentowicz, najbliższy ówczesnego pojmowania prawdy o psychologii jednostki (wstrząsająca rola tytułowa w *Ojcu Strindberga*, słynny *Hamlet*). W obu miastach zespoły były liczne, ogólny poziom zwykle wysoki. Poza wymienionymi wybijało się jeszcze wielu aktorów, trwale związanych ze Lwowem, jak Anna Gostyńska, Ferdynand Feldman, Jan Nowacki, za dwoma nawrotami także Roman Żelazowski, lub z Krakowem, jak Leonard Bończa-



153. Michał Tarasiewicz w tytułowej roli Kordiana

**MICKIEWICZ, SŁOWACKI, KRASIŃSKI
PIERWSZE WYKONANIA
1899-1902**

1899 Słowacki, *Złota Czapka*, Kraków (26 VIII).

1899 Słowacki, *Kordian*, Kraków (25 XI).

1900 Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Kraków (24 III).

1901 Mickiewicz, *Dziady*, Kraków (31 X), po raz pierwszy wszystkie części złączone w jedną całość. Wcześniej grane fragmenty, m.in. II cz. jako kantata z muz. Moniuszki.

1901 Słowacki, *Ksiądz Marek*, Kraków (29 XI).

1902 Krasiński, *Nie-hoska komedia*, Kraków (29 XI).

-Stępiński. Po kilka lat występowali w Krakowie: Helena Sulima, Edmund Weychert. A w obu miastach, kolejno lub na przemiany: Jadwiga Mrozowska, Władysława Ordon-Sosnowska, Irena Sol-ska, Paulina Wojnowska, Władysław Roman, Józef Sosnowski, nie wspominając ówczesnej młodzieży aktorskiej.

W trzeciej fazie do największych sensacji należały krakowskie premiery sztuk Nowaczyńskiego i Rostworowskiego z legendarnymi rolami Sol-skiego (Car Dymitr, Fryderyk II, Judasz). Poglębiał się również w Krakowie nurt historycznych rewindykacji. Po raz pierwszy sięgnięto do Norwida (*Krakus*, 1908). W setną rocznicę urodzin Słowackiego odbył się festiwal jego sztuk (10 utworów wystawionych w dniach 16-29 X 1909); trwałym śladem tego wydarzenia jest nazwa Teatr



154. Stanisława Wysocka w tragedii o temacie antycznym



155. Wanda Siemaszkowa jako „szalona Julka” (H. Srebrzyński, Kisielskiego)

im. Słowackiego, ustanowiona wtedy i utrzymana do dziś.

Od schyłku drugiej fazy mnożyły się sukcesy autorów, którzy odnowili komedię polską. Najwybitniejsi z nich debiutowali we Lwowie: Zapolska w 1883, Rittner w 1902, Perzyński w 1904, a swoje najlepsze sztuki wystawiali na obu scenach galicyjskich w latach 1904-10. W 1905 pojawił się w Krakowie Zielony Balonik, rewelacyjny kabalet, który stworzył nowy typ miniatury teatralnej: satyryczny teatrzyk posługujący się scenką, a po trosze i dramaturgią szopki staropolskiej. Tadeusz Boy-Żeleński, świadek i uczestnik owych wydarzeń, nazwał je „małymi dionizjami”, które nastąpiły po „wielkich dionizjach” lat 1899-1905.

Zakres tematów i ujęć zmieniał się. Trwał natomiast krytycyzm, jednakowo charakterystyczny w różnych gatunkach dramatycznych i różnych typach widowisk.

Publiczność musiała wysłuchać w związku z tym wielu przykrych prawd, a trzeba przyznać, że rzadko czyniła to z takim zainteresowaniem jak wtedy. Po pierwszych wahaniach i sporach okazała się jednym z najlepszych sprzymierzeńców Młodej Polski i niewątpliwie przyczyniła się do jej rozkwitu. Łatwość, z jaką rodziły się wielkie premiery, wydaje się w każdym razie nieodłączna od jej lojalności i znawstwa, a sprawa do dzisiaj pewne wrażenie. Weźmy ze dwa przykłady. *Wesele*: tekst napisany w ciągu dwóch miesięcy, a po upływie trzeciego już grany. *Moralność pani Dulskiej*: ukończona po trzech tygodniach, wystawiona, jak i *Wesele*, w miesiąc po napisaniu ostatniego zdania. Sukces w obu wypadkach natychmiastowy, przy czym na *Moralności pani Dulskiej* — co warto podkreślić — mieszczaństwo galicyjskie, morderczo ośmieszzone, pokładało się ze śmiechu, nie obrażało się; w pocz. XX w. kultura tego środowiska by-

wała już zaskakująco wysoka i mocno zaważyła na rozwoju teatru wspólnie z kulturą inteligencji. Drugim obok publiczności promotorem rozwoju była krytyka, wymagająca a niegrymasna, poważnie kompetentna. Kilka nazwisk: Feliks Konieczny, być może największy polski sprawozdawca teatralny; Rudolf Starzewski, sławiony recenzją *Wesela* (w którym występuje jako Dziennikarz); Ostap Ortwin, współtwórca ideologii teatralnej Młodej Polski (*O teatrze tragicznym*, 1902; tu Lekcja XVI Mickiewicza przedstawiona już jako źródło inspiracji).

We wszystkich trzech fazach zwraca uwagę liczba debiutów poetyckich. Większość sławnych poetów pisywała sztuki, wielu mogło je w teatrach galicyjskich wystawiać: Tetmajer, Rydel, Wyspiański, Kasprówicz, Staff. Wybitni malarze bywali doradcami reżyserów, jak dawniej, ale ponadto sami projektowali dekoracje. (Pierwszy Wyspiański, po nim m.in. Frycz, Mehoffer, Franciszek Siedlecki.) Wynikła z tego szczególna symbioza trzech środowisk przejawiająca się w różny sposób, także w związkach całkowicie nieformalnych. Cyganeria artystyczna, wiodąca nieśpieszne życie, łatwo zadomowiła się za kulisami. Aktorzy, nawykli do towarzystwa poetów i malarzy, spędzali z nimi i poza teatrem wiele czasu. Do niedawna wciąż jeszcze dość izolowany, świat teatru otwierał się. Ludziom pokroju Wyspiańskiego umożliwiało to wnikanie w jego podstawowe sekrety; aktorzy przejmowali od cyganerii liczne cechy jej mentalności, łącznie z jej religijnym stosunkiem do sztuki, ze wzdargą dla pospolitości, z kultem „absolutu”. Trudno uchwytne w swoim przebiegu, czynnik ten trzeba by pewno policzyć do najważniejszych.

I jeszcze jedna okoliczność obecna we wszystkich fazach: trwały związek z resztą Europy, widoczny bodaj w repertuarze. Mamy tu ciągle daty uderzająco wczesne; Gorkiego np. grała Galicja już w 1902, Shawa od 1903, Czechowa od 1905, Strindberga od 1908 roku. Bez tych związków oryginalność Młodej Polski w teatrze byłaby chyba nie do pomyślenia, gdyż kształtowała się zazwyczaj na gruncie nowoczesnych pojęć i technik.

Świetny rozwój teatru miał także w Galicji swoje wewnętrzne trudności. W miarę jak się mnożyły



156. Solski jako Fryderyk II (*Wielki Fryderyk* Nowaczyńskiego) Lalka z Szopki Zielonego Balonika



157 Garderoba Soliska w teatrze krakowskim: sciana pokryta malowidłami i autografami znakomitych gości w latach 1893-1900

i komplikowały jego cele, ujawniały się problemy przedtem nieprzeczuwane, co łatwo sprawdzić na przykładzie wystawiania sztuk „niescenicznych”: tradycja Koźmianowska łatwiej tu się dawała

**ZAPOLSKA, PERZYŃSKI, RITTNER
PIERWSZE WYKONANIA
PRZED 1914 (WYBÓR)**

- 1904 Perzyński, *Lekkomyślna siostra*, Lwów (12 XI)
- 1904 Rittner, *W małym domku*, Kraków (19 XI).
- 1906 Perzyński, *Aszantka*, Lwów (11 VI).
- 1906 Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*, Kraków (15 XII).
- 1907 Zapolska, *Ich czworo*, Lwów (4 XI).
- 1910 Rittner, *Głupi Jakub*, Kraków (15 X).
- 1910 Zapolska, *Panna Maliczewska*, Lwów (17 X).

modernizować w grze aktorskiej niż w reżyserii, która pewnych barier po prostu nie mogła przebyć. Jaskrawy przykład: *Nie-boska komedia* podzielona na 14 odsłon, co w sumie – oznaczało 13 przerw i antraktów. Innego rodzaju przykład to Plac Saski w *Kordianie*, z dwoma szeregami statystów i resztą wojska domalowaną na płótnie: notoryczna bieda teatrów galicyjskich, gdy brakowało im pieniędzy Pawlikowskiego, upamiętniła się w tej scenie na wszystkie czasy. Nie była jednak jedyną przyczyną śmieszności, które napiętnowały te wielkie skądinąd wydarzenia. Tempo i rozległość zmian, jakie zachodziły w teatrze po 1899, wymagały generalnego przestrojenia wyobraźni, co dla Kotarbińskiego i jego reżyserów okazywało się już za trudne. Dopiero geniusz Wyspiańskiego mógł porać się z takimi problemami.

Dość długa jest lista sztuk, których w Galicji nie grano. Obejmuje niemal całego późnego Wyspiańskiego, całą twórczość Micińskiego i Żeromskiego. (Micińskiego widzimy na afiszu jedynie jako współautora *Marcina Łuby*, napisanego wspólnie z Ignacym Maciejowskim, wyst. w 1896; fragmenty *Róży*

grano dopiero na schyłku tego okresu, w lipcu 1914, w Zakopanem.) Tylko w pewnych wypadkach mamy tu do czynienia z zakazami czy naciśkami (władz państwowych lub Kościoła, jak w sprawie *Kłótny*). W pozostałych, a jest ich więcej, można już rozpoznać granice, jakie zakreszały teatrowi jego własne zainteresowania i jego odwaga.

Był to bez wątpienia znakomity teatr i wytworzył w końcu własny styl; łatwo jednak popadał także w manierę towarzyszącą stylom aż nazbyt wyrazistym.

Pewne rejestry uczuciowe były mu z gruntu obce. Właściwie nie znał radości (choć umiał się śmiać i znał się na tym).

Jego największą siłą był bunt przeciw wielkiej stabilizacji, którą oceniał ze stanowiska niezależnej myśli etycznej. Zachował jednak wysubtelnienie, jakie wielka stabilizacja przyniosła. Pogodzony z wrażliwością epoki, pogłębiał to porozumienie tak wytrwale, że mógł w końcu poruszyć najskrytsze myśli i obawy swoich widzów

158. Karol Estreicher na przedstawieniu *Wesela* w Krakowie
Mal. T. Wyczółkowski



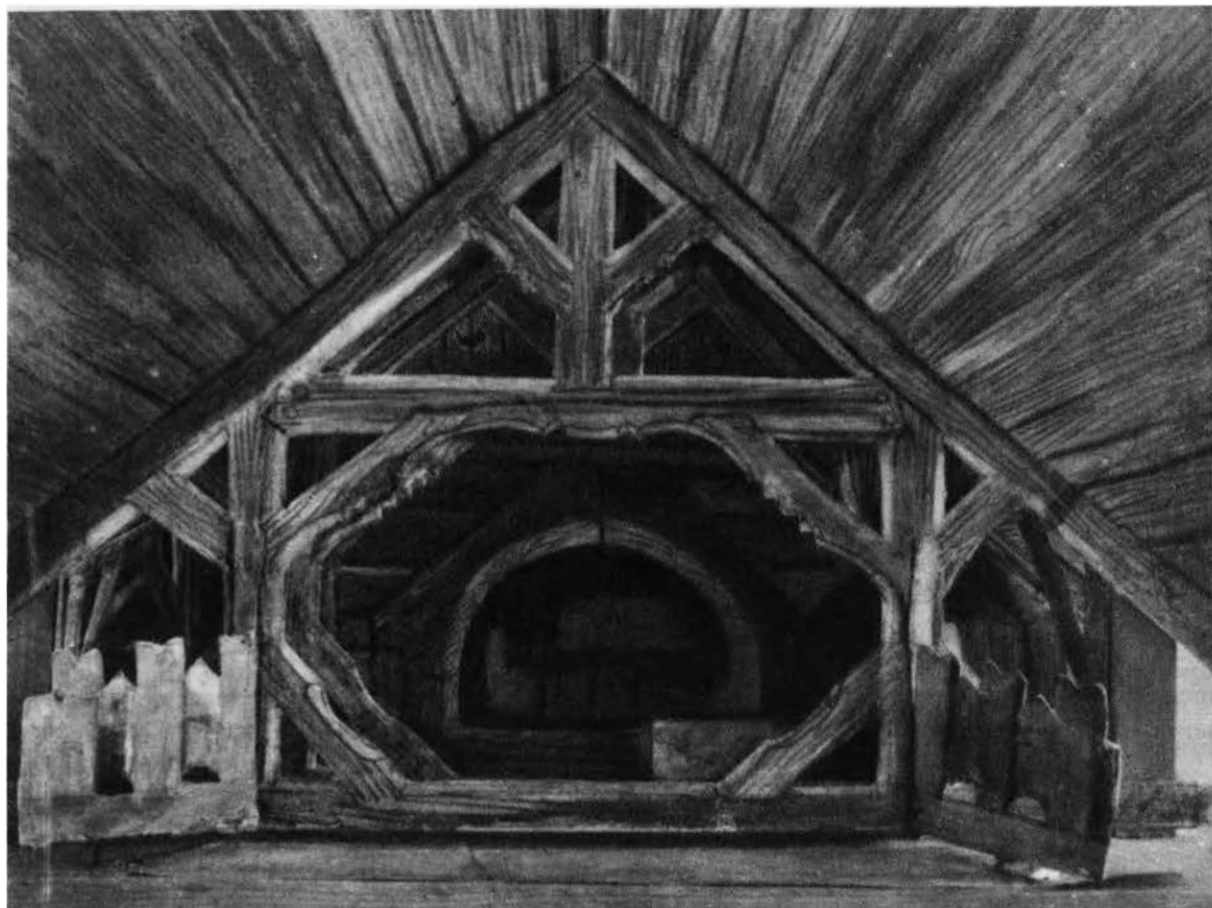
2. WYSPIAŃSKI

„Wyższe warstwy polskiego społeczeństwa już przed stu laty pokazały, ile są warte, sprzedając swoją ojczyznę Moskalom” mówił starszy cenzor Iwanowski, streszczając *Wesele* Wyspiańskiego na posiedzeniu warszawskiego Komitetu Cenzury. „Można się było czegoś spodziewać po chłopach, którzy wydali spośród siebie bohaterów w rodzaju Głowackiego, ale dziś nawet oni stanowią słabą nadzieję, oni też wypuścili z rąk złoty róg, który miał zbudzić społeczeństwo pogrążone w oportunizmie.” Jest to może zbyt lapidarne ujęcie treści, bardzo, jak wiemy, skomplikowanej, ale trzeba przyznać, że trafne i dobrze tłumaczące oddziaływanie sztuki na jej krakowskiej premierze w r. 1901. Sam temat sprawił, że wystawienie *Wesela* stało się szokiem, największym, jakiego publiczność doznała od schyłku XVIII wieku.

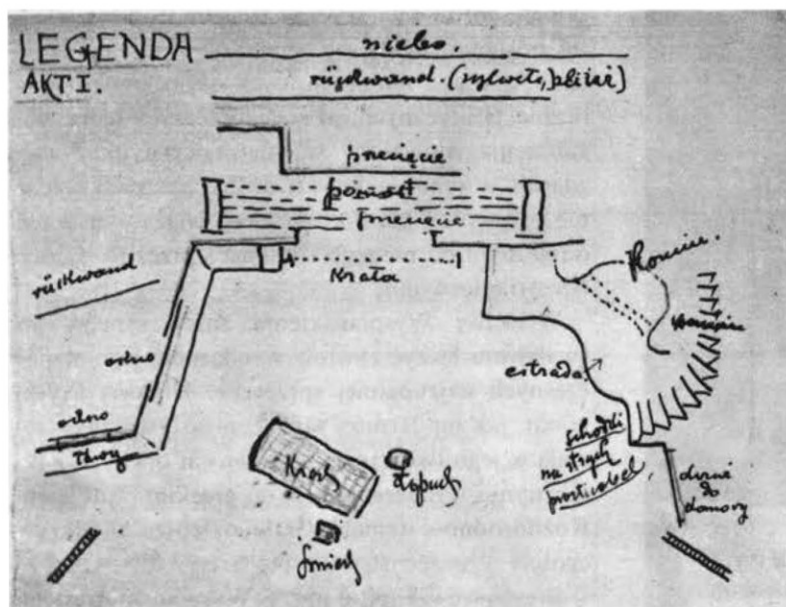
Wraz z tematem trzeba jednak wymienić jeszcze inne czynniki. Polityka, od dawna żywa w galicyjskim repertuarze, była wtedy nieodłączna od melodramatu; nawet *Tamten Zapolskiej*, fascynujący przez swoją aktualność, należał jeszcze do tego gatunku. W *Weselu* paląca aktualność miała wymiar tragiczny, co wydawało się bardzo dziwne. Kraków był już zawojowany przez Przybyszewskiego, gotów uwierzyć, że tragizm dopiero wtedy się odsłania, kiedy się temat oddzieli od zmiennych, a więc i mniej istotnych okoliczności, w tej liczbie politycznych. *Wesele* przeczyło temu. Zagadnienia zdawałoby się nietragiczne ukazywało właśnie w tym blasku, który Przybyszewski słusznie przywrócił konfliktom nierozwiązalnym a nieodłącznym od naszego istnienia i przez to wzniosłym, tragicznym.

Właściwy Wyspiańskiemu zmysł syntezy pozwalał mu łączyć żywioły w odczuciu jego współczesnych najzupełniej sprzeczne. Historia Polski, temat, jak moderniści sądzili, nieartystyczny, ożywała w jego twórczości na równych prawach z potocznymi wydarzeniami i z greckim Antykien. Różnorodność tematów szła o lepsze z odkrywczością i wszechstronnością artyzmu.

Przybyszewski pisał prozą. Wyspiański wierszem



159. Wyspiański, *Legenda*, makieta dekoracji, 1904



160. Wyspiański, *Legenda*, rzut dekoracji i szkic sytuacyjny, 1904

kunsztownie zbliżonym (czy raczej zbliżanym) do mowy potocznej.

Zanim jeszcze przemówił jako autor, debiutował w teatrze Pawlikowskiego jako dekorator projektując szczególne widowisko w setną rocznicę urodzin Mickiewicza. Po odegraniu dwóch krótkich sztuk scena wypełniła się wtedy kaskadą kwiatów, a na tym tle złota lira uniosła się powoli w powietrze przy dźwiękach muzyki. Obyczaj kazał w takich wypadkach wieńczyć biust poety; pomysł Wyspiańskiego był zaskakujący, zresztą tyleż z uwagi na temat, co oryginalność wykonania.

Malarz z wykształcenia i zawodu, Wyspiański projektował odąd wiele dekoracji do swoich sztuk. Niektóre szczegóły sam malował lub rzeźbił; reszta — wedle jego szkiców i makiet — była wykonywana przez dekoratorów zatrudnionych w teatrze. Tym trybem stale współpracował z teatrem krakowskim w l. 1898-1903. Także we Lwowie uczestniczył w pracach nad wystawieniem *Wesela* (1901) i *Legendy* (projekty z 1904, premiera w 1905). Jeszcze w ostatnich latach życia — zmarł w 1907

unieruchomiony w domu przez chorobę, udzielał teatrowi krakowskiemu szkiców i wskazówek dotyczących *Cyda*, *Zygmunta Augusta*, *Nocy listopadowej*.

Dekoracje Wyspiańskiego składały się z wielkich blejtramów z wprawianymi drzwiami albo też z pewnej liczby przecięć zamkniętych prospektem. Pod względem technicznym stosowały się do starej tradycji. Uderzały jednak artyzmem linii i kolorytu (przez wykonawców, niestety, zacieranym). Zwracały uwagę zestrojeniem elementów tak różnorodnych, jak dekoracje i kostium, światło i rekwizyt.

Miał i ten kunszt w Polsce swoją historię. Mimo reform Koźmiana nie mógł jednak zapuścić korzeni w teatrze dramatycznym.

Kiedy budowano w Krakowie nowy gmach, nie otrzymał on nawet własnej malarni, bo władze nie widziały takiej potrzeby. Dekoracje do wszystkich sztuk, jakie miały być odegrane, zakupiono hurtem w pierwszorzędnym (jak podkreślano) wytwórniach zagranicznych. Pawlikowski sprawiał potem nowe dekoracje do niektórych sztuk, tak

161. *Noc listopadowa* w teatrze krakowskim. Dekoracje wykonane według projektu Wyspiańskiego, 1908



**WYSPIAŃSKI
PIERWSZE WYKONANIA
PRZED 1914**

- 1898 *Warszawianka*, Kraków (26 XI).
- 1899 *Leleweł*, Kraków (20 V).
- 1901 *Wesele*, Kraków (16 III).
- 1903 *Wyzwolenie*, Kraków (28 II).
- 1903 *Protesilas i Luodamia*, Kraków (25 IV).
- 1903 *Bolesław Śmiały*, Kraków (7 V).
- 1905 *Legenda*, Lwów (26 I).
- 1907 *Cyd* (parafraza tragedii Corneille'a), Kraków (26 X).
- 1907 *Sędziowie*, Wilno (24 XII).
- 1908 *Meleager*, Kraków (14 III).
- 1908 *Zygmunt August*, Kraków (14 III).
- 1908 *Noc listopadowa*, Kraków (28 XI).
- 1909 *Klątwa*, Łódź (23 X).
- 1911 *Legion*, Kraków (28 XI).

jak i Kotarbiński. Na tym tle dzieła Wyspiańskiego wyróżniały się jednak jako seria o własnym stylu, choć w każdym wypadku widomy kształt przedstawienia zdawał się wyrastać wprost z tematu. W *Weselu* dawał nastrój przytulnego ciepła. W *Bolesławie Śmiałym* przeciwnie — napięcia i grozy; rozległy widok z królewskiej świetlicy sięgał tu aż po siedzibę przeciwnika, majaczącą na horyzoncie przez cały czas. Nowy użytek czynił również Wyspiański ze światła; w *Weselu* np. niezapomniana była trudna do nazwania aura, wytworzona nie tylko przez intensywny błękit tła, ale i przez „prószące” światło przenośnych reflektorów ustawianych za kulisami, nakierowanych na środek sceny.

I jeszcze jedno uderzało w tych przedstawieniach.

Słowa nie wszystko mówiły, jakby odstępując część swoich możliwości innym środkiem wyrazu. Ale dzięki wymowie tamtych same się zabarwiały znaczeniami, których w języku potocznym nie ma. Na początku II aktu *Wesela* mała dziewczynka bawiła się lampą naftową wywołując na ścianach zagadkową grę cieni, sama, w zupełnej ciszy. Był to i nowy obraz, niekonwencjonalny, świeży, ale była też w tym obrazie uwertura nadciągającego dramatu zjaw. Już pierwsze słowa zjaw miały potem odcień niesamowitości, choć wszystkie wchodziły na scenę zwyczajnie, drzwiami. (Nie z zapadni, na co nalegał reżyser.)

Zwróćmy uwagę, że przykładów o takim charakterze w ogóle byśmy nie znaleźli w poprzednich okresach.

Różnorodność ekspresji, a także wewnętrzna jedność stylu pojawiały się w teatrze dramatycznym już wcześniej; pod tym względem Modernizm spo-

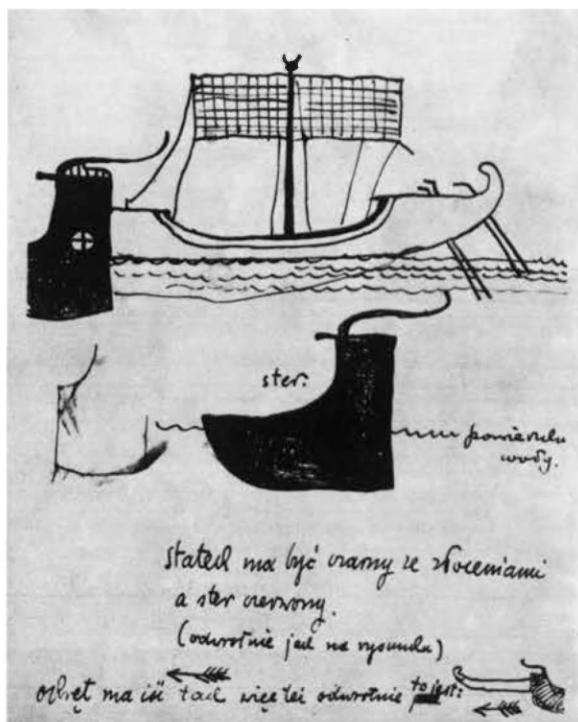
162. Wyspiański, Cześnik w *Bolesławie Śmiałym*, 1904



tęgował tylko dawniejsze dążenia (albo przywracał im dawną siłę). Natomiast współzależność rozmaitych składników nie była przedtem tak rozwinięta. W tej dziedzinie moderniści odkryli nowe możliwości, a Wyspiański okazał się właśnie mistrzem tej nowej sztuki. Jego inwencja w mnożeniu i łączeniu znaczeń, to ujawnianych w dialogu, to w symbolicznej wymowie rekwizytu, czasem nawet w kształcie i oświetleniu dekoracji, nie miała precedensu w teatrze polskim. Niespotykana była wyrazistość, do której doprowadził scenę niemą, bez słów. Wszystkie części *Wesela* działały na premierze z wielką siłą, ale największe wrażenie sprawił finał, senny taniec postaci krążących w takt melodii wygrywanej przez chochoła na skrzypcach. Kiedy na ten widok zapadła kurtyna, na widowni nikt nie śmiał się poruszyć. Dopiero po pewnym czasie zerwały się oklaski.

Ani razu nie wystąpił Wyspiański jako samodzielny reżyser. We wszystkich wypadkach reżyserowali jego sztuki aktorzy pełniący te funkcje z urzędu. Wiemy jednak, że jego pomysłu bywały liczne sytuacje modelowane przez niego do najdrobniejszych szczegółów, w ruchu i w geście. Dzięki temu — choć z różną siłą w poszczególnych fragmentach — na wszystkich środkach wyrazu odciśnięto się piętno jego osobowości.

Po tryumfalnej premierze *Wesela* przyjął zamówienie Kotarbińskiego i przystąpił do wystawienia *Dziadów*. Dekoracje jego pomysłu wykonali i tym razem zawodowi dekoratorzy. Reżyserował, jak zwykle, stały reżyser. Mimo to właśnie osobowość Wyspiańskiego zaważyła na wymowie tego przedstawienia w sposób decydujący. Była śmiałą interpretacją arcydzieła od dawna znanego publiczności ze szkoły, z samodzielnej lektury, już obrosłego gęstwiną komentarzy. Polegała na zdecydowanej selekcji tekstu i rozmaitych zabiegach, które wybranym fragmentom nadawały większą spójność; np. kilka postaci, z których każda występuje tylko w jednym fragmencie, łączył Wyspiański w jedną, występującą w wielu scenach. Doniosłe były również decyzje, jak mają wyglądać postaci spoza świata ludzkiego i jaki przebieg nadać scenom budzącym w teatrze do dziś najwięcej wahań. Całość była podzielona na siedem odsłon.



163. Wyspiański, *Protesilas i Laodamia*, objaśnienia dla dekoratorów, 1903

Przedstawienie zaczynało się od wywołania nastroju. Na cmentarzu pojawiała się gromada, której słowom towarzyszył szczególny akompaniament: aktorzy brodzili wśród zeschniętych liści. W wielu scenach widoczne było upodobanie do symbolu, nadawanie dodatkowych znaczeń przedmiotom i słowom, ale także charakterystyczna dla symbolizmu Wyspiańskiego konkretność, nawet cielesność wyrazu. Sen Senatora (który mówił swój tekst leżąc, na środku sceny) był pokazany w głębi jako pantomima, na nieznacznym wzniesieniu; po rozsunięciu wewnętrznej kurtynki ukazywał się tam car ze światą. Wszystkie widma były odegrane przez aktorów. Żołnierze, studenci, szpicle mieli kostiumy historyczne, ale wiele okoliczności sprawiało, że dla publiczności krakowskiej dramat rozgrywał się tu i teraz, hic et nunc. Salonu warszawskiego nie było. Wywoływanie duchów miało miejsce nie na Litwie i nie w cerkwi, lecz w krakowskim kościółku.



164. *Dziady* w inscenizacji Wyspiańskiego z 1901 roku, opowiadanie Sobolewskiego. Pocztówka (zdjęcie wykonane w atelier)

165. *Dziady* w inscenizacji Wyspiańskiego z 1901 roku. Ksiądz Piotr, Konrad, Duch Czarny. Pocztówka (zdjęcie wykonane w atelier)



Premiera odbyła się 31 X 1901 i odtąd wystawia się *Dziady* do dziś.

Był to jedyny cudzy tekst, jaki Wyspiański wystawił. Krytyka zauważyła jednak, że także w wystawianiu sztuk przejawia osobny kunszt, a zaciekawia fakt, że stosowano już do niego nowe wówczas w języku polskim słowo „inscenizator” — wśród wielu innych zresztą i w trybie gorączkowego poszukiwania. Myśl, że dotychczasowy typ i podział specjalności przestanie wystarczać teatrowi, dojrzewała wraz z Modernizmem; nie było jednak rzeczą jasną, co się z tego fermentu wynurzy.

Angielski teoretyk Edward Gordon Craig zapowiadał nadejście „artysty teatru”, więc ani dramatopisarza, ani dekoratora, ani reżysera, lecz twórcy przedstawienia, który by tak je modelował w całości, jak rzeźbiarz swe dzieło: od pierwszego pomysłu do ostatniego uderzenia dłuta. Dzięki takiemu artyście zamiast zlepka różnych sztuk mogłaby powstać jednorodna „sztuka teatru”.

Dziś widzimy, że wiele z tego miało się sprawdzić. Ojciec „Wielkiej Reformy”, jak się obecnie Craiga nazywa, trafnie przewidział, że teatr XX w. będzie od nowa szukał swej odrębności pogłębiając wewnętrzną jednolitość przedstawienia. Faktem jest również, że w osobie inscenizatora zyskał teatr naszego wieku specjalnego koordynatora różnych środków wyrazu. Natomiast w sferze marzeń pozostał władca całego procesu twórczego.

Przykład Wyspiańskiego też to potwierdza. Jako autor, który sam pisze teksty i projektuje dekoracje, był on bardziej wszechstronny od dzisiejszego inscenizatora. Ale w mniejszym stopniu od niego bywał reżyserem.

Nigdy nie związał się z teatrem zawodowo. W 1905 ubiegał się o dyrekturę teatru krakowskiego, ale bez powodzenia.

Wedle ówczesnych pojęć nie miał w teatrze żadnego fachu i był skazany na współpracę z rutynistami. Powinniśmy jednak docenić fakt, że taka współpraca w ogóle dochodziła do skutku. Dzięki niej, bądź co bądź, niespokojny docent — był docentem w Akademii Sztuk Pięknych — mógł odkryć nowy rodzaj sztuki, bo choć inscenizatorem w dzisiejszym rozumieniu nie był, niewątpli-



166. Kazimierz Kamiński jako Stańczyk w *Weselu*

wie odkrywał na użytek naszego teatru tę poezję wymownego niedopowiedzenia, które nowoczesną inscenizację znamionuje do dziś.

Był to dziwny człowiek, całą swoją osobowością zakorzeniony w polskiej tradycji. Ale — rzecz rzadka u takich natur — również w głębszym sensie tego słowa współczesny, co jego myśli zapewniło szybsze i skuteczniejsze oddziaływanie, a jednocześnie zaważyło na losach Modernizmu w naszym teatrze. Bez niego ten kierunek dałby może u nas inne wyniki. Dzięki niemu, a w każdym razie dzięki niemu w największej mierze został adaptowany do potrzeb myśli polskiej.

Sam Wyspiański traktował to jako konieczność. Sądził, że teatr musi być sztuczny, nieprawdziwy, kiedy omija myśli głęboko nurtujące publiczność,





167. Teatr im. Słowackiego w Krakowie, finał *Wesela*, 1918

i dał temu przeświadczeniu wyraz w swojej książce o Hamlecie. Jest to wydany w 1905 zbiór refleksji wywołanych przez różne wątpliwości Kamińskiego, który chciał grać Hamleta i zwrócił się do Wyspiańskiego o radę, a w odpowiedzi otrzymał następującą formułę: „W Polsce zagadką Hamleta jest to: co jest w Polsce — do myślenia.”

3. STARE I NOWE TEATRY W WARSZAWIE

Na początek trochę statystyki. *Wesele w Ojcowie*: w r. 1900 już ponad 1000 przedstawień, od 1823, a więc od 77 lat, w stałym repertuarze (rzadki sezon bez tego baletu). *Cyrulik sewilski*: też w stałym repertuarze (od 1825), u schyłku wieku bliski czwartej setki. Przekroczyły tę liczbę w 1900: *Faust* Gounoda, grany od 1868, i balet Sonnenfelda *Pan Twardowski*, wystawiony po raz pierwszy w 1874. Setka przedstawień to wtedy zjawisko wręcz pospolite, jak i trzydziestoletnia obecność jakiegoś dzieła na afiszu. Obsada zmieniała się w takich wypadkach stopniowo. Dekoracje utrzymywały się zwykle bez zmian.

Są to w Warszawie lata teatromanii wiernej i cierplivej. Balet wywoływał ją wtedy najczęściej, opera wzbudzała większe wyrafinowanie. Usłyszeć dobrze znaną partię w mistrzowskim wykonaniu należało do najbardziej poszukiwanych przeżyć estetycznych, a trzeba przyznać, że pod tym względem teatr warszawski zaspokajał nawet bardzo wysokie wymagania.

W XIX w. Polska stała się ojczyzną znakomitych śpiewaków. Światową sławą cieszyli się: Marcelina Sembrich-Kochańska, rodzeństwo Reszków (Jan, Edward, Józefina), Władysław Mierziński. W Warszawie śpiewali oni tylko gościnnie, wszelako i miejscowy zespół utrzymywał się od czasów Romantyzmu na wysokim poziomie. W 1900 odbyło się pięćsetne przedstawienie *Halki* z udziałem Salomei Kruszelnickiej, Ukrainki równie świetnego talentu jak urody. Znamcy porównywali ją z poprzedniczkami (Rivoli, Dowiakowska), a pytanie, która lepsza, zaprzętało wielu

mieszkańców. Bywali także w Warszawie wirtuozi innych narodowości, m.in. Caruso, jeden z najślawniejszych śpiewaków świata.

W 1890 Teatr Wielki przebudowano. Scena otrzymała podia hydrauliczne, do wymiany masywnych dekoracji. Oświetlenie także zmieniono na elektryczne. Popiersie Moniuszki, ustawione na foyer, przypominało jego zwycięstwo sprzed trzydziestu lat, ale i fakt, że zwycięzca został bez następców. Polska twórczość operowa już nie miała kontynuacji na tym poziomie po 1865. Najważniejsze nowości pochodziły z Zachodu, przejmowane stosunkowo wcześnie, gdy chodzi o Francuzów i Włochów, z widocznym ociąganiem w stosunku do Wagnera. Najsilniejszym magnesem warszawskiej opery była doskonałość wykonania. Świetny kierownik w latach 1898–1902: Emil Młynarski.

Z popularnością Opery szła o lepsze Operetka, wywołująca podobny typ teatromanii, o większym jednak zasięgu społecznym. Przez pewien czas był to jedyny teatr Warszawy równie atrakcyjny — rzecz tutaj bardzo istotna — dla publiczności różnych grup językowych (np. dla oficerów rosyjskich, bardzo licznych). Miał wiele cech od wieków charakterystycznych dla widowiska popularnego, z jego pobłażliwym sceptycyzmem, idealnie dopasowanym do wytrzymałości policji, w miarę dosadnym, ale i na swój sposób eleganckim; wśród licznych odmian widowiska popularnego operetka najlepiej wyrażała marzenie wielkomięjskiego tłumu o luksusie, o życiu łatwym i zabawnym.

Na schyłku wieku już nie można było pomieścić jej wielbicieli w ciasnym Teatrze Małym, gdzie się tłoczyła razem z Farsą, i w związku z tym Dyrekcja Rządowa oddała im do dyspozycji Teatr Letni, przystosowany w 1890 do użytku zimowego; był to budynek drewniany, ale pojemny, mieścił — po przebudowie — ok. 1000 osób. W 1897 zamknięto definitywnie Teatr Mały. Farsa władała odtąd Teatrem Letnim przez całą zimę i tylko na lato przenosiła się do Nowego, na Królewską. Operetka dzierżawiła od 1901 Teatr Nowości, wzniesiony przez prywatnego właściciela, mniej więcej tam, gdzie dzisiaj ul. Schillera dosięga Trasy W-Z. Był to wówczas najpojemniejszy teatr Warszawy. Jego



168. Warszawa, Teatr Nowości, 1901

scena miała z górą 400 m² powierzchni. Na widowni mieściło się ok. 1300 osób.

Od tej chwili datuje się niebywały rozwój obu zespołów. W porównaniu z Operą i Baletem wystawiały one o wiele więcej nowych sztuk, które Ludwik Śliwiński, ich wspólny dyrektor, z czarodziejską zręcznością włączał do repertuaru, gdy tylko zdobyły sobie powodzenie w Paryżu, w Wiedniu, w Berlinie. Wspólny wszystkim zespołom był wysoki poziom wykonawczy. Poczynając od 1895 w szeregi Farsy wchodzili kolejno: Honorata Leszczyńska, Edmund Gasiński, Mieczysława Ćwiklińska, Antoni Fertner, cztery asy ściągające tłumy warszawian na widownie teatrów Letniego i Nowego. Od 1910 błyszczał w tym otoczeniu Juliusz Osterwa. Operetka jeszcze w Teatrze Małym skompletowała sobie znakomity zespół z takimi solistami, jak Rufin Morozowicz, Wiktoria Kawecka, Józef Redo. W różnych latach widywano wędrowną gwiazdę, Adolfinę Zimajer. Od 1909 stale zatrudniona była Lucyna Messal, od 1912 Kazimiera Niewiarowska.

Świetne aktorstwo zapewniło tym zespołom pewien autorytet i u inteligencji warszawskiej. Nie należy wreszcie zapominać o względach natury pozateatralnej. W imperium Śliwińskiego można się było nie tylko napatrzeć łatwego szczęścia, ale i dostępować go, jeśli się tylko miało na to odpowiednie fundusze. Jedynie Balet Warszawskich Teatrów Rządowych mógł pod tym wzglę-

dem konkurować z Operetką i Farsą, co w różnych środowiskach przyczyniało im popularności i sławy. Były naprawdę lubiane.

Inna atmosfera panowała wokół zespołu dramatycznego.

Na przełomie wieków uległ on znacznym przeobrażeniom. Miał ciągle w swoich szeregach Rackiego i Leszczyńskiego, których gra wykazywała nawet coraz większą dojrzałość z biegiem czasu. Poczynając od 1880 ubywało jednak wielu świetnych aktorów (m.in. Królikowski, Żółkowski, Popielówna). W 1891 Modrzejewska wystąpiła w Warszawie po raz ostatni i ten rok stał się w dziejach teatrów rządowych datą graniczną, definitywnie zamknął „epokę gwiazd”.

Nie oznaczało to zmierzchu aktorstwa. Zespół Dramatu odnowił się przyjmując w l. 1880–1905 jednostki tak wybitne, jak Mieczysław Frenkiel, Roman Żelazowski, Maria Przybyłko; a po 1905:

169. Warszawa, artyści Operetki: Kazimiera Niewiarowska i Józef Sendek, ok. 1912

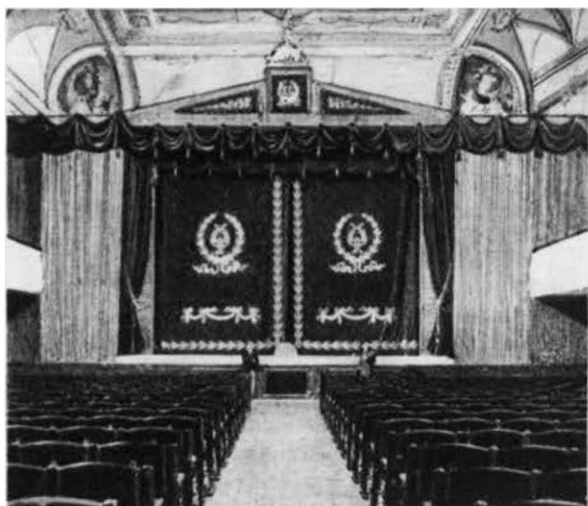


Wojciech Brydziński, Kamiński, Osterwa. Była to druga fala znakomitych talentów, otoczonych wkrótce własną legendą.

Mimo to stosunki Dramatu z wybrednymi widzami weszły w stadium napięcia, którego przedtem nie było. Do Warszawy docierał Modernizm. Opera ani Balet nie musiały się go zbytnio obawiać. Farsa i Operetka znajdowały się automatycznie poza dyskusją. (Prawy modernista w ogóle nie uznawał takiego teatru.) Skrupiło się więc na zespole Dramatu, atakowanym coraz częściej



171. Rufin Morozowicz jako Pułkownik (*Szalona dziewczyna* Ziehrera)



170. Warszawa, scena w wielkiej sali Filharmonii urządzona w 1905 przez zespół łódzki

i ostrzej: za staroświeckość, małostkowość, sojusz z kiczem lub nawet kultywowanie kiczu.

Od 1899 zespół Dramatu wystawiał atrakcyjne sztuki z krakowskiego repertuaru (m.in. Przybyszewskiego). Wówczas to wyszło na jaw, że jego umiejętności nie zawsze mogą sprostać nowym zadaniom, co podsycało irytację krytyków, tak samo jak i postawa publiczności, w dużej części niechętniej Modernizmowi. W 1903 wzburzenie doszło do zenitu, gdy padły słynne słowa Sienkiewicza, „ruja i porubstwo” (o Przybyszewskim), wywołując gwałtowną replikę Brzozowskiego. Sprawę komplikował fakt, że w Warszawie niemożliwa była taka adaptacja Modernizmu, jaka się dokonała w Galicji. Początkowo nawet przyswajanie tamtej, galicyjskiej, trafiało na trudności niepokonane. Wysłuchawszy streszczenia *Wesela*, które przytoczyliśmy na początku rozdziału pt. Wyspiański, cenzura zgodnie uznała, że nie można pokazywać publiczności tej sztuki. Warszawska inteligencja odpowiedziała na to gestem niewyobrażalnym jeszcze przed kilku laty. Wystawiła *Wesele* konspiracyjnie, w 1902, w kilku mieszkaniach. Policja wołała udać, że o niczym nie wie, choć były to przedstawienia szeroko dyskutowane. Na jedno przyszedł Prus (rozczarowany zresztą *Weselem*).

Taka sytuacja trwała do rewolucji. 1 XI 1905 przedstawienia zawieszono, gdyż teatr przyłączył się do strajku powszechnego. 11 XI na wielkim wiecu zażądano „natychmiastowego usunięcia się Dyrekcji” i powierzenia „losów pierwszej sceny polskiej komitetowi obywatelskiemu”.

W pierwszej chwili władze były gotowe spełnić ten postulat, tak wielkie wrażenie czynił na nich rozwój wypadków. Po wyjaśnieniu sytuacji wycofały się ze swoich obietnic.

Pewne zmiany zaszły w organizacji, w repertuarze, nawet w inscenizacji. Aż pięć sztuk Wyspiańskiego i sześć nie granych jeszcze w Warszawie dzieł Słowackiego udało się wystawić po rewolucji, co daje pojęcie o możliwościach tych lat. Odnowa była widoczna. Nie sięgała jednak zbyt daleko. Nową komedię polską grano niekiedy wymślenie, natomiast Wyspiańskiego znawcy jego twórczości nie mogli poznać w Warszawie, nawet gdy dekoracje i kostiumy w najlepszej wierze kopiowano z krakowskich. Czas dowiódł, że można było postąpić dalej, co rzeczywiście nastąpiło, nie w teatrach rządowych jednak, lecz w prywatnych.

Po rewolucji zaczęto wreszcie udzielać koncesji prywatnym antreprenierom i wkrótce powstało kilka przedsiębiorstw całkowicie niezależnych od Dyrekcji Rządowej. Zaczęło się od gościny teatru łódzkiego w Filharmonii. Zespół tego teatru przybył do Warszawy w 1905 i wkrótce otrzymał pozwolenie na występy w ciągu całego sezonu, osiadając w kameralnej sali Filharmonii na stałe. Tak powstał Teatr Mały (drugi tej nazwy!). Od maja do sierpnia 1911 w lokalu Teatru Małego, który na lato zwykł zwalniać aktorów, działał Teatr Artystyczny. Tegoż roku uruchomiono na Bielańskiej 5 Teatr Zjednoczony, czynny do roku 1912. W 1914 działał Teatr Nowoczesny we własnym gmachu na Jasnej 3.

Te teatry wprowadziły do repertuaru warszawskiego *Wesele* i próbowały wprowadzić *Dziady*. Sięgnęły nawet po *Irydion* Krasińskiego (Teatr Zjednoczony, 1912), jakby na potwierdzenie formuły Słowackiego: „Irydion, czyli Zwalenie się Petersburga”. Od samego początku przełamywały bojkot sztuk rosyjskich; egzorcyzmowały więc



172. Józef Węgrzyn w tytułowej roli *Irydiona*, 1913

wszystkie upiory niewoli, łącznie z duchem szowinizmu. Przyciągały ciekawych ludzi. (Współkierownikiem Teatru Artystycznego był Bolesław Leśmian.) W poszukiwaniu nowości tak niecierpliwie, że chwilami wychylające się poza Modernizm i jego estetykę, po raz pierwszy w Warszawie stosowały kotary zamiast malowanych dekoracji, próbowały rytmizacji gestu i ruchu.

W 1913 ujrzała Warszawa wystawę teatralną, która lepiej pozwalała zrozumieć cel i charakter takich prób. M.in. można było wówczas podziwiać

makiety wykonane przez Craiga. Główny organizator wystawy, Leon Schiller, młody krakowianin sposobiony przez ojca do kariery handlowej, a w rzeczywistości oddający się bardzo urozmaiconym studiom, w kilku stolicach Europy, znał już Craiga osobiście; od paru lat zaliczał się nawet do jego uczniów.

Oswojone z nowymi ideami, miasto czekało wydarzenia, które by mogło zmienić codzienną praktykę i doczekało się go za sprawą Arnolda Szyfmana.

Z wykształcenia doktor filozofii, młody ten przybysz — bo i on przyjechał z Krakowa — zainteresował w 1909 zamożnych kupców i arystokratów pomysłem nowoczesnego teatru dla szerszej publiczności. W 1911 kupiono w wyniku tych zabiegów parcelę na ul. Karasia 2. Wiosną 1912 ruszyła budowa wedle projektu Czesława Przybylskiego, ukończona jeszcze przed upływem roku. Powstał Teatr Polski.

Był to wówczas najnowocześniejszy budynek teatralny w całym kraju. Miał widownię dla 1000 osób, wielokondygnacyjną, ale już bez podziałów, które wynikły niegdyś ze stanowej hierarchii społecznej. (Zaledwie 12 łóż, zupełnie oddzielone od innych jedynie w ramie prosceniowej.) Duża scena o powierzchni 380 m² posiadała pierwszy w Warszawie talerz obrotowy i nowoczesną instalację elektryczną. Tak jak w innych teatrach, stałym źródłem światła były rampy z wkręcanymi w nie żarówkami. (jedna dolna, nieruchoma, i kilka górnych, zwisających z nadsцениa); większa jednakże była siła światła, lepsze urządzenia do jego regulacji. Gdy dekoracja przedstawiała pejzaż, zamiast malowanego nieba zawieszano w głębi półcyldryczny horyzont — zwany panoramicznym — niemalowany, przybierający dowolny kolor pod wpływem tzw. lampy Schwabego. (Czyli — w istocie — całego zespołu lamp o łącznym natężeniu 450 amperów.) Kurtyna była aksamitna; razem z malowanym proscenem odchodziły w przeszłość malowane kurtyny, do niedawna jeszcze stosowane w całym kraju.

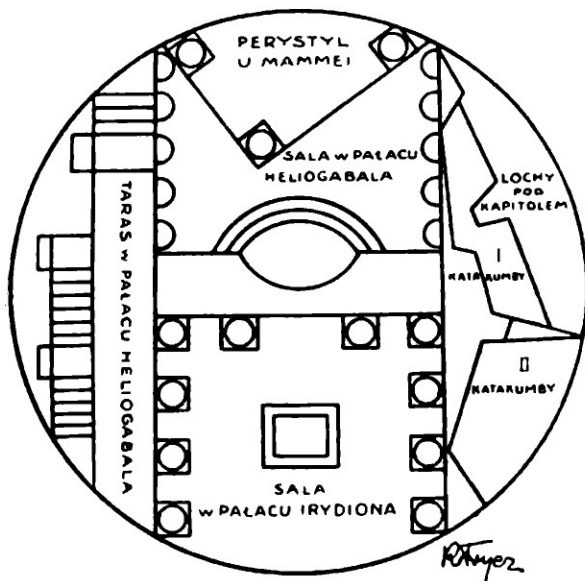
Charakter inscenizacji zadziwiał w tym teatrze nie mniej od samego gmachu. Ani jednego kompletu dekoracji zakupionego w jakiejś wytwórni,

całkowity rozbrat z rzemieślnikami pozbawionymi rozeznania w kierunkach współczesnego malarstwa. Wszystkie sztuki miały własne dekoracje projektowane przez wybitnych artystów (Wincenty Drabik, Frycz). We wszystkich wypadkach prócz tematu ważyła na charakterze dekoracji ogólna koncepcja inscenizacyjna. Nie miało przystępu do tego teatru malarstwo „prospektowe”, traktowane jako jedyne i uniwersalne rozwiązanie. Oprócz masywnych konstrukcji ustawianych na tle horyzontu panoramicznego, widywano tu także kulisy i prospekty, wtedy jednak zaznaczające pewien dystans: wobec tematu, wobec tradycji. (Stylizowane — wedle wyrażenia epoki.)

Rygorystyczne stosowanie tych zasad, w innych teatrach bardzo powoli wchodzących w życie, zwraca uwagę na jedną z większych zasług Teatru Polskiego. Tu po raz pierwszy w Polsce wyodrębniła się nowa sztuka, nazwana później scenografią, dla odróżnienia jej od rzemieślniczego lub przemysłowego wytwarzania dekoracji.

Powszechny podziw budziła reżyseria, odznaczająca się ekspresją i precyzją nieosiągalną w teatrach rządowych. Całkowitą niespodzianką był

173. Karol Frycz, rzut dekoracji do siedmiu obrazów *Irydiona* na scenie obrotowej Teatru Polskiego, 1913





174. *Irydion*. sala w pałacu Heliogabala według projektu Frycza, 1913

zespół aktorski. Byli tu aktorzy znani już publiczności ze scen rządowych, jak Maria Przybyłko, albo prywatnych, jak Aleksander Zelwerowicz. Wielu innych jednak albo jeszcze w Warszawie nie widywano, albo tylko przelotnie, a między tymi znajdujemy takie znakomitości, jak Stanisława Wysocka, Maria Dulęba, Kazimierz Junosza-Stępowski. Józef Węgrzyn, Jerzy Leszczyński (syn Bolesława). Większość stanowili aktorzy posiadający za sobą pewien staż w teatrze krakowskim, często świeżo w Krakowie zwerbowani, co na charakter zespołu miało znaczny wpływ; był nie tylko zbiorowiskiem indywidualności, skądinąd nieprzeciętnych, ale także grał inaczej. Organizowany równocześnie z budową gmachu, przez rok odbywał rodzaj treningu na wyprawie obejmującej wiele miast, od Kijowa po Mińsk. Na przedstawieniu inauguracyjnym (29 I 13, *Irydion*, inscenizacja Szyfmana) stanowił już organiczną ca-

łość; imponował kulturą dialogu, dyscypliną, rozmaitymi arkanami gry z partnerem.

Gmach teatru należał do spółki akcyjnej. Dzierżawiony przez Szyfmana, stał się siedzibą przedsiębiorstwa, które bynajmniej nie miało charakteru eksperymentalnego. Zdany na własny zarobek, w potrzebie zawsze gotowy do ustępstw, Teatr Polski dawał jednak w miarę możliwości przegląd różnych nowych tendencji, wystawiał sztuki pobudzające do dyskusji — pierwsza i od razu bardzo gwałtowna wybuchła po wystawieniu *Nowych Aten* Nowaczyńskiego — największy dochód czerpiąc nieraz z inscenizacji, których by się i Kraków nie powstydział. Z dwudziestu sztuk wystawionych w pierwszym roku, od stycznia 1913 do stycznia 1914, największe powodzenie miał *Irydion*.

Dalszy rozwój Teatru Polskiego przynosił podobne wyniki, co pozwala mówić o przełomie w życiu teatralnym Warszawy.



175. *Burza Szekspira* w Teatrze Polskim, 1913

4. MŁODA POLSKA A KULTURA TEATRALNA KRAJU

Promieniowanie Modernizmu, tak ciekawie przejawiające się w Warszawie, przypadło na lata nacechowane licznymi przemianami w całym życiu teatralnym.

Zmieniał się ponownie jego zasięg. Hegemonia teatru rosyjskiego na ziemiach rozciągających się między Polską a Rosją okazała się nie do utrzymania, a prócz Ukraińców, Litwinów i Żydów korzystali z tego również Polacy. Od 1889 zespoły polskie znów zaglądały do Odessy, w 1899 odbyło się pierwsze od 36 lat przedstawienie polskie w Kijowie. Po rewolucji odtwarzano stałe teatry polskie na Litwie (Wilno. 1906) i na Ukrainie (Kijów, 1908).

W zaborze pruskim władze udaremniły wyprawy teatru poznańskiego do innych miast Wielkopolski, na Pomorze i na Śląsk. (Ostatnia taka wyprawa odbyła się w 1902.) Stały teatr polski w Poznaniu ocalał jednak i miał możliwości rozwoju. W Królestwie obserwujemy nowy etap stabilizacji w miastach gubernialnych i większych ośrodkach przemysłowych. Najciekawszy przebieg miało to w Łodzi, gdzie w 1903, dzięki założeniu specjalnego towarzystwa doszło do wytworzenia społecznego mecenatu teatralnego. W 1901 prywatny właściciel zbudował w Łodzi, obok dawnej Arkadii, nowy gmach zwany Teatrem Wielkim. Zespół polski grał tu tylko przez rok. (Gmach okazał się dla niego za duży, ponad 1000 miejsc.) Od 1902 grano znów w Teatrze Victoria, ale i z Wielkiego korzystano, np. w niedziele. W 1909 Teatr Victoria spłonął. Łódzkie Towarzystwo Teatralne urządziło wtedy — jeszcze w tym samym roku — nowy teatr w przystosowanym do tego celu magazynie na ul. Cegielnianej (obecnie Jaracza 27), czynny do dziś. Nowe gmachy teatralne powstały również w Sosnowcu (1897) i w Kaliszu (1900). Pierwszy obskurny, prawdę mówiąc, za to obszerny, dla 800 osób; drugi wręcz elegancki, zbudowany kosztem miasta już na tym miejscu, co dzisiejszy, miał ok. 500 miejsc. Ogółem cztery miasta Królestwa, poza Warszawą, miały już w 1901 całkowicie ustabilizowany teatr polski: Kalisz, Lublin, Łódź i So-

snowiec. W 1914 na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej było ich razem dziesięć. Poza nimi działały jeszcze zespoły wędrowne, w zaborze pruskim wyjątkowo, natomiast w Galicji i pod zaborem rosyjskim stale i w znacznej liczbie.

Na samym przełomie stuleci zanikły tak charakterystyczne dla poprzednich lat teatryki ogródkowe. Powstał natomiast typ teatru subwencjonowanego, a przeznaczonego dla najuboższej publiczności. Ogółem założono wtedy trzy przedsiębiorstwa tego rodzaju. Wszystkie miały w nazwie słowo „ludowy” i były, trzeba przyznać, zjawiskiem dość dwuznacznym, szczególnie w Warszawie, gdzie inicjatywę polskiej inteligencji jeszcze raz przechwycili zaborcy tworząc teatr polski wprawdzie, ale podległy rządowemu „kuratorium trzeźwości”. (W istocie była to jedna z agend żandarmerii.) Uruchomiony w 1899, teatr ten miał trzy sceny w różnych punktach miasta i całkowicie wyodrębniony zespół, niezależny od Dyrekcji Rządowej. W ślad za nim powstały podobne teatry w Krakowie (1900) i we Lwowie (1901), oba subwencjonowane przez sejm krajowy, drugi ponadto

176. Warszawa, Teatr Ludowy na Ciepłej, 1901





177. Opole, polski zespół amatorski, 1901

przez specjalne stowarzyszenie. Pomimo trudnych warunków pracy wszystkie osiągnęły pewną stabilność — warszawski działał do 1906, galicyjskie aż do wybuchu wojny — i rzeczywiście przyciągały do teatru nową publiczność, w Warszawie także proletariacką. Niesubwencjonowany i nieco innego charakteru był Teatr Popularny w Łodzi w latach 1910-13.

Po raz pierwszy od czasów staropolskich zainteresowanie dla teatru ogarniało wszystkie warstwy społeczne, bo prócz proletariatu miejskiego także i wieś.

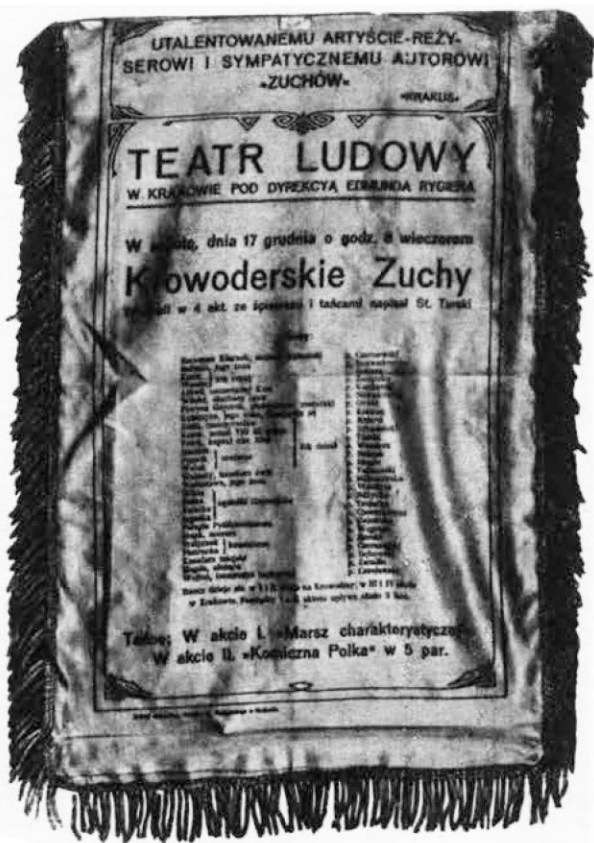
W 1907 powstał w Galicji Związek Teatrów i Chórów Włościańskich inspirujący i koordynujący pracę nad przedstawieniami amatorskimi na wsi. Sporadycznie urządzone w poprzednim stuleciu — pierwsze próby datują się z połowy XIX w. — w początkach XX w. przedsięwzięcia te nabierały nie byle jakiego rozmachu. Frapujący przykład: inscenizacje bitwy raclawickiej (IV akt

sztuki Anczyca) urządzone staraniem działaczy chłopskich na wolnym powietrzu, pod Tarnobrzegiem, w 1898 i 1904. Za drugim razem uczestniczyło w takim przedstawieniu ponad 1000 chłopów w różnorodnych kostiumach; wielotysięczna widownia rekrutowała się ze wsi położonych po obu stronach granicy.

Wraz z zasięgiem społecznym wzrosła liczba typów i odmian życia teatralnego, największa w ruchu amatorskim, który obejmował najwięcej środowisk i grup. Ze sztuką teatru miał on przeważnie dość luźny związek. Dla większości amatorów przedstawienie teatralne bywało nade wszystko pewną formą zabawy, z którą łączono jeszcze inne zadania: zbieranie funduszy na jakiś cel społeczny, obronę języka i obyczaju, ewentualnie propagandę polityczną. Najciekawsza w ówczesnym ruchu amatorskim jest liczebność, a także trwałość zespołów posiadających nieraz własny repertuar regionalny.

W teatrach zawodowych zasadnicze podziały wyznaczane były przez specjalizację (np. w wypadku zespołów muzycznych), przez odrębności dzielnicowe, ale i przez różnice pomiędzy teatrem stołecznym a prowincjonalnym (jak nazywano wówczas każdy teatr działający poza obrębem Warszawy, Lwowa i Krakowa).

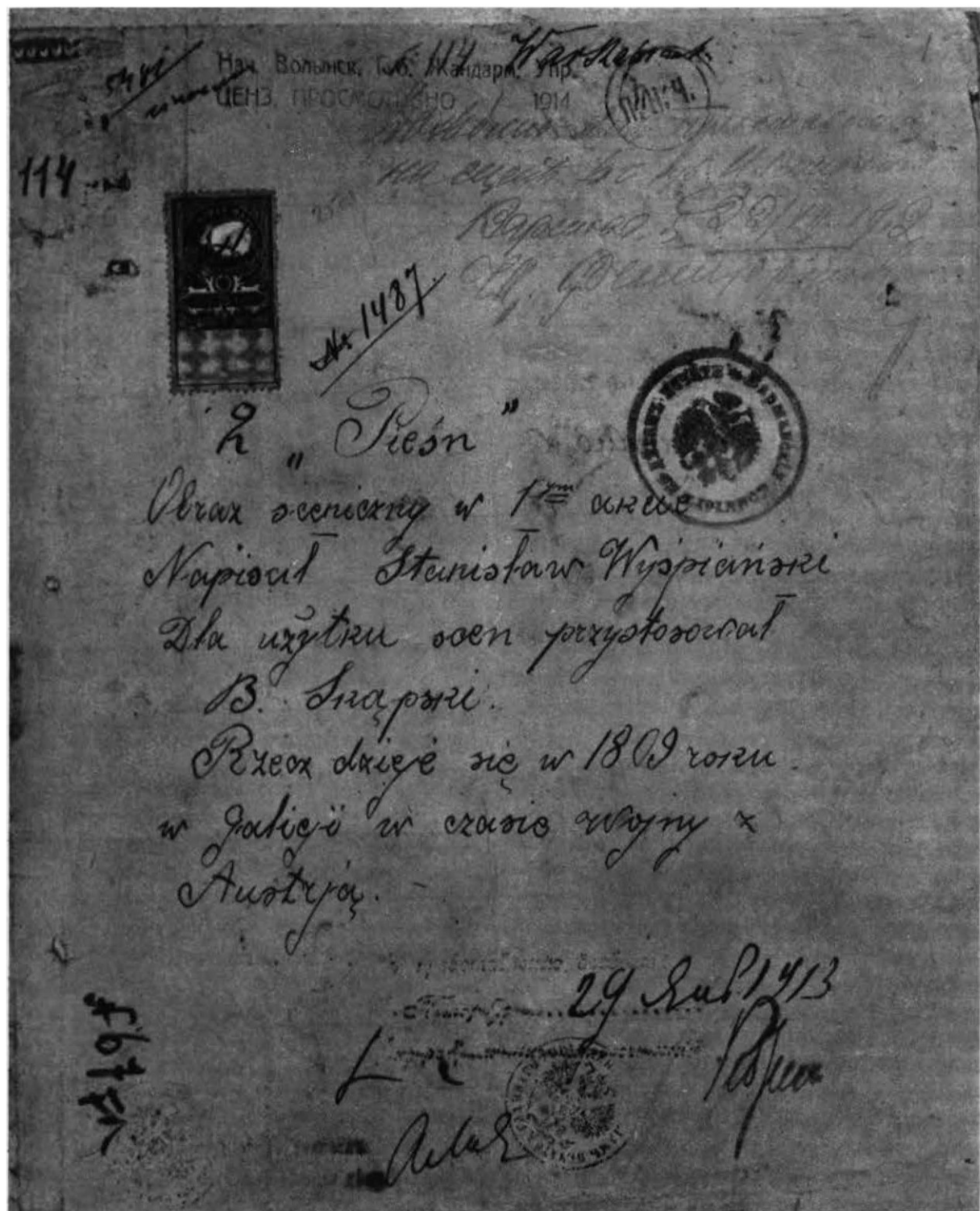
Przykład Poznania pozwoli nam scharakteryzować dosyć typowy dla tej drugiej, prowincjonalnej grupy, stały teatr zawodowy na przełomie stuleci. Miasto jest w tym przykładzie średniej wielkości: ok. 100 000 mieszkańców, w tej liczbie wielu Niemców. Inteligencji polskiej niewiele. Mieszczanstwo przeważnie wiejskiego pochodzenia, niedawno w mieście osiadłe, często zasobne i w zasadzie ciekawe teatru, pod warunkiem, że będzie odpowiadał jego gustom i przekonaniom. Na czele zespołu w l. 1896-1908 Edmund Rygier, majestatycznej postawy aktor, jeden z tych, którzy muszą się wygrać w swoim teatrze, i to bynajmniej nie w małych rolach. Warto wymienić choć kilka: Kapitan w farsie Ruszkowskiego *Mąż z grzeczności*, Przeor paulinów w niezmiernie popularnym melodramacie Elizy Bośniackiej-Tuszwoskiej. A także: Otello, Król Lear, Makbet, Wojewoda w *Mazepie*. Samo wyliczenie tytułów każe stwierdzić, że od epoki Pfeiffera upłynęło już wiele czasu. Na schyłku wieku nawet skromny teatr na prowincji miał już w repertuarze obok fars i melodramatów także pewną liczbę arcydzieł cieszących się nieraz znacznym powodzeniem. W poglądach na sztukę nie musiało to oznaczać jakichś zasadniczych zmian. Nie dlatego np. ceniono na prowincji *Otella*, że był przez warstwy wykształcone zaliczany do arcydzieł, ale dlatego, że miał rozliczne cechy znane aktorom i publiczności z melodramatu. Inaczej mówiąc mamy tu do czynienia z pewną asymilacją, charakterystyczną dla teatrów prowincjonalnych, które u schyłku wieku zachowywały jeszcze znaczną odrębność wyrażającą się przede wszystkim we własnej skali wartości. Warto dodać, że w każdym teatrze prowincjonalnym publiczność podlegała jeszcze pewnemu zróżnicowaniu, gdyż obok mieszczaństwa różnych szczebli obejmowała także grupy o charakterze mniej lub więcej plebejskim. Teatry liczyły się zwykle i z tym widzom, aktorzy



178. Kraków, Teatr Ludowy, atlasowy afisz *Krowoderskich zuchów* Turskiego, 17 XII 1911, premiera na benefis autora

cenili go za jego spontaniczność. Bardzo ciekawy opis takiej widowni daje Adam Grzymała-Siedlecki, który na własne oczy widział jeszcze niedzielne przedstawienia w Poznaniu, u schyłku wieku, gdy tańsze miejsca brały w swe posiadanie „Chwaliszewo i Śródką, najrdzenniejsze ludowe przedmieścia”. Dla postronnego widza nader pouczające doświadczenie: „wypisz wymaluj [teatr] Globe z czasów szekspirowskich, zwłaszcza gdy dawano farsę, wszelaką *Jadzię wdowę* czy *Oj, młody, młody!* Między sceną a galeriami powstawało najzupełniejsze braterstwo, tkliwe porozumienie. Ulubieńca publiczności, powiedzmy Knapczyńskiego, wywoływało się nie po nazwisku, lecz poufale per Knapa. «Rety, ludzie, dajcie spokój, bo puknę!» — wołano do grających aktorów, gdy ci salę doprowadzali do kulania się od śmiechu.”

Bardzo podobne relacje mamy z prowincjonal-



179. Egzemplarz *Warszawianki* Wyspiańskiego z kamuflażem dla cenzury. („Rzecz dzieje się w 1809 roku w Galicji w czasie wojny z Austrią”). Adnotacje: 1912, 1913, 1914

nych teatrów Królestwa i, oczywiście, ze wszystkich „ludowych” (najciekawsze z krakowskiego). Teatru zupełnie izolowanego od wpływu warstw wykształconych już byśmy nie znaleźli pod koniec XIX wieku. Różne odrębności „ludowych” i prowincjonalnych były jednak widoczne. Repertuar, którym inteligencja zaczynała się pasjonować ok. 1890, długo tu jeszcze przyjmowano nieufnie, a zastrzeżenia wyrażano stanowczo i bez zakłopotania. Grzymała-Siedlecki uwiecznił w swoich wspomnieniach i tego widza, który na przedstawieniu jakiejś sztuki Ibsena, w Poznaniu, wśród zgębnionej ciszy „zaraz na początku aktu II wydał ze siebie szczerą recenzję: «Oj, nuda, nuda!»”.

W późniejszych latach przełom modernistyczny oddziaływał i na prowincję, w dużej mierze za sprawą teatrów galicyjskich.

Ich wzrastający prestiż budził od dawna pewne zaciekawienie w całym kraju, nie tylko w Warszawie. Już za czasów Koźmiana wiele rodzin z różnych miejscowości zaboru pruskiego i rosyjskiego wyjeżdżało na lato do karpackich uzdrowisk, łącząc to ze zwiedzaniem Krakowa i — wręcz obowiązkowym w takich wypadkach — odwiedzaniem tutejszego teatru. Na przełomie stuleci częste bywały specjalne wyprawy do teatru: na *Wesele*, na *Dziady*. Niemale znaczenie miały korespondencje prasowe informujące szybko i na ogół wyczerpująco o ważnych wydarzeniach teatralnych w Galicji. Nawet w środowiskach odległych od głównych centrów kultury mogły powstawać dzięki temu grupki sympatyków i zwolenników Młodej Polski.

Od 1901 wszędzie obserwujemy próby wystawiania najśłynniejszych nowości krakowskich, co w każdej dzielnicy dawało nieco inne wyniki.

W Poznaniu, pod zaborem pruskim, *Wesele* udało się wystawić dopiero w 1914, już w czasie wojny, i tylko we fragmentach. Pod panowaniem rosyjskim podobna sytuacja panowała do rewolucji. Po 1905 *Wesele* torowało sobie drogę przebojem, mimo wysiłków cenzury, która próbowała bodaj pomniejszyć jego oddziaływanie. Na pierwszej premierze warszawskiej, w Teatrze Małym (1906), skreślono w tym celu cały III akt (a i z II zostawiono tylko strzępy). Niejednokrotnie wa-

runkiem wystawienia tej sztuki było zredukowanie liczby kos: do jednej, ewentualnie do dwóch i to zwyczajnych, nie osadzonych na sztorc. Z biegiem lat jednak energia cenzorów wiotczała. Żadne usiłowania nie mogły przywrócić systemowi dawnej siły, ustępstwa tkwiły niejako w naturze rzeczy. Ekspansja nowego repertuaru na pewno wiele zawdzięczała tej ewolucji, a historia *Wesela* mówi o tym najwięcej. W 1906, w Wilnie, oglądano je już w wersji o wiele bliższej oryginałowi; później widywały je w tej postaci i inne miasta. (M.in. Warszawa w Zjednoczonym, Łódź.)

Nieco inaczej z *Dziadami*, które w Poznaniu grane były już w 1902, a w zaborze rosyjskim nie doczekały się pełnej inscenizacji przed wybuchem wojny; z siedmiu odsłon, na które je Wyspiański podzielił, tylko cztery zezwalano tu grać, i to z dotkliwymi skreśleniami w czwartej, „więziennej”. Mimo tych okaleczeń były jednak gorliwie grywane od 1906: w Wilnie, w Łodzi, w prywatnych teatrach Warszawy i innych miast. Wystawiały je nawet zespoły wędrowne, nieraz wbrew zakazom lub z zastosowaniem metod na wpół konspiracyjnych, jak w Kamieńcu Podolskim, gdzie podejrzliwy naczelnik przyszedł wprowadzić na przedstawienie, ale po drugiej odsłonie „znudzony i śpiący” poszedł do domu. „Uprosilśmy publiczność — wspomina dyrektor zespołu, Franciszek Rychłowski — aby nie reagowała oklaskami na grę naszą, czujność bowiem policji była zdwojona. Toteż przy grobowej ciszy lub ukradkiem ucieranych nosach zakończyliśmy przedstawienie.” Bardzo różne środowiska we wszystkich zaborach reagowały tak samo lub podobnie na przedstawienia *Dziadów*. Wszędzie czuło się powiew niezwykłości, czegoś jeszcze nie znanego z teatru.

Tuż po 1905 pojawił się na prowincji nowy typ dyrektora. Był to w dalszym ciągu aktor, o większej jednak wiedzy ogólnej, zdecydowany naginać lokalne obyczaje do wzorów znanych mu zwykle z krótszego lub dłuższego pobytu na scenach galicyjskich. Najciekawsze postaci: Aleksander Zelwerowicz w Łodzi (1908–11), Nuna Młodziejowska w Wilnie (1906–10), potem w Poznaniu (1912–14), od 1908 dzieląca dyрекcję ze swoim mężem, Bolesławem Szczurkiewiczem.



80 Wilno, *Lilla Weneda*, dekoracje i kostiumy Ferdynanda Ruszczyca, 1909

182 Poznań, *Lawina* Korab-Kucharskiego, 1913





181. Wilno, *Lilla Weneda*, dekoracje i kostiumy Ferdynanda Ruszczyca, 1909

183. Poznań, *Złote więzy Rydla*, 1914





184. Łódź, Zygmunt August i Kłątwa Wyspiańskiego, afisz, 1909

Za sprawą tych dyrektorów zmieniał się nie tylko repertuar, ale i klimat życia teatralnego. Dzięki współpracy z wybitnymi malarzami Szczurkiewiczowie nadawali inscenizacji charakter zwracający nieraz uwagę całego kraju. (Tyczy to zwłaszcza dekoracji Ruszczyca do tragedii Słowackiego w Wilnie.) Odkrycia repertuarowe były od 1906 przedmiotem wyścigu pomiędzy głównymi centrami a prowincją. *Sędziów* Wyspiańskiego odegrano po raz pierwszy w Wilnie, u Szczurkiewiczów. *Kłatwę* — w Łodzi, u Zelwerowicza. Zelwerowicz wystawił również jako pierwszy *Irydionę* (19 XI 1908: dopiero po tej premierze nastąpiły warszawskie, a jeszcze później lwowska) i najtrudniejszy bodaj do odegrania dramat Słowackiego (*Samuel*

Zborowski, 7 IX 1911). Współpraca ze szkołami i stowarzyszeniami społecznymi, odczyty i publikacje towarzyszyły tej działalności, nacechowanej pewnego rodzaju apostołstwem. Sam świetny aktor, jeden z najciekawszych w swoim pokoleniu, Zelwerowicz gromadził wokół siebie młodzież aktorską, której udzielał się jego entuzjazm. Odpowiedział pobliskie osady fabryczne, zaglądał do większych miast Królestwa, wyprawiał się do Warszawy. W 1909 otrzymał pozwolenie na występy w Petersburgu, gdzie wystawił m.in. *Dziady*, *Irydionę*, *Wesele*. Jest to zapewne najbardziej malowniczy ze wszystkich epizodów towarzyszących ekspansji Młodej Polski.

Należy z naciskiem podkreślić, że nawet wtedy i nawet dzięki takim dyrektorom zmiany miały tylko częściowy charakter. W całym kraju po roku 1905 teatr był inny, pełnił więcej funkcji niż przedtem: żadna z dawniejszych nie została jednak wytopiona ani nie zanikła z braku energii.

Pod koniec XIX w. odbyły się pierwsze w Polsce seanse filmowe. W 1914 na ziemiach wszystkich trzech zaborów istniała już sieć kin, których przypadało po kilka albo i kilkadziesiąt na jeden stały teatr. W 1907 odbył się w Warszawie pierwszy mecz piłki nożnej. Te wydarzenia miały zmienić cały świat widowisk z biegiem czasu, ich konsekwencje ujawniły się jednak w pełni po roku 1914.

Aż do wybuchu wojny trwał stary świat widowisk, w którym teatr budził najwięcej zainteresowania, a Młoda Polska do końca zachowała w nim swój charakter misyjny. Nie była nigdy organizacją, zawsze ruchem skupiającym bardzo różnych ludzi wokół idei teatru artystycznego, który wedle jej najgorętszych pragnień miał wyprzeć wszystkie inne, ale sama jeszcze takiego stanu rzeczy nie знаła, wyrosła w otoczeniu teatrów bardzo różnorodnych, z tym otoczeniem bardziej zdaje się związana, niż można by przypuścić.

III. W odbudowanym państwie (1914-1939)

I. TEATRY II RZECZYPOSPOLITEJ

Wybuch wojny 1914 roku wywołał w życiu teatralnym nieprzewidziany podział sił. W obliczu ofensywy rosyjskiej aktorzy polscy z Galicji uciekali „do stolicy” i znaleźli się wkrótce w Wiedniu w takiej liczbie, że można tam było utworzyć stale działający teatr polski. Jednocześnie w Królestwie Polacy posiadający obywatelstwo austriackie ulegali deportacji „w głąb kraju” (ponieważ w oczach władz byli obcokrajowcami). Nie dziw, że także Moskwa zarożała się od polskich aktorów, reżyserów, scenografów, którzy i tu założyli własny teatr. Wielu — m.in. Wysocka, Osterwa — korzystało z okazji zaznajamiając się bliżej z doktryną i zasadami pracy K.S. Stanisławskiego. Wysocka miała wnet wykorzystać te doświadczenia w eksperymentalnym teatryku Studya (1916-18), który założyła w Kijowie. Pozostali wygnani także spływali stopniowo z Moskwy do Kijowa; nastąpił nieoczekiwany rozkwit teatru polskiego na Ukrainie.

Migracje te nie wygasły jednak życia teatralnego w kraju, gdzie przedstawienia odbywały się nadal, aż po kres kataklizmu, który umożliwił odbudowę państwa w granicach wytyczonych ostatecznie w r. 1921. W różnych latach tworzone grupy frontowe, grywające dla wojska, albo propagandowe (np. na terenach plebiscytowych), rozwiązywane po wypełnieniu zadań. Stałe teatry grywały w swoich siedzibach nieprzerwanie lub tylko z krótkimi przerwami.

W 1914 niemieckie natarcie zniszczyło nowy teatr w Kaliszu. Trzy gmachy spłonęły w latach 1919-20: w Warszawie Rozmaitości i duży teatr na Bielańskiej 5, w Łodzi Teatr Wielki. Z tych łódzki nigdy nie został odbudowany, co ostatecznie przykuło miejscowy zespół do mniejszych sal (na ul. Cegielnianej, obecnie Jaracza i innych). Natomiast poważny zysk przyniosło przejmowanie majątku teatrów niemieckich w zaborze pruskim.

Margines wolności wzrastał bez przerwy; razem z nim rosły jednak nowe problemy.

W 1915 Warszawa znalazła się pod okupacją niemiecką. Od 1916 była stolicą utworzonego przez Niemców i zależnego od nich Królestwa Polskiego. W momencie gdy Rosjanie opuszczali Warszawę, ostatni prezes Dyrekcji Rządowej ogłosił „czasowe” zawieszenie jej działalności od 26 VII 15; w rzeczywistości montowany od 1827 koncern teatralny, jeden z największych na świecie, rozpadł się w ciągu kilku godzin. Poszczególne zespoły utworzyły zrzeszenia i grały na własny rachunek. Tylko Operę włączył do swego budżetu zarząd miejski.

W jesieni 1918 Niemcy załamały się. Królestwo Polskie przedzierzgnęło się w niezawisłą republikę, do której przyłączano inne dzielnice dawnej Rzeczypospolitej. W historii teatru polskiego wydarzenia te otwierają nowy okres nacechowany dwoma podstawowymi dążeniami. Pierwsze dało w wyniku zmodyfikowany zasięg, dostosowany do zasięgu państwa. (Poza jego granicami został zawodowy teatr polski w Kijowie, upaństwowiony przez bolszewików, czynny jeszcze w latach trzydzi-

TRZY KONCERNY TEATRALNE W WARSZAWIE

1. Teatry Warszawskie, później Warszawskie Teatry Rządowe, 1833-1915.
2. Teatry Miejskie, 1919-1931.
3. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, 1933-1939.



185 Warszawa, otwarcie Teatru Narodowego. Na scenie zespół, przemawia Juliusz Osterwa, 1924

tych.) Drugie dążenie polegało na poszukiwaniu nowych form mecenatu, co miało się wkrótce okazać jednym z naczelných problemów okresu zwanego dziś dwudziestolecie międzywojennym.

Specyficzny układ sił składał w tej dziedzinie wielką odpowiedzialność na miasta cieszące się rozległym samorządem (m.in. własny budżet i własny majątek, obejmujący wiele sal teatralnych). Słabość finansowa państwa, niezdolnego do roztoczenia opieki nad teatrem, przesądziła sprawę: na długi czas główną a często jedyną formą pomocy, jakiej teatr doznawał, pozostał mecenat miejski, co pociągnęło za sobą liczne konsekwencje. W wielu wypadkach zarządy miejskie umożliwiły powstanie całkiem nowych zespołów, niejednemu ułatwiły przetrwanie, zawodziły jednak z reguły wobec delikatniejszych, skomplikowanych zadań.

Największy zakres miały świadczenia miasta w Warszawie, gdzie w grudniu 1918 władze miejskie zdecydowały się włączyć do swego budżetu — poza Operą — jeszcze dwa zespoły z dawnych rządowych, a mianowicie Dramat i Farsę. Tak powstał nowy koncern, zarządzany przez Dyрекcję Generalną Teatrów Miejskich. Jego właściwym

twórcą był znany krytyk Jan Lorentowicz, pierwszy dyrektor generalny (do 1922, do 1921 także dyr. Dramatu).

Dość oczywistą potrzebą wydawało się utworzenie teatru reprezentacyjnego i dość zgodnie chcia-

**STAŁE SIEDZIBY
POLSKIEGO TEATRU ZAWODOWEGO
1939**

Bydgoszcz
Częstochowa
Grodno
Kalisz
Katowice
Kraków
Lwów
Łódź
Łuck
Poznań
Sosnowiec
Stanisławów
Toruń
Warszawa
Wilno

no go widzieć pod nazwą Teatr Narodowy. Wedle jednych miał to być zupełnie nowy zespół w nowym gmachu. Inni sądzili, że funkcje reprezentacyjne winien pełnić zespół Dramatu z dawnego Teatru Narodowego wyrosły. I ten pogląd zwyciężył. 3 X 24 otwarto jako Teatr Narodowy odbudowane ze zgliszcz Rozmaitości z dawnym zespołem Dramatu utrzymywanym przez miasto razem z Farsą i Operą.

Ponadto w budżecie miasta mieściły się: przełotnie teatr Reduta, pomyślany jako laboratorium Teatru Narodowego, i teatr popularny, z zespołem dzielnicowego teatryku działającego od pewnego czasu na Pradze.

W sez. 1921/22 cały konserwatorium zatrudniał ogółem 1033 osoby, a więc jeszcze więcej od dawnego, ale w odróżnieniu od tamtego stosował rozdział sal. Opera całkowicie zawładnęła Teatrem Wielkim. (Przedstawienia dramatyczne urządzano tu wyjątkowo.) Teatr Narodowy miał własną salę o pięknym wnętrzu zaprojektowanym przez Czesława Przybylskiego. Farsa działała w Teatrze Letnim. Zespół teatru popularnego pomieszczono w Nowościach, z których wykwaterowano operetkę; uroczyste otwarcie instytucji pn. Teatr im. Bogusławskiego odbyło się tu w 1921. W 1924 rozebrano scenę Reduty i dopiero w 1928 ponownie urządzono na tym miejscu kameralną scenę Narodowego pn. Teatr Nowy. Inne zmiany dotyczyły Teatru im. Bogusławskiego: od 1924, choć jeszcze nominalnie miejski, był już faktycznie prowadzony na odpowiedzialność dyrekcji, zamknięty w 1926. Opera, Farsa i Teatr Narodowy (z Nowym) pozostały w budżecie i pod zarządem miasta do 1931.

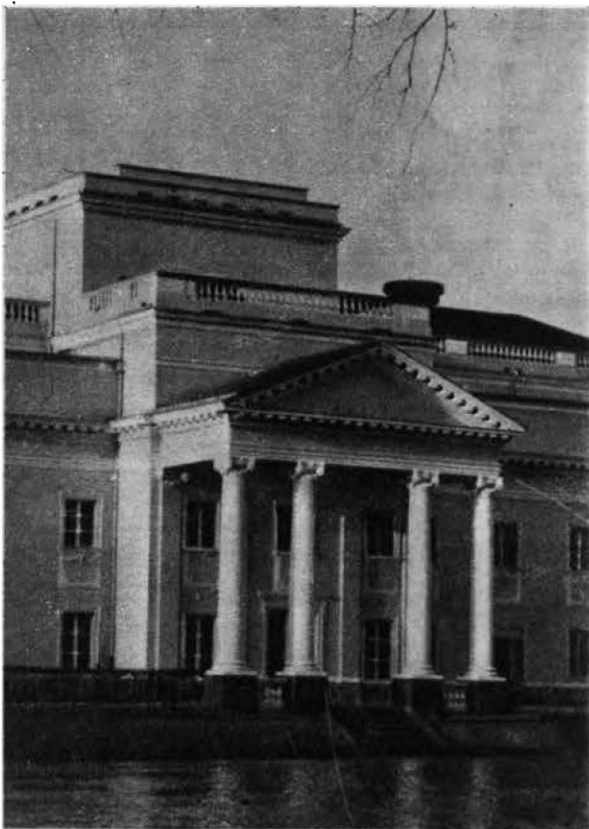
Całe dwudziestolecie rozpada się w życiu teatralnym na trzy fazy, z których środkowa napiętnowana jest niebywałym kryzysem gospodarczym; od końca 1929 szerzył się on na całym świecie, a w Polsce miał wszelkie cechy katastrofy.

W pierwszych latach dwudziestolecia liczba teatrów wzrastała. Warszawa, coraz większa — w 1925 miała już ponad milion mieszkańców — liczyła wówczas do piętnastu przedsiębiorstw teatralnych, czasami efemerycznych, jak niefortunne Towarzystwo Teatrów Stołecznych, kiedy indziej stosunkowo trwałych, jak np. teatryki dzielnicowe



186. Teatr bydgoski, otw. w 1896, siedziba zespołu polskiego w latach 1920-1939

187 Teatr kaliski, otw. w 1936



(na Pradze, na Mokotowie, na Woli, najambitniejszy na Śniadeckich 5, czynny pod różnymi nazwami w latach 1918–28). Jednak pośród prywatnych jedynie Teatr Polski utrzymał pełną stabilność, działając od 1913 bez przerwy, wraz ze swą sceną filialną, Teatrem Małym (przyłączonym do Polskiego w 1918). Inne upadały około 1929 bez ratunku.

Także mecenat miejski załamał się w Warszawie

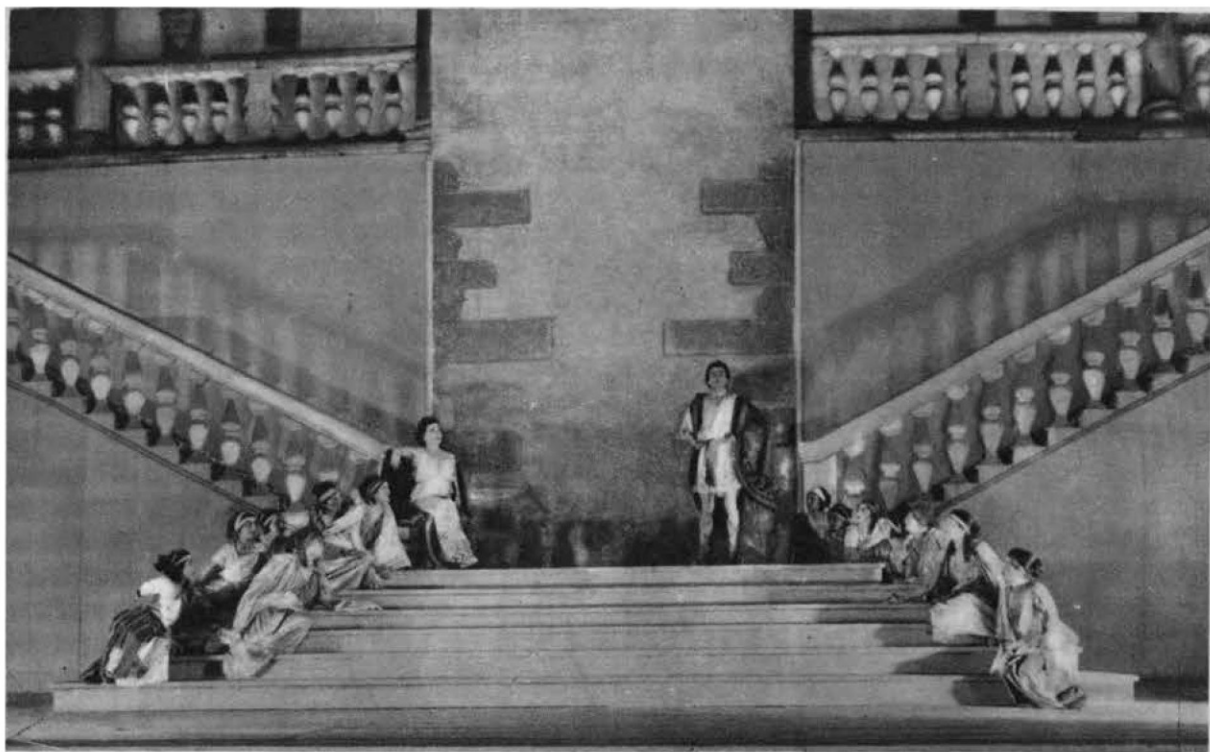
188. Maria Kownacka, autorka sztuki *O Żaczku-Szkołaczku* z lalką Żaczko-Szkołaczka. Teatrzyk „Baj”, 1931



po 1929. Zrujnowane przez kryzys, miasto wyłączyło ze swego budżetu teatry, które dotychczas utrzymywało, a więc Operę, Teatr Narodowy i Farsę, powierzając je od 1931 przedsiębiorcom gotowym za roczną subwencję prowadzić je na własny rachunek. W roli przedsiębiorców występowali dyrektorzy, kiedy indziej zrzeszenia; zasada była jednak powszechna. W życiu teatralnym całego kraju zapanował wówczas kompletny chaos.

Dopiero po latach mógł powstać w Warszawie jeszcze jeden koncert, pod niewiele mówiącą nazwą TKKT (Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej). Najważniejszą innowacją był wówczas udział państwa, które zjednoczyło w TKKT swój kapitał z miejskim i prywatnym; odtąd też i wpływ państwa wzrósł w życiu teatralnym. Jako pierwszy był przejęty przez TKKT Teatr Polski (z Małym), w sez. 1933/34. W następnym przyłączono do nowego koncertu Teatr Narodowy (z Nowym) i Farsę. Od sez. 1935/36 przybył do nich Stołeczny Teatr Powszechny. Był to od nowa utworzony zespół popularny działający początkowo w trzech, w 1938 już w osiemnastu różnych salach na obszarze całego miasta, a sporadycznie i poza jego granicami. Do końca sez. 1935/36 Zarząd TKKT utrzymywał Dyрекcję Generalną, której podlegali wszyscy aktorzy w liczbie 115 z 11 reżyserami. (Dyrektor generalny: Arnold Szyfman.) Później przywrócono samodzielność poszczególnym teatrom podlegającym bezpośrednio zarządowi TKKT. Tak zorganizowany koncert przetrwał już do upadku państwa.

U boku, a jak chcą inni w cieniu TKKT rozwinęły się nowe teatry prywatne. Najciekawsze były prowadzone przez aktorów: Jaracza (Ate-neum, ul. Czerwonego Krzyża, obecnie Jaracza 2, otw. 1928, pod dyr. Jaracza od 1930); Adwentowicza (Teatr Kameralny, Senatorska 29, otw. 1932); Marię Malicką (Teatr Malickiej, Karowa 18 otw. 1935, od 17 i 39 druga scena na Marszałkowskiej 8). Dość krótko, w l. 1932–34, działał teatr Solskiej na Żoliborzu. Trzy pozostałe przetrwały do 1939. W sez. 1932/33 Jaracz dzielił dyрекcję z Schillerem, a poróżniwszy się z nim występował w l. 1933–35 ze swoim zespołem na innych scenach;



189. *Odprawa posłów greckich na Wawelu, 1930*

w 1935 wrócił do Ateneum. Do prywatnych przedsięwzięć aktorów trzeba wreszcie zaliczyć III Redutę, omówioną bliżej w następnym rozdziale.

Poza Warszawą też pojawiały się teatry prywatne, niekiedy warte wzmianki, jak Bagatela w Krakowie lub Teatr Nowy w Poznaniu, żaden nie przetrwał jednak dwudziestu lat. Większą stabilność wykazywał jedynie typ „teatru miejskiego”, co zresztą tyle tylko znaczyło — w większości wypadków — że działający na swój rachunek przedsiębiorca otrzymuje jakąś pomoc miasta. W zależności od miejsca i chwili mogło to obejmować bezpłatne korzystanie z majątku teatralnego, rozmaite świadczenia w naturze, wreszcie roczną subwencję pod warunkiem utrzymywania „należytego poziomu”.

Wszystkie teatry II Rzeczypospolitej z uwagi na ich genezę i trwałość można podzielić na trzy grupy.

Do pierwszej zaliczymy te, które działały już

przed 1918, a zachowały ciągłość pracy po rok 1939. W Warszawie należą do niej: trzy ocalałe po rozwiązaniu Dyrekcji Rządowej oraz Teatr Polski. Z pozawarszawskich — teatry Wilna, Lwowa, Krakowa, Łodzi, Sosnowca i Poznania.

Drugą utworzyły zespoły nowo powstałe, obejmujące w posiadanie budynki, które Niemcy wzniesli w zaborze pruskim dla swoich teatrów. W tej grupie ciągłość działania do 1939 r. zachowały trzy: bydgoski (powst. 1920), toruński (powst. 1920) i katowicki (powst. 1922).

W trzeciej grupie znajdujemy teatry czynne tylko w pewnych latach, a w tej zwraca uwagę lubelski, który załamał się w 1933 i już przed wybuchem wojny swojej działalności nie wznowił. Jego los daje pojęcie o rozmiarach katastrofy, choć trzeba przyznać, że był odosobniony. W innych miastach tego rzędu stałe teatry przetrwały lub odzyskały pełną stabilność ok. 1935 roku. Niektóre otwierały nawet sceny filialne. Powstawały



190. *Król Roger Szymanowskiego*, premiera w operze warszawskiej. Dekoracje i kostiumy: Wincenty Drabik, 1926

również nowe budynki: w Kaliszu (na dawnym miejscu, ale od nowa zbudowany wg projektu Czesława Przybylskiego, otw. 1936); w Częstochowie (w 1931 otw. kameralna sala na 300 miejsc, w 1938 duża, dla 1000 widzów). Oba gmachy czynne do dziś.

Zanikał teatr wędrowny dawnego typu. Natomiast stałe teatry niejednokrotnie wyprawały się do innych miejscowości, wspierane w takich wypadkach przez państwo, jak np. Reduta albo teatry łucki i stanisławowski. Teatr katowicki grywał w części Śląska pozostając za granicami państwa. Bydgoski i toruński — na terenie Wolnego Miasta Gdańska (gdzie pojawiały się i inne, m.in. Reduta).

Wśród przedsięwzięć o specjalnych zadaniach należy wyróżnić teatry dla dzieci, jak np. warszawska Jaskółka. Także teatry lalek. Przed 1918 była to w Polsce zwykle pewna forma rozrywki jarmarcz-

nej. W dwudziestoleciu jedenastoletnia działalność teatrzyku Baj, powstałego w Warszawie pod protektoratem Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, stanowiła przykład doskonałego połączenia zabawy z pogłębianiem wrażliwości estetycznej. Dodajmy, że troska o najmłodszego i młodego widza przejawiała się również w innych formach. Wiele teatrów wystawiało sztuki dla dzieci. Na wielką skalę uprzystępniano dzieciom i młodzieży inscenizacje klasyków; nawet w małym mieście obywatel II Rzeczypospolitej mógł się od pierwszych lat życia nasłuchiwać wiersza Fredry recytowanego często znakomicie. (Wysokie wymagania dwudziestolecia wobec polskiej mowy dość trudno już dzisiaj opisać; brak punktu odniesienia, który by umożliwił porównania.) Ledwie zauważane nieraz przez historyków, wyniki tej działalności bywały nieocenione, choć poziom jej zależał oczywiście od kierownictwa, a w dwu-

dziestolecie bardzo różni bywali dyrektorzy teatrów.

Najciekawsze indywidualności skupiało dwudziestolecie w Warszawie. W pierwszych latach niepodległości tylko Kraków mógł z nią rywalizować za dyrekcji Teofila Trzcńskiego (1918-26; druga dyrekcja: 1928-32). Temu już trochę zapomnianemu dyrektorowi zawdzięczał teatr II Rzeczypospolitej jeden ze swych najpiękniejszych pomysłów: inscenizację *Odprawy posłów greckich* na Wawelu (1923, 1930). Później dość często wybitne jednostki wyprawały się ze stolicy, by obejmować dyrekcję w innych miastach. Mogły wtedy ponosić porażki już po jednym sezonie, jak Wysocka w Lublinie, Adwentowicz w Łodzi albo Schiller we Lwowie. Mogły się także utrzymywać dłużej, jak np. Osterwa w Wilnie (1925-29) i w Krakowie (1932-35), Zelwerowicz w Wilnie (1929-31), Wysocka w Poznaniu (1927-30, jako gł. reżyser), a we Lwowie Horzyca (1932-37). Ta grupa wywołała poza Warszawą największy ferment. Natomiast większą stabilność przynosili zwykle dyrektorzy całkowicie oddani prowincji, czasem bardzo z tej racji zasłużeni, jak Mieczysław Szpakiewicz w Toruniu (1921-24) i w Wilnie (1931-38), Marian So-

BALETY I OPERY SZYMANOWSKIEGO PIERWSZE WYKONANIA

- 1920 *Mandragora*, pantomima, Warszawa, Teatr Polski (15 VI). Libr. R. Bolesławski, L. Schiller i Szymanowski. Skomponowana i grana jako część *Mieszczanina szlachcicem*.
- 1922 *Hagith*, opera, Warszawa (13 V). Libr. wg Feliksa Dörmanna.
- 1926 *Król Roger*, opera, Warszawa (19 VI). Libr. J. Iwaszkiewicz i Szymanowski.
- 1938 *Harnasie*, balet, Poznań (9 IV); Warszawa (1 X). Wcześniej: Praga (premiera światowa, 11 V 35). Paryż: 1936. Belgrad: 1937. Hamburg: 1937.

bański w Katowicach (1927-39), Władysław Stoma w Bydgoszczy (1927-38), Władysław Bracki w Toruniu (1934-39). W Poznaniu utrzymał się najdłużej Bolesław Szczurkiewicz (1918-32), w Łodzi Kazimierz Wroczyński (1923-25, 1933-39).

Większość stanowisk kierowniczych obsadzali aktorzy. Na drugim miejscu znajdują się literaci

191. *Harnasie* Szymanowskiego, premiera w operze poznańskiej. Dekoracje i kostiumy: Zygmunt Szpingier, 1938



przedzierzgnięci w reżyserów, różnego, trzeba stwierdzić, pokroju i formatu (Schiller, Horzycy, a obok nich Wroczyński). Nowością były dyrekcje wybitnych scenografów (Karol Frycz w Krakowie, 1935-39; Iwo Gall w Częstochowie, 1932-35, i w Kaliszu, 1936-38).

W Warszawie uderza trwałość dyrekcji Szyfmana obok chwiejności w zarządzaniu Teatrem Narodowym. Deportowany w czasie wojny, Szyfman wrócił do Warszawy latem 1918 i odtąd kierował już Teatrem Polskim do 1939 roku. W Teatrze Narodowym do rekordzystów należał Lorentowicz, dyrektor dwusezonowy, a po nim Solski, kierujący zespołem samodzielnie (1931-32), potem u boku prywatnego dzierżawcy Krzywoszewskiego (1932-34), i jeszcze raz, z ramienia TKKT (1936-38). Wśród jednosezonowych widzimy Osterwę, Kamińskiego, Zelwerowicza. Wielkie nadzieje łączono z ostatnią dyrekcją, Horzycy, był on jednak formalnie tylko zastępcą: Solskiego w sez. 1937/38, Zelwerowicza w następnym.

Osobny problem w dziejach II Rzeczypospolitej stanowi teatr muzyczny. Jego długotrwały rozwój, z tak doniosłymi konsekwencjami, jak ugruntowana tradycja pedagogiczna, usprawiedliwiał nadzieje na rozkwit opery i baletu w wolnym kraju. Pod dostatkiem było śpiewaków osiągniętych szczyty popularności, jak Jan Kiepura, a nieraz i szczyty kultury, jak Ewa Bandrowska-Turska. Obok wędrownych gwiazd widzimy śpiewaków wiernych swoim teatrom (w Warszawie Janina Korolewicz-Waydowa, Ignacy Dygas, w Poznaniu Maria Janowska-Kopczyńska i wielu innych). Nie brakło utalentowanych baletmistrzów (Piotr Zajlich, potem Feliks Parnell w Warszawie, Michał Kulesza i Jan Ciepliński w Poznaniu); Leon Wójcikowski zażywał pomiędzy nimi światowej sławy. Świetne, niezmiernie popularne tancerki: Halina Szmolcówna i Irena Szymańska w Warszawie, później siostry Halamy w prywatnym Balcie Parnella.

Obok z dawna działających oper powstawały nowe, m.in. samodzielny teatr operowy w Poznaniu, w Teatrze Wielkim, opuszczonym przez Niemców w 1919. W Warszawie druga dyrekcja Emila Młynarskiego (1919-29) przyniosła temu



192. Lalki z Szopki politycznej 1930 projektu Władysława Daszewskiego i Jerzego Zaruby: Sławoj-Składkowski

kapelmistrzowi sławę najlepszego dyrektora stołecznej opery. Dwie warszawskie premiery zdawały się zapowiadać rozwój repertuaru muzycznego: *Pan Twardowski* (z nowym librettem i nową muzyką Ludomira Różyckiego, 1921) oraz *Hagith* Karola Szymanowskiego (1922).

Kryzys gospodarczy dotknął jednak teatr muzyczny tak boleśnie, że po 1929 działały już tylko trzy opery: w Warszawie, we Lwowie i w Poznaniu, wszystkie prowadzone na rachunek prywatnych



193. Lalki z Szopki politycznej 1930: Wieniawa Długoszowski

przedsiębiorców, doraźnie spomaganych przez państwo, częściej przez samorząd miejski. Stołeczna opera pracowała wedle takiej zasady od 1931 aż do wybuchu wojny. Lwowska obsługiwała w ostatnich latach Lwów i Kraków na przemiany, ponieważ żadne z tych miast nie było w stanie utrzymać własnego teatru muzycznego. Chaotyczna polityka repertuarowa i zacofanie cechowały odtąd poczynania opery i baletu. Dopiero w ostatnich latach następowała poprawa, widoczna zwłaszcza

w Poznaniu za dyrekcji Zygmunta Latoszewskiego (1933-39; tu m.in. polska premiera *Harnasi* wystawianych już przedtem za granicą, m.in. w Paryżu i w Hamburgu!). Pewien sukces propagandowy odniósł Balet Polski, zwany też Polskim Baletem Reprezentacyjnym. (Z inicjatywy Lechonia zorganizował ten zespół Szyfman z pomocą państwa, 1937; tegoż roku Grand Prix na wystawie międzynarodowej w Paryżu.)

Kompletna charakterystyka życia teatralnego II Rzeczypospolitej nie jest łatwa, wymaga jednocześnie rozpatrywania wielu okoliczności, m.in. pomniejszonego kontyngentu widzów. Rzecz to najlepiej widoczna w ostatniej fazie, w latach 1935-39. Pomimo niezłej koniunktury i oczywiście zainteresowania dla teatru stały kontyngent widzów był mniejszy wówczas niż w latach dwudziestych, także z powodu zmian, jakie zachodziły poza teatrem. Różnorodność teatru, widoczna u nas na przełomie w. XIX i XX, ustępowała miejsca większemu zróżnicowaniu w całym świecie widowisk; niemal samotny jeszcze w w. XIX, po 1918 teatr miał potężnych rywali.

Pomiędzy tymi jedni zdawali się czerpać swą siłę ze swojej odmienności (jak w wypadku zawodów sportowych). Inni, — właśnie ze swego podobieństwa do teatru, wygrywanego na własną korzyść dzięki nowej technice i przemysłowej wytwórczości (jak w kinie). Wspólna w obu wypadkach była usłużność wobec niewyrobionej publiczności i postępujące zwykle za tym: większa przystępność, większy zasięg społeczny.

Trzecim rywalem teatru dramatycznego i opery była sfera widowisk, którą w historii można nazwać teatrem „drugiego nurtu”.

Od czasów starożytnego Mimu zawsze działali w Europie jacyś specjaliści poświęcający się rozrywaniu publiczności bez najmniejszego względu na reakcje władz, kapłanów, moralistów wszelkiego rodzaju. Pomimo krętego biegu, jaki ma w dziejach ten drugi nurt, łatwo w nim wykryć pewne cechy trwale; m.in. można powiedzieć, że zawsze niemal stosował środki wyrazu właściwe teatrowi, jak np. postać teatralna, dialog, rekwizyt, pozostawał jednak w symbiozie z innymi i stąd nie „pełnospektaklowa sztuka”, lecz „program” złożony

zóny z różnorodnych „numerów” był typowym przejawem jego aktywności. Odporność takiego widowiska na wszelkie kaprysy historii jest zdumiewająca. Natomiast jego miejsce w hierarchii ocen — bardzo różne. W Polsce XIX w. tkwił sobie na pobrzeżach życia zbiorowego. Od schyłku ubiegłego wieku przeżywał kolejny rozkwit, przede wszystkim w obrębie kabaretu i rewii. W Warszawie dwudziestolecie działało mnóstwo przedsiębiorstw tego rodzaju. W rozlicznych związkach z nimi pozostawały teatry operetkowe, już z tej przyczyny, że były podobnie traktowane przez władze. Mecenat dwudziestolecia wyparł się operetki, tak samo zresztą jak kabaretu i rewii. Nie udzielał im żadnej pomocy, przeciwnie, obciążał wyższymi podatkami, sięgającymi nieraz 50% dochodu brutto. Nie pozostało to bez wpływu na rozwój przedsiębiorstw rozrywkowych: wszystkie upadały po kilku latach. Wiele odradzało się jednak, gdyż powodzenie miały ogromne we wszystkich kręgach społecznych. Stworzyły też w końcu własny, prężny świat, odznaczający się nie spotykaną u nas od dawna skalą praktyk i poziomów: od skrajnego cynizmu i tandety do arcydzieł dowcipu w kabaretach cieszących się współpracą znakomitych poetów i muzyków, plastyków i tancerzy, aktorów i śpiewaków małych form, czasem nawet reżyserów i scenografów zaglądających tutaj z teatru dramatycznego i z opery. Najśłynniejsza rewia: Morskie Oko (1928-33). Najślawniejszy kabaret: Qui pro quo (1919-32, później kontynuacje pod różnymi nazwami).

Czym był dla Warszawy dwudziestolecie teatr „drugiego nurtu”? Chyba przede wszystkim odkryciem przeżyć dotychczas mało znanych temu miastu. Chwilami — być może — także miernikiem jego duchowej wolności. Piękne wspomnienie Słomskiego o tym, jak Piłsudski wezwał do Belwederu cały rząd, aby mu znienacka pokazać szopkę polityczną, umyślnie sprowadzoną, ze scenką, lalkami i autorami liczącymi się do największych złośliwców, dostarcza materiału do refleksji nad tym zagadnieniem.

Dokładna charakterystyka sąsiedztwa, w jakim się znalazł teatr dramatyczny i operowy, przekracza temat tej książki. Nie może ona jednak po-

minąć pytania, jakie miejsce zajął świat teatru w nowym świecie widowisk.

Odpowiedzi na to są dwie. Pierwszą można uzyskać przeglądając repertuar dwudziestolecia i licząc farsy, obce i polskie (gdyż miało także dwudziestolecie nowy, rodzimy repertuar rozrywkowy). Na podstawie takich statystyk stwierdzano niejednokrotnie, że teatr dwudziestolecia był przede wszystkim rozrywką, z rozrywki żył, tak samo jak jego sąsiedzi, i dlatego nie mógł sprostać poważniejszym zadaniom.

W odpowiedzi tej jest prawda, ale niecała. Po pierwsze dlatego, że rozrywka rozrywce nierówna, prócz wulgarnych może przybierać i szlachetniejsze formy, jak np. w sztukach Winawera i Cwojdzńskiego, w dwudziestoleciu skutecznie napelniających kasy teatralne nie bez pożytku umysłowego publiczności. Drugie zastrzeżenie budzi samo postawienie problemu: historia wcale o tym nie świadczy, by mogła zachodzić sprzeczność pomiędzy wypełnianiem poważnych zadań teatru a zabawą. I po trzecie: czymkolwiek teatr dwudziestolecia był czy był, pragnął się stać instytucją „wyższej użyteczności publicznej” (jak się to nazywało w języku urzędowym). W tym kierunku, mimo całej swojej chwiejności, popychał go mecenat. Podobną postawę zajmowała krytyka. Najsilniejszy bodziec tkwił jednak, zdaje się, w samym teatrze, odmieniającym własną postać, nieraz kosztem wielkich wyrzeczeń i wysiłków.

Zanim zajmiemy się ważniejszymi przejawami tego procesu, rzućmy okiem na szczegóły z zakresu „małej historii” świadczące o kierunku zmian. Jest ich wiele.

Wzorem krakowskiego wiele innych teatrów przybiera sobie w dwudziestoleciu jakiegoś patrona. Jest Teatr im. Fredry. Są teatry im. Bogusławskiego (co najmniej trzy, między nimi kaliski, utrzymujący swą nazwę do dziś). A dalej: Słowackiego (w Łucku), Wyspiańskiego (w Katowicach), Żeromskiego (w Warszawie), Rośtworowskiego (w Bydgoszczy).

Milknie muzyka antraktowa. Kończy swój żywot dzienny afisz sprzedawany widzom; od początku stulecia wypiera go program, niegdyś znany jedynie teatrom dworskim i szkolnym.

Nikną obyczaje, które upokarżały aktora (jak np. benefis, zniesiony uchwałą samych aktorów w 1919). Natomiast zdarza się, że rząd nagradza aktora, na równi z innymi artystami, w sposób bardziej zaszczytny: Krzyżem Zasługi, Orderem Odrodzenia Polski.

2. REDUTA I TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO

Pierwszy wśród najslawniejszych po 1918 teatr Reduta miał wielu twórców, czasami tak niezwykłych, jak Mieczysław Limanowski, profesor, geolog i reżyser. Liczne bywało kierownictwo Reduty: w latach 1922-24 należał do niego m.in. Leon Schiller. Osobowością, która najsilniej na historii Reduty zaważyła, był jednak Juliusz Osterwa.

Naprawdę nazywał się Maluszek, był synem woźnego, a do teatru wstąpił w Krakowie jeszcze przed maturą, w 1904. Powodzenie zdobył niemal od razu i odtąd aktorstwo było dla niego czymś niezbywalnym, niewymienialnym na inne źródła satysfakcji, wypełniało mu jednak od 1919 tylko część życia napiętnowanego zdolnością i potrzebą rządzenia; wiele osób kierowało Redutą, ale Osterwa sprawował w niej rząd dusz. Jej formy zmieniały się. Niezmienne pozostawało oddziaływanie Osterwy na pewną liczbę ludzi (decydujące i wtedy, kiedy kierował jednocześnie innymi teatrami).

W zasadzie mówi się dzisiaj o trzech Redutach Osterwy.

Pierwsza miała siedzibę w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, gdzie założyła sobie także własną szkołę (1921) rozwiniętą w Instytut Reduty. Słuchacze tej szkoły uczestniczyli w przedstawieniach i w życiu wspólnoty, choć na członków zespołu awansowali dopiero po pewnym czasie. W 1924 scena pierwszej Reduty została rozebrana, przedstawienia zawieszono i przez jeden sezon działał tylko Instytut. Druga Reduta, wileńska, miała i zespół, i Instytut. W 1931 Instytut wrócił do Warszawy i osiedlił się w podziemiach gmachu, który mieści obecnie CRZZ, na Kopernika 36/40. Przedstawienia urządzano tu od 1932 pod nazwą pokazów, pobierając za to „co łaska”. (Tym try-

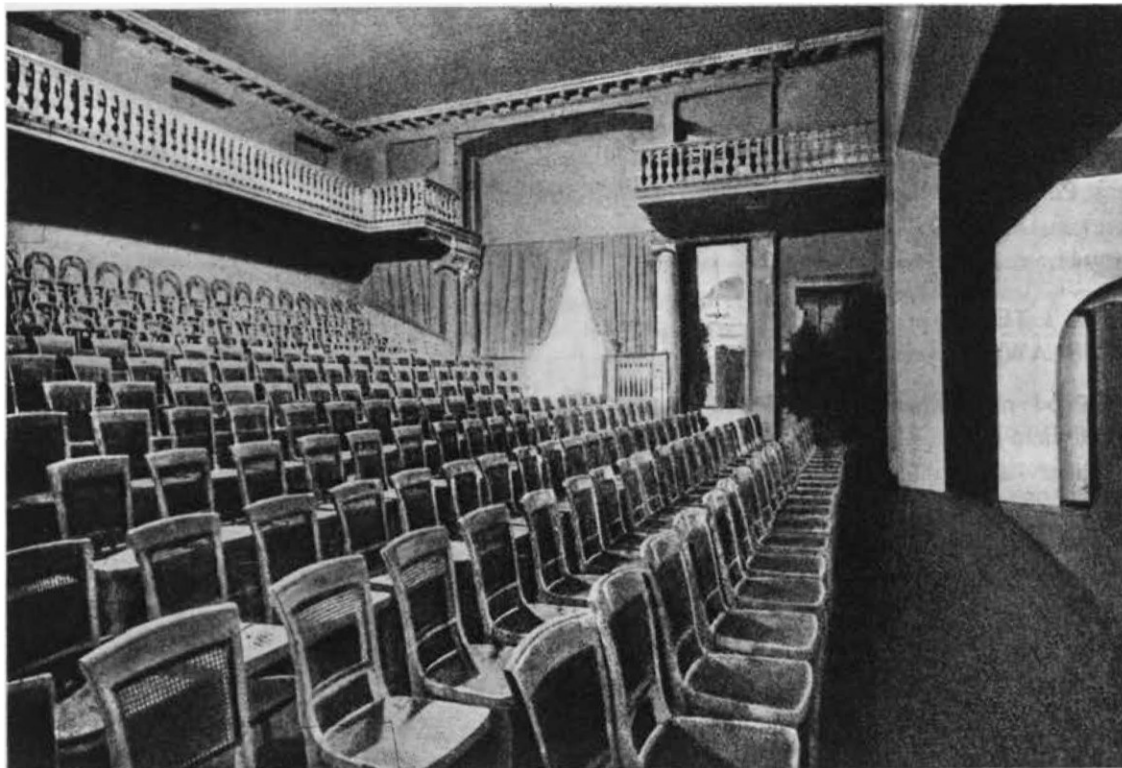


194. Juliusz Osterwa jako Przełęcki (*Uciekla mi przepióreczku* Żeromskiego)

bem wykonany został m.in. po raz pierwszy *Pierścień wielkiej damy* Norwida, 26 III 36.) Aktorów angażowano wówczas do poszczególnych sztuk. Stała była jednak ekipa zatrudniona w Instytucie, a także zespół objazdowy, gdyż ta forma działalności wysunęła się z czasem w działalności Reduty na jedno z pierwszych miejsc; już w 1924 odbyła się pierwsza wyprawa na prowincję, od 1926 urządzano je co roku aż do wybuchu wojny.

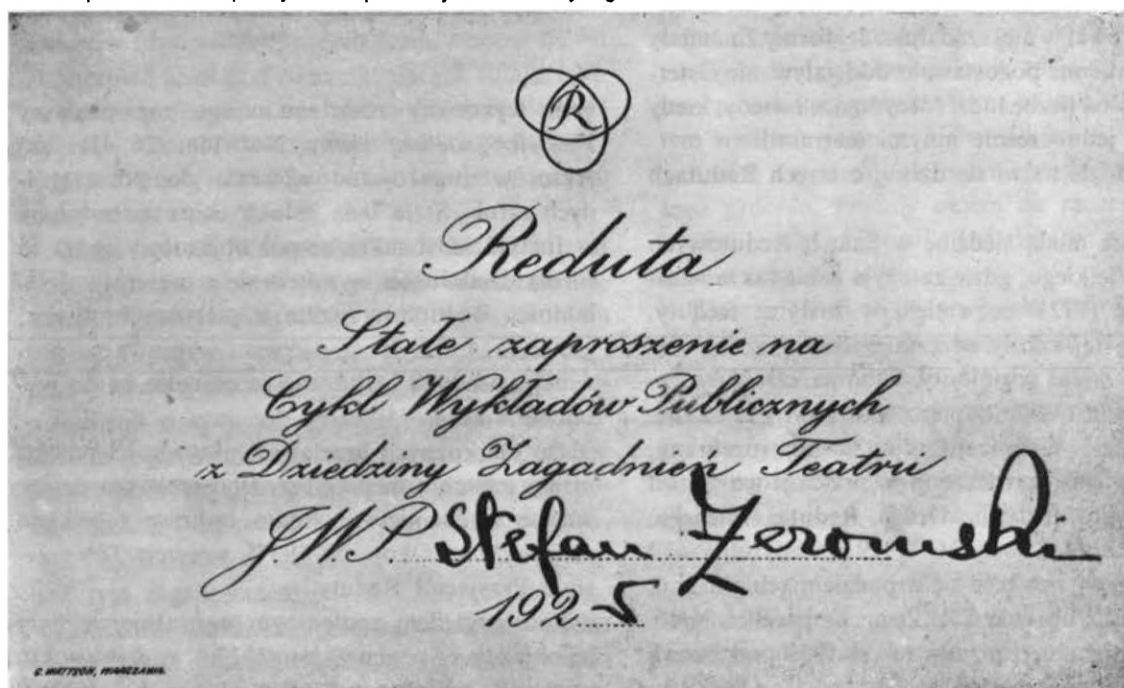
Do tak różnych przejawów aktywności powinniśmy jeszcze doliczyć: przedstawienia dla dzieci, własne wydawnictwa, studio radiowe i całkiem nową szkołę (Okop, od 1937), wreszcie Towarzystwo Przyjaciół Reduty.

Pod względem społecznym najważniejsze były jej objazdy. (Apogeum: lato 1927, trzy ekipy w 150 miastach, na obszarze całego kraju *Księżę Nie-*



195. Widownia I Reduty, 1919

196. Zaproszenie na „Cykl wykładów publicznych z dziedziny zagadnień teatru”, Reduta, 1925



TRZY REDUTY

I warszawska (1919-1925);
przedstawienia w stałej siedzibie do 1924.

II wileńska (1925-1931),
filia w Grodnie,
przedstawienia w stałych siedzibach do 1929.

III warszawska (1931-1939),
„druga warszawska”,
przedstawienia w stałej siedzibie od 1932.

złomny jako wspaniałe widowisko plenerowe oglądane przez dziesiątki tysięcy mieszkańców.)

Dla sztuki teatru najważniejsza była pierwsza Reduta.

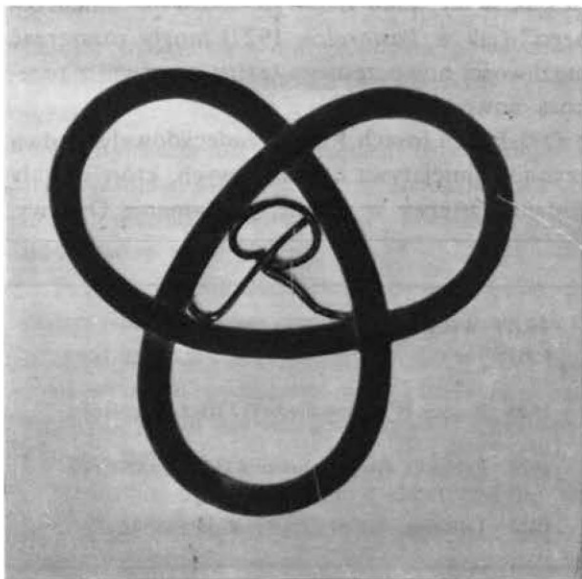
Był to mały teatrzyk o widowni liczącej niespełna 300 miejsc, miał kurtynę z własnym godłem, tzw. koniczynką, w istocie symbolem niekończoności, nie miał natomiast pomostu scenicznego. Scena okazywała się po rozsunięciu kurtyny po prostu częścią sali. Aktorzy stali na poziomie pierwszego rzędu, niekiedy na odległość wyciągniętej ręki.

Wszystko w tym teatrze, w jego najlepszych latach, oddychało kultem prostoty, wyrażało walkę z szablonem, ze „sztaampą”, z pozorami artyzmu. Reduta miała znakomitych reżyserów — większość sztuk wyreżyserował Osterwa, cztery opracował Schiller — najbardziej ceniła jednak reżyserię ukrytą, niewidoczną dla publiczności. Na pierwsze miejsce wysuwała aktora, który miał tak traktować swoją rolę, jakby stanowiła część jego własnego losu. Tylko taki stosunek do aktorstwa uchodził w Reducie za godny teatru i jego szczególniejszej misji: dociekania prawdy. „Teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza Kościół” — twierdził Osterwa, a bez tych dziwnych słów trudno zrozumieć znaczenie Reduty w naszej kulturze. Pozostaje rzeczą sporną, do jakiego stopnia korzystała z dorobku Stanisławskiego, z opracowanych przez niego zasad i metod wypróbowanych w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (jak np. niebywałe rozbudowanie prób czy-

tanych, „analitycznych”, lub „przeżywanie” roli). Faktem jest, że w Polsce powstanie takiego teatru miało znaczenie przełomowe. Ścisłe zespolenie ideału zawodowego z etycznym wyzwoliło nieoczekiwane zasoby energii i dało w rezultacie tak doniosłe zjawiska, jak jeszcze nie znany teatrowi polskiemu duch wspólnoty łączącej doświadczonych aktorów (Dulębianka, Jaracz, Zelwerowicz) z początkującymi adeptami, jak fanatyzm pracy trwającej i po 18 godzin na dobę, a przede wszystkim czystość wyrazu w najlepszych przedstawieniach Reduty.

Grała — mowa ciągle o I Reducie — wyłącznie polskie sztuki, większość po raz pierwszy. Starła się pobudzać twórczość dramatyczną i rzeczywiście dokonała tego wciągając do bliższej współpracy Szaniawskiego i Żeromskiego. Każdy z nich miał już za sobą debiut teatralny w 1914 (pierwszy zapomnianą potem *Lekcję* w Teatrze Nowoczesnym, drugi — fragmenty *Róży* w Zakopanem), w 1917 w Teatrze Polskim grany był *Murzyn* Szaniawskiego i Żeromskiego *Sułkowski*. Pewne spoufalenie z teatrem obaj zawdzięczali jednak Reducie. *Ponad śnieg bielszym się stanę* Żeromskiego było inauguracyjnym przedstawieniem Reduty (29 XI 19), a ponadto, w 1923, odegrano

197. Metalowa odznaka na rękawie „stroju redutowego”



Turonia. Szaniawskiemu wystawiono trzy sztuki.

Inną zasługą Reduty była jeszcze jedna rewindykacja historyczna, tym razem w dziedzinie dramatu staropolskiego i komedii Oświecenia. Próby ponownego wystawiania tych sztuk trwały już od dość dawna, jednak nie przywracały im życia. W Reducie dało to w obu wypadkach świetne wyniki dzięki wykorzystaniu wiedzy o dawnym teatrze, a ściślej biorąc dzięki odkryciu i poszanowaniu jego odmienności.

Wielu sądziło i do dziś sądzi, że największą siłą Reduty była umiejętność godzenia poezji z realizmem, co najwspanialej przejawiało się, gdy grała *W małym domku* Rittnera. Twierdzenie to ma swoją wagę, gdyż wiemy, jak Osterwa cenił realizm, także z racji jego właściwości wychowawczych: uważał, że w sztuce aktorskiej realizm jest rodzajem alfabetu i rzeczywiście studiowaniu tego stylu poświęcał wiele czasu. Jest jednak faktem niezbitym, że także Reduta ukazała czar *Pastoralki* granej tak, jak by ją wykonywali ludzie z żadną doktryną estetyczną nie obeznani, za to pełni wiary w dobroczynny skutek swoich gestów i słów. Podobną rewelacją było wystawienie szesnastowiecznej *Historyji* Mikołaja z Wilkowiecka. W obu wypadkach trzeba było Schillera, by zwrócić uwagę Reduty w tym kierunku. Oba eksperymenty były jednak wykonalne tylko w Reducie, a miały trwałe znaczenie. Odtąd doświadczenia najstarszego teatru (jak w wypadku *Historyji*, 1923) lub „nieuczynego” (jak w *Pastoralce*, 1922) mogły rozszerzać możliwości nowoczesnego teatru na równi z przekorą nowoczesności.

O dalszych losach Reduty zdecydowały aż dwa czynniki: inicjatywa kół rządowych, które chciały widzieć Osterwę w Wilnie, i załamanie Osterwy.

TRZY WIELKIE PRZEDSTAWIENIA I REDUTY

1920 Rittner, *W małym domku* (17 II); z Dulębianką.

1920 Zabłocki, *Fircyk w żałotach* (16 X); z Osterwą.

1922 Tejmajer, *Judas*: (23 V); z Jaraczem.



198. Osterwa jako Fircyk (*Fircyk w żałotach* Zabłockiego)

który miał początkowo inne plany: sądził, że ludzie i obyczaje Reduty mogą odmłodzić stary zespół Dramatu, sam przeforsował obdarzenie go nazwą Narodowego, w 1923 objął jego kierownictwo, a w 1924 dokonał otwarcia jego działalności w nowo urządzonym gmachu. W 1925 wystawił z tym zespołem dla siebie napisaną i sobie powierzoną sztukę Żeromskiego *Uciekla mi przepióreczka* (27 II). Był to wynik jego wieloletniej współpracy z Żeromskim, a wielkie wrażenie, jakie sprawił, zdawało się sprzyjać realizacji wielkich planów. W rzeczywistości nie przełamał jednak uprzedzeń ani kaprysów. Wewnętrzne przemiany postępowały opornie a krytyka znęcała się nad niepowodzeniami Teatru Narodowego (rzeczywiście licznymi), jakby chodziło o tramwaj nie dość punktualnie kursujący na nowej linii; do myślenia szerszymi kategoriami miasto najwiedoczniej nie było przygotowane. Rozgoryczony

tym Osterwa poddał się i po upływie sez. 1924/25 zrealizował wariant wileński (tzn. rzucił Teatr Narodowy i przeniósł się z Redutą do Wilna), co poważnie zaciążyło na rozwoju wypadków.

Sprawa teatru reprezentacyjnego momentalnie utknęła na mieliźnie, z której trudno ją było zepchnąć. Światlejsza publiczność skupiła odąd swoją uwagę na drugim laboratorium teatralnym, jakim się stał Teatr im. Bogusławskiego pod dyktando Schillera w latach 1924-26.

Wielka widownia, ogromna scena, zespół liczny (około 50 osób, pomiędzy nimi Solska, Adwentowicz, Zelwerowicz), w repertuarze sztuki z całego świata, wszystko zdawało się odróżniać ten teatr od Reduty. W dyktando towarzyszył Schillerowi Horzyca, potem także Zelwerowicz. Największy wpływ na charakter przedstawień wywierał Schiller, który zerwał z Redutą.

199. Dulębianka jako Mana (*W małym domku Rittnera*)



200. Jaracz jako Judasz (*Judasz Tetmajera*)

Dziś krótki żywot Teatru im. Bogusławskiego lepiej rozpatrywać na szerszym tle, gdyż najciekawsze wydaje się w nim zderzenie pewnych idei Młodej Polski z naciskiem pierwiastków zupełnie nowych.

Kontynuacją lub rozwinięciem były co najmniej trzy zjawiska: sojusz z innymi dziedzinami twórczości, różnorodność ekspresji, a wreszcie misyjność teatru artystycznego.

Teatr im. Bogusławskiego powstał jako popularny teatr dla mas. Schiller w najlepszej wierze pragnął utrzymać jego charakter, ale w połączeniu z najwyższym poziomem intelektualnym i estetycznym, jak to już przed nim czynili apostołowie Młodej Polski.

Nowością było zerwanie z dawniejszymi stylami i całkowite przerzucenie ambicji z inspirowania repertuaru na jego interpretację.



201. Teatr im. Bogusławskiego, *Nie-boska komedia* Krasin-
skiego

202. *Uciekla mi przepióreczka* w Teatrze Narodowym. Zeromski w otoczeniu aktorów po premierze, 1925





203. Teatr im. Bogusławskiego. *Książę Pociomkin* Micińskiego



204. Teatr im. Bogusławskiego. *Opowieść zimowa* Szekspira

Trzy znakomite dramaty polskie były w Teatrze im. Bogusławskiego wystawione po raz pierwszy: *Książę Pociomkin*, *Achilleis* i *Róża*. Wszystkie powstały w XX w., nie były już jednak sztukami współczesnymi. Nawet w wypadku Żeromskiego znamienity jest fakt, że wybrano z jego twórczości utwór sprzed zwrotu, jakiego dokonał we współpracy z Redutą: Żeromski zmarł zresztą przed premierą *Róży*. Od Antoniego Słonimskiego wzięto adaptację chińskiego dramatu. Pod sam koniec wystawiono sztukę Zygmunta Nowakowskiego, wziętego dziennikarza i aktora. Był to epizod dość przypadkowy.

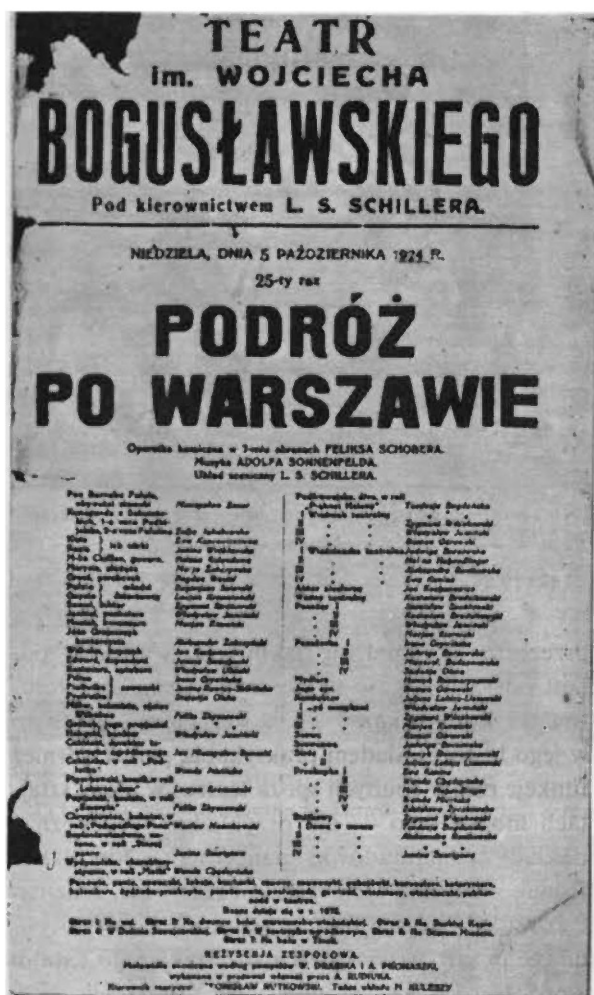
Teatr im. Bogusławskiego nie mógł się obyć bez współpracy wybitnych muzyków i malarzy (czy raczej plastyków, jak wkrótce zaczęto mówić). Obywał się natomiast bez współczesnego autora. Jego nowoczesność przejawiała się w doborze sztuk, z reguły nierealistycznych i pozwalających na większy stopień filozoficznego uogólnienia, a przede wszystkim w inscenizacji.

Kilka wydarzeń z historii scenografii pozwoli nam łatwiej wnikać w zawiły świat jego artyzmu. Oto pierwsze: śmierć praktykabla pokonanego przez podest, jak się do dziś w teatrze nazywa drewniane podwyższenie, ustawiane na podłodze sceny. W przeciwieństwie do praktykabla, który też różnicował jej poziom, ale od strony widowni

przezornie osłaniał się jakimś malowidłem, podest odsłonił nagość swojej konstrukcji. Był kolorowy i kolor okazał się nawet czymś istotnym w jego historii. Śladem praktykabla pełnił również funkcje rzeczy znanych spoza teatru; w jego kształtach można było — dla przykładu — rozpoznać pokłady i nadbudówki pancernika. Nie dawał jednak złudzenia tych rzeczy. Przeciwnie, schematyzował ich wygląd uwydatniając ich konstytutywne cechy, np. w wypadku pancernika jego „stalowość”, grozę aż tak wielkiego spiętrzenia stali, z czym się łączyło wyzwolenie śmiałej gry płaszczyzn, linii i brył, w życiu zaledwie przeczuwanej

INSCENIZACJE SCHILLERA W TIB WIELKI REPERTUAR

- 1924 Szekspir, *Opowieść zimowa* (23 X).
- 1925 Miciński, *Książę Pociomkin* (6 III).
- 1925 Szekspir, *Jak wam się podoba* IX).
- 1925 Wyspiański, *Achilleis* (13 X).
- 1926 Żeromski, *Róża* (5 III).
- 1926 Krasiński, *Nie-boska komedia* (11 VI).



205. Teatr im. Bogusławskiego, afisz, 1924

(bo nie ma jej w życiu w stanie czystym), osiągalnej jedynie w świecie sztuki. Największy wyłom potrzebny do rozpętania tej gry dokonał na Zachodzie styl zwany Kubizmem. Polska odmiana Kubizmu nazywała się Formizmem, a jego znakomici przedstawiciele, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, projektowali właśnie dekoracje i kostiumy w Teatrze im. Bogusławskiego. Trzeci scenograf, Wincenty Drabik, choć przez naturę do innych rzeczy stworzony, posłusznie nagiął się do ideałów Formizmu.

Konsekwencje tych wydarzeń w rozwoju reżyserii były nieobliczalne. Podest, jak słusznie za-

uważył znawca przedmiotu, okazał się dla aktora tym, czym cokol dla pomnika; zwrócił myśl kompozycyjną ku górze (podczas gdy w dawnym teatrze kierowała się ona w głąb sceny, jakby chciała przebić prospekt, na którym umieszczano punkt zbiegu wszystkich linii perspektywicznych). Przede wszystkim jednak przywrócił aktorowi trójwymiarowość. Mogła to być trójwymiarowość odkształcająca naturalny wygląd człowieka, choćby przez kostium, nieraz celowo usztywniany, odcinający się w przestrzeni ulubioną przez kubistów grą figur geometrycznych. Zawsze była to jednak sylwetka rodem z rzeźby raczej aniżeli z obrazu. W reżyserskich układach Schillera uderza ich ujęcie rzeźbiarskie, co zresztą wymaga takiego samego komentarza, jak dawne związki teatru z malarstwem. Do dziś jeszcze możemy podziwiać właściwy Schillerowi modelunek postaci i grup, utrwalony na zdjęciach, są one jednak nieme, bez ruchu, podczas gdy w rzeczywistości miały życie wybuchającego granatu.

Scena Teatru im. Bogusławskiego drgała w potokach zmiennego światła. (Największe wrażenie: błyski żaru w kotłowni wielkiego okrętu.) Rozbrzmiewała dźwiękami nowoczesnej muzyki — „ilustrację muzyczną” *Kniazia Pociomkina* napisał sam Szymanowski. A przede wszystkim była odkryciem rytmu, który wyrastał na samodzielną metodę interpretacji: raz uwydatniał kontrast, a w konsekwencji różnorodność zjawisk; kiedy indziej właśnie trwałość, wzrost, nabrzmiewanie. W *Opowieści zimowej* podkreślał główną myśl przez następstwo barw i światel. (Ciemna czeluść, potem świetlistość i znowu mrok, powoli rozjaśniany złotym rysunkiem, przez światło, rzucane od tyłu na przezroczysty prospekt, tzw. transparent.) W *Nie-boskiej komedii* pochod robotników miał rytm monotonnego ostinato, wybijanego przez jeden, natrętny okrzyk, ale wzmacniany przez zuchwale przedłużane crescendo, od ledwie słyszalnego pomruku zza sceny do orgiastycznego tutti zalewającego w końcu teatr jak powódź. („Chleba nam, chleba, chleba!”)

Przez całe życie Schiller żywił kult autorów, gdyż osobną przyjemność sprawiało mu tropienie ludzkiego geniuszu w labiryncie wielkich dra-

Jest to również znamię okresu, w którym Europa spostrzegła, jak się zmieniła po wielkiej wojnie. Czasy wielkiej stabilizacji wydały się nagle bardzo odległe, a teatr wszedł w wiek XX, „ten prawdziwy, nie kalendarzowy”, jak powiedziała przy innej okazji Anna Achmatowa.

3. PRZEOBRAŻENIA LAT TRZYDZIESTYCH

Teatr trzeba koniecznie zmienić — twierdził Stanisław Ignacy Witkiewicz, zwany Witkacym — ponieważ od dawna już nie wywołuję „dreszczu metafizycznego”. W XX w. można by to przypuszczać osiągnąć przez całkowite rozerwanie związków, jakie łączą zazwyczaj rzeczy i zdarzenia w potocznym doświadczeniu; sam szok wywołany w ten sposób może by i przywrócił człowiekowi pamięć rzeczy najważniejszej, jaką jest tajemnica jego istnienia. Wyjść trzeba by jednak w tym wypadku od nowych sztuk, które by dały na scenie „nowe jakości”, właściwe jedynie teatrowi, w nowoczesnej inscenizacji przeczuwane, ale wciąż jeszcze mączone pierwiastkiem „życiowym” pod naciskiem dawnego repertuaru.

Skrajność poglądów Witkacego, siła jego przesvědzeń o upadku cywilizacji i wynikającej stąd potrzebie zupełnie innej sztuki, a wreszcie fakt, że usiłował iść od nowego repertuaru do nowej inscenizacji, nie na odwrót, każą dziś potraktować jego próby jako trzecią siłę lat dwudziestych, działającą obok czy poza teatrami Osterwy i Schillera (z którymi nigdy nie zdołał się porozumieć). I do tej trzeciej siły najlepiej przystaje słowo „awangarda”, tak ważne w twórczości XX wieku.

W 1921 Witkacy wygłosił w Warszawie odczyt o „czystej formie” w teatrze, rozwijając potem swe myśli w wielu publikacjach i odczytach. W 1921 roku wystawiono również jego sztuki: w Krakowie *Tumora Mózgowicza* (30 VI), w Warszawie *Pragmatystów* (29 XII, staraniem grupy Elsnyor). W ciągu następnych lat utwory Witka-

cego dość często pojawiały się na scenach wielu miast. Rychło się jednak okazało, że ich czas jeszcze nie nadszedł. Znana dzisiaj szeroko w Polsce i poza jej granicami twórczość Witkacego największe zainteresowanie budziła w połowie lat dwudziestych, potem traciła atrakcyjność. W 1928 Teatr Nowy w Poznaniu wystawił jeszcze *Metafizykę dwugłowego cielęcia*; była to jednak ostatnia premiera jego sztuki w teatrze zawodowym przed wybuchem wojny.

Drugie dziesięciolecie upłynęło pod znakiem innych nazwisk. Szaniawski właśnie w tych latach otrzymał nagrodę państwową za swoje sztuki (ogółem dziesięć po 1920, w latach 1925-35 już wszystkie po raz pierwszy w Teatrze Narodowym, m.in. *Żeglarz*, 1925; *Adwokat i róże*, 1929; *Most*, 1933). Najwyższy prestiż zyskała w 1929 *Nie spodzianka* Rostworowskiego, także laureata nagrody państwowej, wystawiona najpierw w Krakowie, ale tegoż roku i w Teatrze Narodowym. Na scenach Teatru Polskiego wystawiano w latach 1927-39 nowe sztuki wybitnych poetów i powieściopisarzy (Słonimski, Nałkowska, Iwaszkiewicz, Morstin). A mimo wszelkich różnic pomiędzy utworami tych autorów, jedna cecha łączyła je bez wątpienia. Wszystkie się oddalały od awangardy, jej praktyk i postulatów.

Nie było to bynajmniej zjawisko lokalne. Rehabilitacja zadań i poglądów, w pewnej chwili tak ostro zaatakowanych, dokonywała się w całej Europie. Trzeba jednak podkreślić, że odbywało się to na wielu polach, ponieważ przemiany pojęć estetycznych w niczym nie zahamowały rozwoju inscenizacji. Emancypacja tej dziedziny sztuki postępowała bez przerwy; wystawianie dzieła samo nabierało cech dzieła w oczach wykształconego ogółu. W związku z tym kształtował się nowy typ artysty. Jest to jedno z najważniejszych przeobrażeń lat trzydziestych, a żaden przykład nie unaocznia go tak dobrze, jak działalność Schillera, skupiająca w sobie po 1926 najwięcej nowych cech.

Był to bez wątpienia największy polski inscenizator lat międzywojennych. Na afiszu podpisywał się z zasady jako reżyser i reżyseria rzeczywiście wchodziła w skład jego prac, co znaczy,

Nb kierunki najczęściej wymieniane w latach pierwszej awangardy: ekspresjonizm, futurizm, w inscenizacji także konstruktywizm. Słynny przykład ekspresjonizmu: *Sen Kruzenskiej* w inscenizacji Wiercińskiego (Wilno, 1927; Poznań, 1927).

ze pełnił także funkcje dawniej zarezerwowane dla jakiegoś aktora: odbywał próby z zespołem, „ustawiał” role. Nigdy jednak nie poprzestawał na tym i z reżyserią w dawniejszym znaczeniu tego słowa łączył bardzo osobistą interpretację tekstu i równie oryginalną koncepcję całości, w której scenografia i muzyka byłyby samodzielnymi wykładnikami interpretacji.

Az trzy razy sięgał jeszcze po dyрекcję teatru: najpierw we Lwowie (1930), potem w Warszawie (Melodram, 1931; Ateneum, 1932). Próby te skończyły się jednak w 1934 całkowitym niepowodzeniem. Całymi latami miewał stałe zatrudnienie: w Teatrze Polskim w Warszawie, w Łodzi, potem znowu w Warszawie (jako jeden z reżyserów TKKT). Wszelako i wtedy reżyserował na innych scenach. W 1938 miał już w swoim dorobku 100 inscenizacji powstałych na scenach siedmiu miast. Był więc również żywym przykładem oderwania reżyserii od funkcji pełnionej stale, w jednym zespole. Reżyser, który jest zawsze inscenizatorem, a dowody swego artyzmu może dać także nie posiadając własnego teatru — tak można by zwięźle określić pozycję Schillera i nowość takiej pozycji w życiu teatralnym.

Charakterystyczną cechą działalności Schillera owych lat jest wyodrębnienie trzech nurtów, którym nadawał osobne nazwy: Zeittheater (czyli teatr czasu, swojego czasu), teatr monumentalny, „obrazki śpiewające”. Jednym miastom zawdzięczały te nurty więcej, innym mniej, wszystkie jednak pojawiały się na wielu scenach na raz. Jedna inscenizacja miewała po kilka wariantów różniących się obsadą, czasem — w zależności od miasta — zupełnie inną, zachowujących jednak identyczność koncepcji i podobieństwo wyrazu. Jeżeli jakiejś inscenizacji przypisywał Schiller większe znaczenie, wszystkie warianty powstawały we współpracy z tym samym scenografem. Od 1926 pracowało z nim ponad 15 scenografów, czterej liczyli się do stałych współpracowników: Frycz, Andrzej Pronaszko, Stanisław Śliwiński i Władysław Daszewski. Zasady współpracy bywały bardzo różne. Śliwiński np. okazał się biegłym wykonawcą jego pomysłów. Pronaszko uczestniczył także w ich kształtowaniu.

Z trzech nurtów największą nowością był Zeittheater, seria inscenizacji z lat wielkiego kryzysu, 1929-34, powstała w oparciu o sztuki obcych autorów. Nędza, wyzysk, absurdy militarizmu i kolonializmu ujawniały się już w tekstach tych autorów, a Schiller potęgował jeszcze jako inscenizator aktualność tematów i drastyczność ujęć. Stąd i reakcje publiczności, sensacja w prasie, niepokój władz. Już *Opera za trzy grosze* wywołała taki skandal, że Schiller musiał odejść z Teatru Polskiego. W Łodzi młodzież prawicowa zrywała przedstawienia *Cjunkuli* rzucając na widownię bomby z gazem łzawiącym. (Rzecz traktowała o przerywaniu ciąży Wolff żądał legalizacji tego zabiegu, uzasadniając to nędzą robotników.) Największe wzburzenie wywołała działalność Schillera we Lwowie. Kiedy podpisał w tym mieście ulotkę pacyfistyczną, rozpowszechnianą przez Komunistyczną Partię Ukrainy Zachodniej, policja zatrzymała go. Trzeba zresztą dodać, że zwolniono go niemal od razu na interwencję kilku osobistości. Jego życie było trudne po 1926. Jego artyzm budził już jednak wielki respekt.

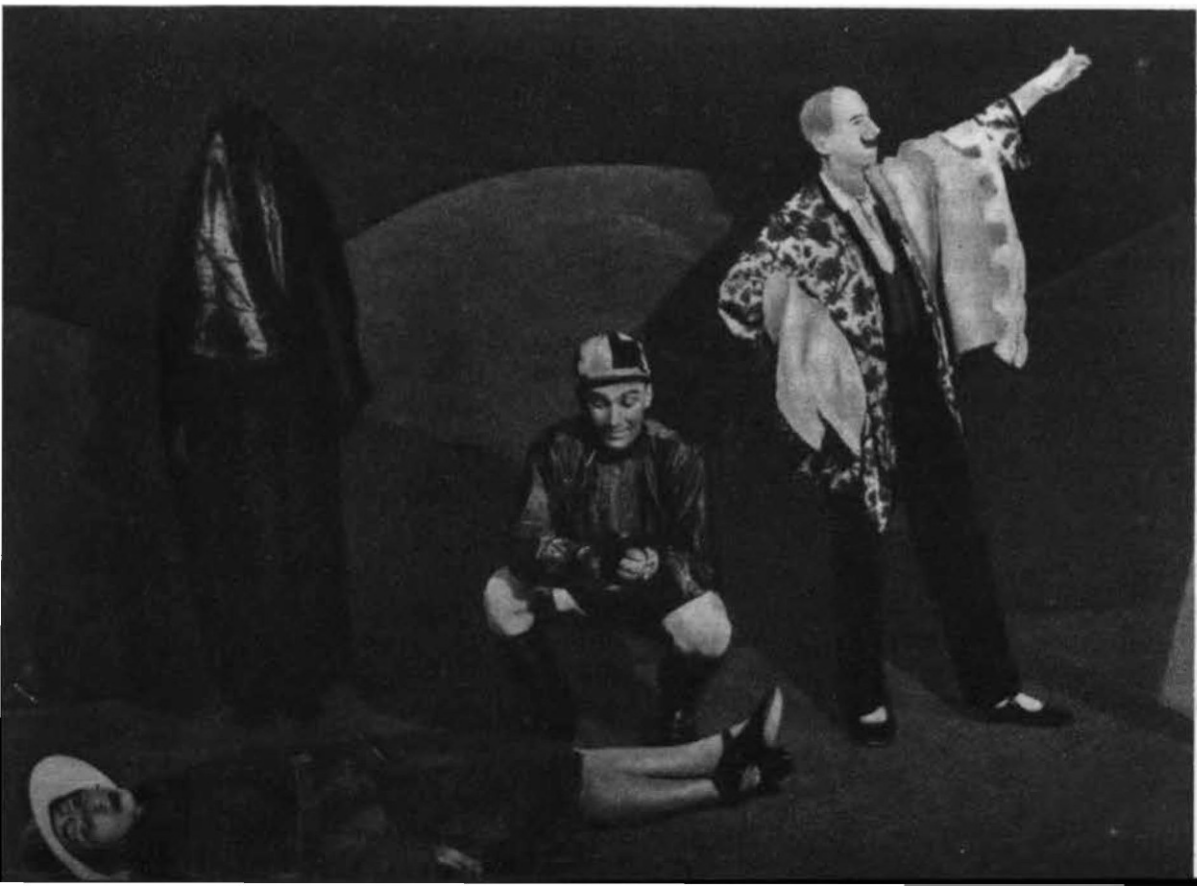
Największy zachwyt wywoływały dokonywane przez Schillera inscenizacje polskich sztuk romantycznych, również układające się w serię o licznych nieraz wariantach jednego dzieła. Zwrot charakterystyczny dla lat trzydziestych można śledzić i w tej dziedzinie, najlepiej na przykładzie *Nie-boskiej komedii*, którą Schiller wystawił wtedy inaczej aniżeli w Teatrze im. Bogusławskiego; miast celowego mnożenia anachronizmów, dał wizję epoki. (Tej, w której *Nie-boska* powstała.)

Zgodnie z ogólną ewolucją sztuka inscenizacji starała się odnowić bliższy związek z konkretem historycznym i socjologicznym. Nie miał to być dawny Realizm, lecz Neorealizm. Rzeczywistość miała się w nim stwarzać na nowo, podległa suwerennym prawom teatru, zachowując jednak w swojej substancji to, co decyduje o różnaitości ludzkich doświadczeń i konfliktów. Schiller okazał się gorącym zwolennikiem takiego rozwiązania i w latach trzydziestych gorliwie propagował neo-realizm uważając, że to styl równie przydatny w dziedzinach skądinąd tak różnych, jak Zeittheater i teatr monumentalny.



207 *Sen Kruszejewskiej*. Poznań, Teatr Nowy. Reż. E. Wierciński, scen. F. Krassowski, 1927

208. *Metafizyka dwugłowego cielęcia* Witkiewicza. Poznań, Teatr Nowy, reż. E. Wierciński, scen. F. Krassowski, 1928

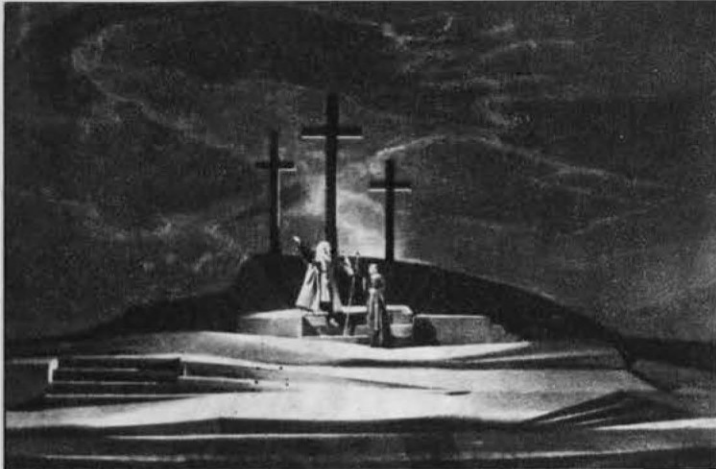




209. *Dom kobiet* Natkowskiej. Autorka wśród aktorek. Warszawa, Teatr Polski, 1930

210. *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza. Nina Andrycz (Solange) i Maria Przybyłko-Potocka (George Sand).
Warszawa, Teatr Mały, 1936





211 *Dziady Mickiewicza*. Reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko. Warszawa, 1934



212 *Krzyżacy*. Chm. Treliakowa. Reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko. Warszawa, 1933

213 *Kłopot z huzarami*. „obrazek śpiewający” w insc. Schillera. Warszawa, 1928



LEONA SCHILLERA
„TEATR MONUMENTALNY”
1927-1939

1927 Słowacki, *Samuel Zborowski*. Warszawa. Teatr Polski (24 VI)

1928 Słowacki, *Ksiądz Marek*. Poznań, w plenerze (20 VII)

1930 Słowacki, *Kordian*. Lwów (29 XI)
Warianty. Warszawa. Teatr Polski (2 XI 35)
Łódź (20 i 39)

1932 Mickiewicz, *Dziady*. Lwów (18 III)
Warianty. Wilno (18 XI 33). Warszawa. Teatr Polski (15 XII 34). Sofia (4 IV 37, w przekładzie bułgarskim)

1932 Słowacki, *Sen srebrny Salomei*. Lwów (9 VI)

1938 Krasński, *Nie-boska komedia*. Łódź (12 III)

Nb. pominięto fragmenty oraz inscenizacje dzieł Bogusławskiego i Wyspiańskiego

Najznakomitszym przejawem tego stylu była jego inscenizacja *Dziadów*, we wszystkich wariantach powstała we współpracy z Pronaszką, który cierpliwie doskonalił wygląd dekoracji, osiągając w końcu stan urzekającej harmonii pomiędzy właściwą kubizmowi rzeczowością a żarem utworów romantycznych. Obaj znajdowali się już z Schillerem w tej fazie, w której doktryny, choćby najbardziej rygorystyczne, stają się dla artystów „taktem, nie wędzidłem”.

Po podniesieniu kurtyny narzucało się, jako pierwsze, wrażenie mrocznej głębi. Zasadnicza i niezmienna część dekoracji składała się z szaro-brązowych podestów, piętrzonych tarasowo ku środkowi, na tle panoramicznego horyzontu. Gdy wydarzenia przenosiły się do jakichś wnętr, w odpowiednich miejscach podestu wyrastały dodatkowe elementy: przekrój cerkiewki, krata, okno, łuk drzwi, każdy wystarczająco wyrazisty, aby uwierzytelnić historyczność dramatu: żaden tak

LEONA SCHILLERA

„ZEITTHEATER“

WYBÓR

- 1929 Brecht, *Opera za trzy grosze*. Warszawa, Teatr Polski (4 V).
- 1929 Hašek, *Dzielný wojak Švejk*. Łódź (14 XI).
Wariant: Lwów (18 IX 30).
- 1930 Wolff, *Cjankali*. Łódź (14 I).
- 1932 Tretiakow, *Krzykcie, Chmvy*. Lwów (15 V).
Warianty: Łódź (15 XII 32); Warszawa, Nowe Ateneum (1 IV 33).
- 1932 Zuckmayer, *Kapitan z Koepenick*. Warszawa, Nowe Ateneum (3 XI).

Nh. powieści *Haška* w adaptacji Schillera.

LEONA SCHILLERA

„OBRAZKI ŚPIEWAJĄCE“

- 1924 *Dawne czasy w piewence, poezji i zwyczajach polskich*. Warszawa, Reduta (17 II).
- 1924 *Pochwała weselości*. Warszawa, Reduta (23 III).
- 1925 *Bandurka*. Warszawa, Teatr im. Bogusławskiego (5 II).
- 1927 *Pieśń o ziemi naszej*. Warszawa, Teatr na Wyspie (2 VI).
- 1928 *Witaj, jutrzeńko swobody*. Warszawa, Teatr Polski (28 XI).
- 1929 *Kulig*. Poznań, Teatr Rewia (8 VI).

wybujały, by mógł przesłonić horyzont, przybiegający widok nieba o różnych porach dnia i roku

Duchy przemawiały w tej inscenizacji ludzkim głosem — z różnych stron zresztą, czasem od widowni — swoją obecność ujawniały jednak, jeśli w ogóle do tego dochodziło, w postaci niepochwytnej, chociaż widzialnej i słyszalnej. Dzieci: wysoki ton organów, jakby wywołujący swym dźwiękiem smugę światła. Zły pan: purpurowy dym za oknem, z którego wicher zdarł zasłonę. W odpowiedzi na słowa tego widma (które sunie ku środkowi sceny) pękają wieka trumien, z sykiem dobywa się z nich taki sam dym, wszczynają się dialog majaków, w których gromada rozpoznaje znajome sobie twarze i pamiętne wydarzenia, zrywając się, skupiając, rozpraszając, jak tłum w obliczu przerażającej, ale i fascynującej katastrofy. Na tym tle wyodrębnia się Gustaw-Konrad, zawsze w ludzkiej postaci, ponieważ w interpretacji Schillera ma wprowadzić wiele form egzystencji — jego „ciało astralne” może się na zaklęcia Guślarza stawiać wspólnie z duchami zmarłych — jest to jednak wciąż żywy człowiek, poddany tylko nadludzkim uderzeniom duszy i ciała.

Jedną z najciekawszych cech tej inscenizacji było wzajemne przenikanie różnych sfer człowieczego dramatu, wyodrębnianych jednak przez reżysera na każdym kroku.

W salonie warszawskim pełna temperamentu młodzież, polska i rosyjska, pojawiała się na pierwszym planie. Głębiej znacznie, ponad nią — przedstawiciele elity o ruchach wielkociekawie zautomatyzowanych. Jeszcze wyżej trwały nieporuszenie trzy krzyże, nad które ze słowami „Otoż to jacy stoja na narodu czele” — jak by pod wpływem jakiegoś niewidocznego mechanizmu, poruszonego przez nadmiar nieprawości — nadciągały jesienne chmury oświetlone tuną pożaru.

Ostatnia scena kończyła się, jak u Wyspiańskiego odejściem Konrada i wyjaśnieniem Guślarza „I tę ranę sam sobie zadał, śmierć z niej uleczyć nie może” — I okrzykiem Pasterki: „Ach, ulecz go, wielki Boże!”

Całe przedstawienie było przeniknięte potrzebą dociekania prawdy aż do najgłębszych jej pokładów, jeszcze dostępnych naszemu przeżyciu, choć trudno już wyrażalnych w zwykłej mowie. I już z tej racji zajęła odrębne miejsce w kulturze II

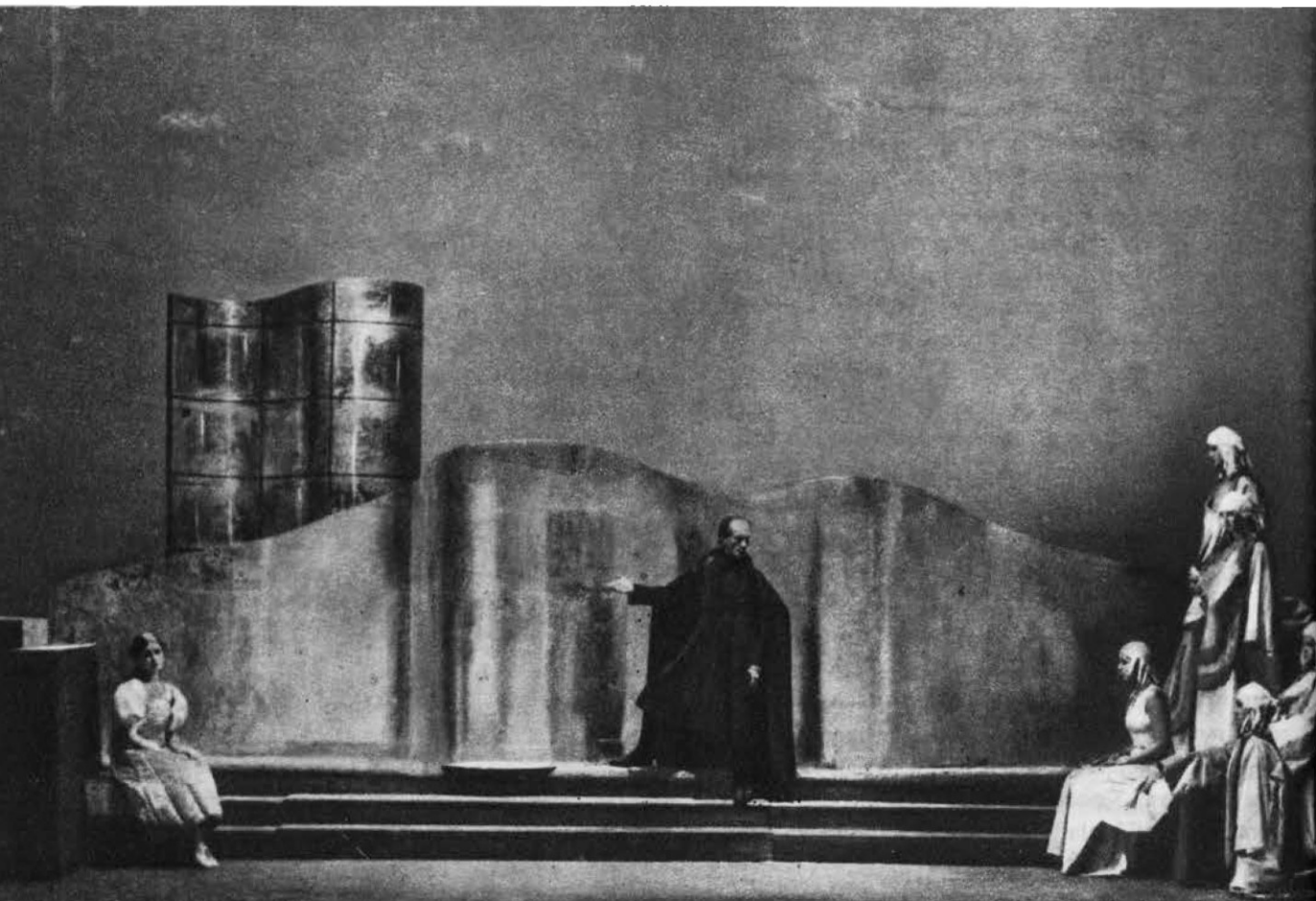
Rzeczypospolitej; pomimo całego bogactwa jej twórczości, na różnych polach, nie można w niej znaleźć drugiego wydarzenia, które by pełniło funkcje podobne do tej inscenizacji *Dziadów*. Inna okoliczność zapewnia jej ważne miejsce w historii polskiego teatru.

Od młodości Schiller ogłaszał artykuły, w których dowodził, że polski dramat romantyczny, w inscenizacji skrojonej na swoją miarę, mógłby wydać zupełnie nowy typ widowiska, monumentalnego w tym sensie, w jakim Craig mówił o teatrze wyzwolonym z więzów pospolitości, a polskiego dzięki oryginalności nie dającej się z niczym porównać. Bogusławski zdaniem Schillera przeczuwał możliwości teatru monumentalnego: poeci romantyczni wykuli jego „ukryte kształty” w swoich dramatach. Wyspiański zaczął nadawać im kształt widzialny.

Cała ta koncepcja była z pewnością użyteczna dla kraju, który autooceny swojej kultury dokonywał w ustawicznej niepewności, wahając się między euforią a zwątpieniem: pozwalała uchwycić w rozwoju polskiego teatru jakiś sens. Pozostałaby jednak zapewne w sferze dywagacji, gdyby nie inscenizacje Schillera z lat trzydziestych. Kielkujące od niejakiego czasu przypuszczenia, że teatr polski ma własnych klasyków (choć w pierwszym znaczeniu tego słowa akurat nieklasycznych), dopiero dzięki tym przedstawieniom zamieniały się w oczywistość. Lekcję XVI Mickiewicza, do niedawna znaną niewielu erudytom, zaczęto czytywać z zaciekawieniem, jakim Francuzi darzyli w XVII w. *Poetykę* Boileau, a słowa „teatr monumentalny” znalazły szerokie zastosowanie.

Równie chętnie jak Schiller, posługiwał się nimi Horzyca, wysuwający się w życiu teatru na jedno

214. *Samuel Zborowski* Słowackiego. Reż. W. Radulski, scen. A. Pronaszko. Lwów, 1932

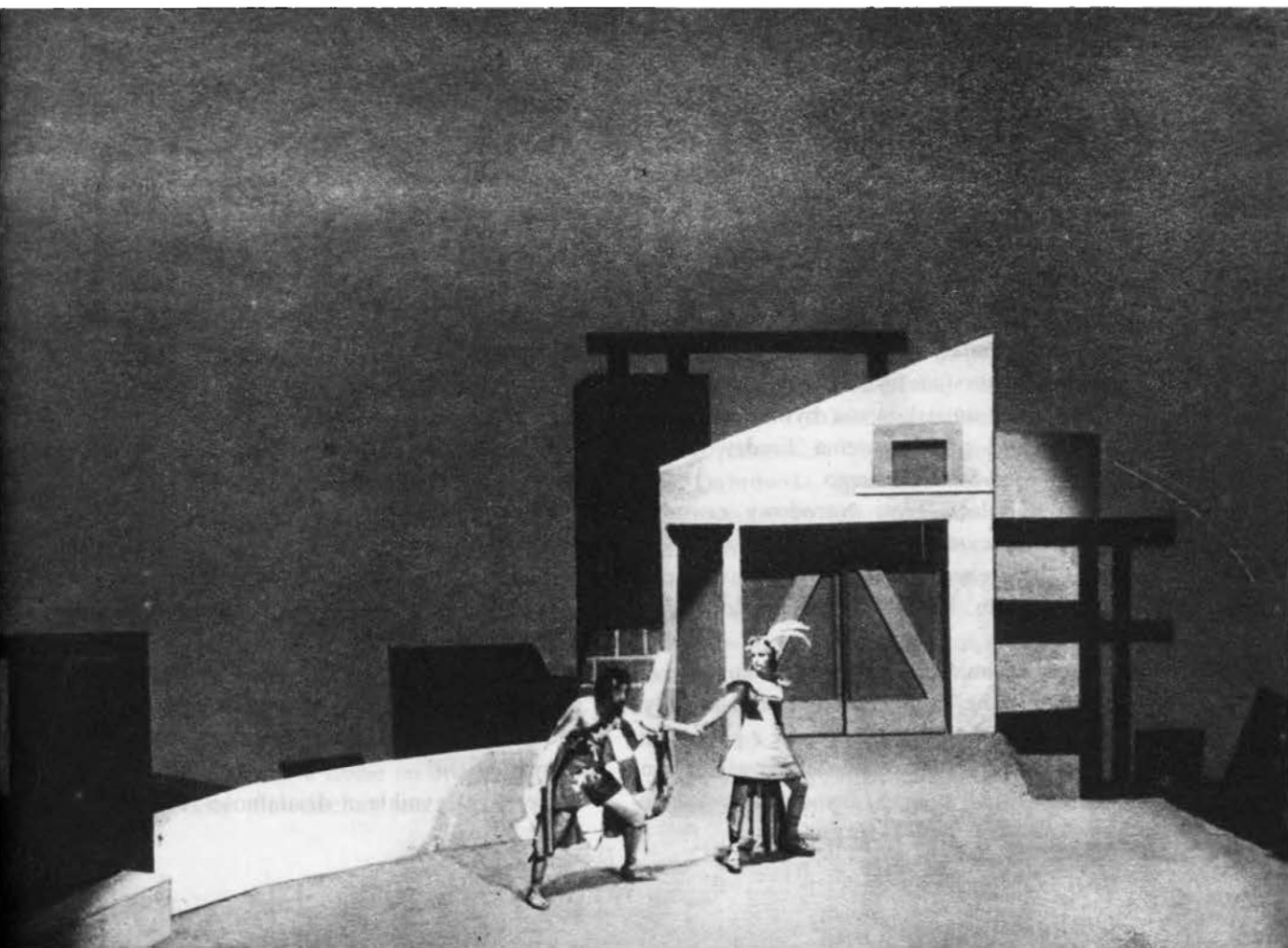


z pierwszych miejsc dzięki pięcioletniej dyrekcji Teatrów Miejskich we Lwowie. (Pocz. 1932 do poł. 1937; prócz sceny z 1900 zwanej Teatrem Wielkim, także kameralny Teatr Rozmaitości.) Człowiek wyjątkowej kultury, Horzycza pozostawał w bliskich związkach z obozem rządowym, a umiejętność godzenia tych okoliczności pozwoliła mu w krótkim czasie uczynić z teatru lwowskiego ośrodek kwitnący. W jego repertuarze znalazły się m.in.: *Odprawa posłów greckich* i *Potrójny Cieklińskiego*, niemal wszystkie najślawniejsze dramaty „wielkiej trójcy”, po raz pierwszy w ogóle odegrana *Kleopatra* Norwida (19 XII 33), liczne dzieła Wyspiańskiego, komedia polska w obfitości, od Bogusławskiego do Szaniawskiego. Był to jeden z najciekawszych wyborów, jakich w zasobach dramatu polskiego dokonano, a komentarze Horzycy, poziom i typ inscenizacji nadały mu siłę

przykładu, pozwalały się odwoływać do teatru lwowskiego, gdy mowa była o teatrze monumentalnym, o Neorealizmie, o sztuce inscenizacji. Sam Horzycza dopiero uczył się reżyserskiego rzemiosła; ważył jednak na rozwoju inscenizacji już przez dobór swoich współpracowników. Schiller, mimo oporów magistratu, mógł na zaproszenie Horzycy opracować we Lwowie pięć sztuk. Do stale zatrudnionych należeli m.in.: Bronisław Dąbrowski, Wacław Radulski, Edmund Wierciński. A pośród scenografów: Pronaszko, Daszewski, Otto Axer. Stałym współpracownikiem muzycznym był Roman Palester.

Najmniejszy udział w przeobrażeniach lat trzydziestych miał Teatr Narodowy, atakowany z tego powodu tak ostro, że dzisiaj łatwo przeoczyć jego zasługi, z których najoczywistszą wydaje się utrzymanie wysokiej kultury komedii polskiej,

215. *Powrót Odysa Wyspiańskiego*. Reż. J. Strachocki, scen. A. Pronaszko. Lwów, 1932





216 *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej. Reż. S. Perzanowska, scen. W. Daszewski. Warszawa, 1934

a ściślej biorąc aktorstwa komediowego. Prawo eksperymentu działało w tym teatrze przewrotnie. Im więcej nowatorstwa, tym gorsze przedstawienie. Im bardziej umiarkowana bywała reżyseria, tym świetniejsze przedstawienia Fredry, Baluckiego, Rittnera, Szaniawskiego.

Na innych polach Teatr Narodowy zawodził, bez trwale funkcjonującej dyrekcji, bez jasnego programu, bez reżyserów, którzy by mogli sprostać wymaganiom, do jakich przyzwyczajał rozwój inscenizacji.

Dość powszechnie też uważano, że funkcje reprezentacyjne lepiej wypełnia Teatr Polski, gdyż tutaj poziom aktorstwa szedł o lepsze z poziomem inscenizacji, w repertuarze chwalebnie wielostronnym. Sam Szyfman u progu dwudziestolecia mię-

dzywojennego zrezygnował z ambicji reżyserskich. Zatrudniał jednak zawsze całą ekipę reżyserów, czasem przelotnie, kiedy indziej trwale z jego teatrem związanych, jak Karol Borowski, jak najbardziej wśród stałych reżyserów Teatru Polskiego utalentowany Aleksander Węgierko.

Obok Teatru Polskiego stawiane bywało Ateneum, biedny, ale hardy teatrzyk, który własny styl zawdzięczał szczęśliwemu spotkaniu trzech indywidualności: aktorskiej Jaracza, reżyserskiej w osobie Stanisławy Perzanowskiej z Władysławem Daszewskim, najciekawszą obok Pronaszkę postacią w rozwoju polskiej scenografii.

Ostatnie lata wniosły do tego obrazu kilka innowacji.

Pierwsza wynikała z działalności TKKT, które



217. *Klub Pickwick* wg Dickensa. Rez. A. Węgierko, scen. W. Daszewski. Warszawa, 1936

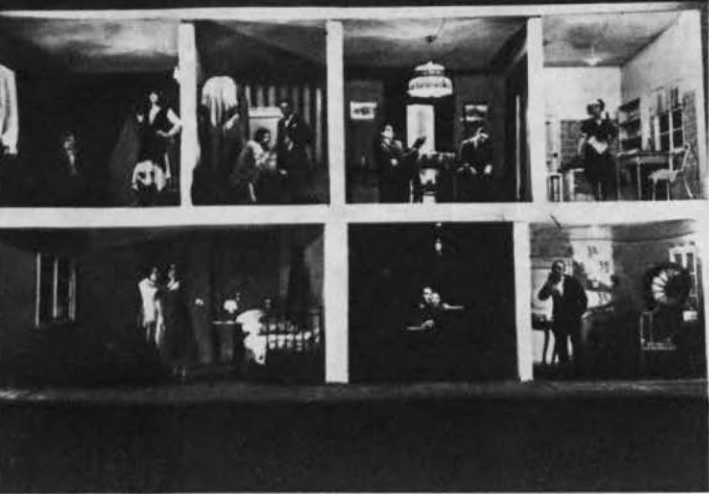
przez wprowadzenie Horzycy do dykcji Teatru Narodowego rozbiło izolację tego teatru. Odtąd i tu można było podziwiać nowoczesne inscenizacje (m.in. Schillera, Horzycy, Radulskiego, Wiercińskiego).

Innym, znamienym zjawiskiem był rozwój inscenizacji w całym kraju. Począwszy od 1937 niemal wszyscy twórcy rozkwitu, jakiego zaznał teatr lwowski, osiadali w stolicy: jej najpoważniejszy rywal podupadł w wyniku tej migracji. Jednocześnie jednak można było obserwować postępy inscenizacji w małych miastach, przedtem ledwie zauważanych, a choć już żadne nie mogło rywalizować z Warszawą — co do liczby i siły inicjatyw — ogólny wzrost aspiracji w dobie tej drugiej stabilizacji bije w oczy. Powszechny jest pęd do prze-

lamywania rutyny, pojawia się inscenizator czasem w ogóle nie docierający do Warszawy, a mimo to zdobywający sobie pewną reputację w całym kraju. Często i chlubnie wzmiankowani: Mieczysław Szpakiewicz, Leopold Kielanowski, Bronisław Dąbrowski, Zygmunt Nowakowski. Pilnie komentowane bywały ówczesne inscenizacje Frycza i Galla. Ryszard Ordynski, z żadnym teatrem stale nie związany, inscenizował zarówno w Warszawie, jak w innych miastach.

W wewnętrznej ewolucji inscenizacji uderzają dwie cechy: jej postępujące uniezależnienie od stanu twórczości dramatycznej i odwrót od wszelkiej profuzji, od lawinowości wyrazu.

Przejawem pierwszej może być powodzenie adaptacji, które zyskały rangę, na jaką nie mogłyby

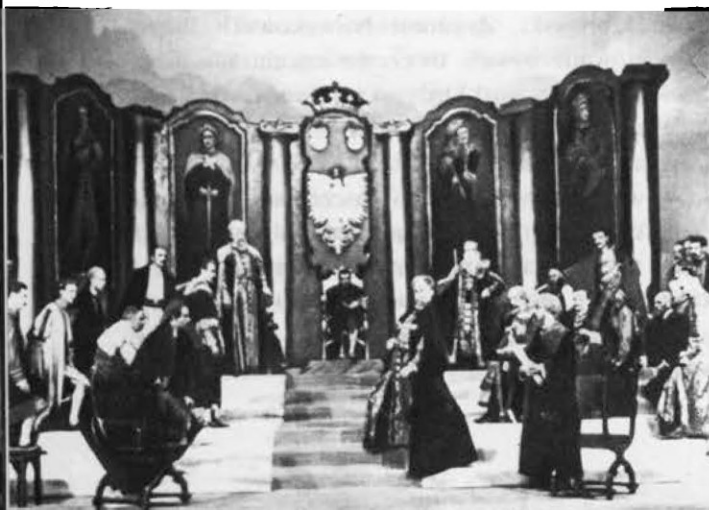


218. *Przestępy Brucknera*. Reż. A. Zelwerowicz. scen. W. Małkowski. Wilno, 1930



219. *Wieczór Trzech Króli* Szekspira. Reż. B. Dąbrowski. scen. J. Szpingier. Poznań, 1936

220. *Zygmunt August* Wyspiańskiego. Reż. L. Kiełanowski. scen. J. Jarnutowski. Katowice, 1937



liczyć w okresie Młodej Polski, a zawdzięczały ją poziomowi i oryginalności przedstawień. Miał Schiller w swoim dorobku takie dzieła (m.in. *Dzieje grzechu*, *Zhrodnia i kara*.) Szczycił się nimi Węgierko. Jego inscenizacje *Tessy* Margaret Kennedy i *Klubu Pickwicka*, obie z 1936 (pierwsza w Teatrze Nowym, druga w Polskim) należały do najwyższej cenionych przedstawień tych lat.

Nawrót do prostoty, zrozumiały w rozwoju każdej sztuki po chwilach radosnej rozrzutności, przykuwa uwagę z jeszcze innego powodu, gdyż często łączy się z powrotem do tematów i ujęć wzgardliwie odrzucanych w latach dwudziestych.

Pod tym względem trudno o lepszy przykład jak sztuka amerykańskiego autora, Wildera, *Nasze miasto*, i wielkie powodzenie jej inscenizacji wyprzedzającej już tylko o parę miesięcy wybuch wojny. (Premiera 24 II 39 w Teatrze Narodowym.) Całą rzeczywistość teatralną tej sztuki stwarzał aktor występujący w roli Reżysera, który opowiada o życiu miasteczka Grower's Corners, a czasem je inscenizuje na oczach publiczności. „Dwa stoły, kilka krzeseł, drabinki, deska do prasowania zastępowały sprzęt sceniczny. Aktorzy wyrwani z normalnego środowiska rzeczy zachowywali przecież gest realistyczny. Parzyli się nie istniejącym jedzeniem, otwierali i zamykali furtki do nie istniejących ogródków, ba – ściskali ręce nie istniejących ludzi.” Bohdan Korzeniewski, którego słowa cytujemy, stwierdził, że sztuka ta wyrosła „jak wiersz z jednego uczucia – z przejmującego smutku, że ludzie wśród krzątania swoich zajęć i trosk nie mogą dostrzec piękna życia, upajającego uroku ziemi.” I tak też interpretował ją Schiller, jej inscenizator, zawsze pełen niespodzianek, świadomy jak mało kto wielofunkcyjności teatru i wynikającej stąd wielkości tej sztuki, a jednocześnie wyjątkowo wrażliwy na różne, choć równie dojmujące nastroje naszego wieku. Reżysera grał Zelwerowicz. „W dwóch pierwszych aktach wypełnił rolę delikatnym humorem, zadumą, głębokim współczuciem dla ludzi. W akcie trzecim stawał się potężny i nie podnosząc głosu tak panował nad widownią, że słuchała go z partym tchem.”

4. AKTORZY, AMATORZY, PROBLEMY

Najwybitniejsi aktorzy dwudziestolecia skupiali się przeważnie w Warszawie, w Teatrze Narodowym i w Polskim. Wyjazdy do innych miast kończyły się zwykle powrotami w tych latach. Znamca aktorstwa miał więc w stolicy nie byle jaki zakres obserwacji.

Widywał Rapackiego. Ten rówieśnik Modrzejewskiej, ur. w 1840, grał w Warszawie do końca życia, a zmarł w 1924. Aktorzy następnego pokolenia bywali wtedy w pełni sił. Kamiński zmarł w 1928, Frenkiel w 1935, Solski grał przez cały czas w dobrej formie. W pierwszym pięcioleciu lat dwudziestych seria znakomitych ról utwierdziła sławę Jaracza, Węgrzyna, Osterwy, Junoszy-Stępowskiego; w zenicie powodzenia znajdowali się ich rówieśnicy: Maria Dulęba, Jerzy Leszczyński. Byli to aktorzy urodzeni w latach osiemdziesiątych i należeli do trzeciego pokolenia licząc od „epoki gwiazd”. Na przełęcz pokoleń błyszczeli w ciągu całego dwudziestolecia: Wysocka, Siemaszkowa, Solska, Przybyłko-Potocka, Zelwerowicz, Adwentowicz, Brydziński.

W chwili wybuchu wojny miała już ustaloną pozycję grupa osób, których debiuty przypadły na lata dwudzieste: Maria Malicka, Janina Romanówna, Irena Eichlerówna, Jan Kurnakowicz, Jacek Woszczerowicz, Marian Wyrzykowski. Od lat trzydziestych występowali w Teatrze Polskim: Elżbieta Barszczewska, Nina Andrycz, Jan Kreczmar.

Jest to oczywiście wyliczenie pobieżne, pomijające z konieczności aktorów nieraz niezastąpionych w pewnych rodzajach ról, jak Zygmunt Chmielewski, filar Atenum, jak świetni aktorzy Teatru Polskiego: Aleksander Węgierko, Władysław Grabowski, Mariusz Maszyński. Jak wreszcie mistrzowie farsy (Ćwiklińska, Fertner) i wirtuozi pogranicza. Byli także wybitni aktorzy do końca wierni prowincji: przykładem Józef Karbowski lub Wacław Nowakowski w Krakowie, Zygmunt Noskowski w Poznaniu.

O poziomie aktorstwa decydowali bez wątpienia przedstawiciele wszystkich pokoleń. Ewolucję wrażliwości ludzkiej najłatwiej jednak śledzić na

przykładzie pokolenia, które rośnie razem z epoką. W dwudziestolecu tworzyli je aktorzy urodzeni w latach osiemdziesiątych. Wewnątrz tej grupy należy jeszcze wyróżnić cztery indywidualności, z których każda zawdzięcza swą sławę nieco innym czynnikom.

W wielkim repertuarze, jak zwykle się w dwudziestolecu nazywać sztuki o ustalonej reputacji, największe powodzenie miał Węgrzyn, sławny *Król Edyp* i *Brutus*. Gustaw-Konrad, Kordian, Irydion, jeden z tych aktorów przed którymi publiczność najłatwiej kapituluje, porwana ich temperamentem i urodą. Osterwa i Junosza, też hojnie, lecz nie tak wszechstronnie przez naturę udarowani — ani siłą, ani dźwięcznością głosu żaden nie dorównywał Węgrzynowi — w większej mierze oddziaływali swoim artyzmem, świadomym pokonywaniem przeszkód, celowością działania. Obaj imponowali skalą swojego repertuaru: chętnie grywali w farsach, mieli wielkie role tragiczne, podziwiani także w komedii, która wymaga niezawodnego poczucia stylu. Osterwa dwudziestolecia to sławny na całą Polskę Don Fernand w *Księżu Niezłomnym*, ale także Fircyk w komedii Zabłockiego: wcielenie „zadumanej pustoty i na wpół dziecinnej powagi”. Wśród ról Junoszy bodaj jednakowy zachwyt wywoływali: Szambelan w *Glupim Jakubie* i *Otello*. I jeszcze jedna wspólna cecha: obaj zdobywali się na role, w których zdawały się kulminować zainteresowania epoki wyrażone jej tylko właściwymi słowami i zachowaniem. Osterwa osiągnął to jako Przełęczki w sztuce Żeromskiego: Junosza — w *Henryku IV* Pirandella (granym w Warszawie pt. *Żywa maska*; obie role z 1925). Jaracz, być może najoryginalniejszy z nich, szedł własną drogą. Niski, krępy, miał głos „potężny, ale chrapliwy”. Jego wieki repertuar to przede wszystkim Moliere, którego grywał z powodzeniem i upodobaniem. Fundamentem jego popularności były role prostych ludzi, odrzuconych przez życie i nawet nie rozumiejących dobrze swojego losu. (Arcydzieło: tytułowa rola w *Szczęściu Frania* Perzyńskiego, grana przez kil-

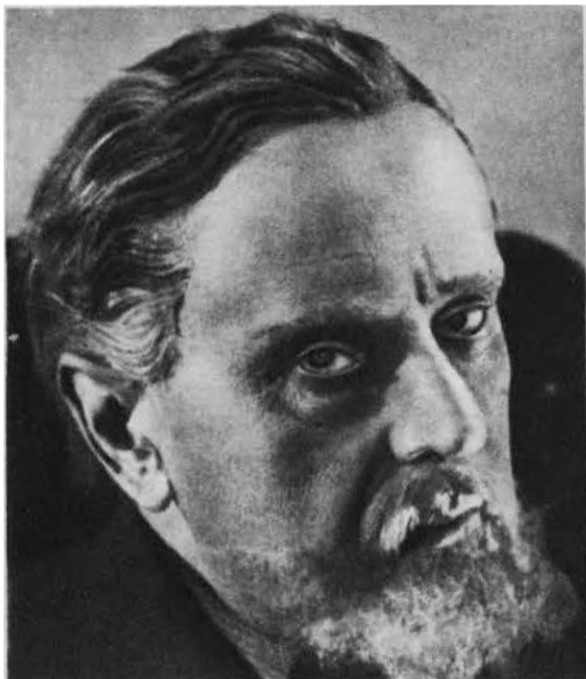
221 *Dziady* Mickiewicza. Reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko. Warszawa, Teatr Polski, 1934







222. Aleksander Zelwerowicz jako Pickwick (*Klub Pickwick* wg Dickens)



223. Karol Adwentowicz jako Doktor (*W małym domku* Rittnera)



224. Stanisława Wysocka jako Matka (*Niespodzianka* Rostworowskiego)



225. Mieczysława Cwiklińska



226. Elżbieta Barszczewska jako Dorrit (*Mała Dorrit* wg Dickensa)



227. Irena Eichlerówna jako Zaneta (*Wilki w nocy* Rittnera)



228. Janina Romanówna i Aleksander Węgierko (*Rozwiń się Sardou*)



229. Elżbieta, królowa Anglii Brucknera. Po lewej Maria Przybyłko-Potocka w roli tytułowej

kadzieślat lat w teatrach całego kraju.) W latach trzydziestych pojawił się w aktorstwie Jaracza bardziej ironiczny, zaczepny wariant tej postaci (dzielny wojak Szejek, szewc Voigt w *Kapitanie z Koepenick* Zuckmayera, dwie wielkie role z lat 1930 i 1932).

Rzut oka na sztukę tych aktorów i jej oddziaływanie nasuwa kilka obserwacji. Uderza trwałość metod, doskonalonych czasami od pokoleń, w pewnym momencie, można by sądzić, skazanych na zagładę, a jednak wykazujących zdolność adaptacji do nowych warunków. (Co się najbardziej narzuca na przykładzie Junoszy.) Ciekawi popularność aktorów. Wielu widzów nadal najbardziej interesowało się wielką rolą, podtrzymywało kult aktorów, toteż najwybitniejsi bywali rozrywani, mieli – w przeciwieństwie do proletariatu aktorskiego – wspaniałe zarobki i mogli, gdy chcieli, zachowywać dumną niezależność, nasuwającą na myśl „epokę gwiazd”

Twierdzenie, że istotnie utrzymywał się jeszcze fenomen gwiazd (a można się spotkać z takimi opiniami), nie da się jednak utrzymać. Sytuacja wokół teatru była już zupełnie inna: tłum miał więcej idoli niż w drugiej połowie XIX w., w różnych dziedzinach życia. Współpraca z radiem i z filmem mogła dać aktorowi większy zasięg oddziaływania i tak rzeczywiście z wielu aktorami bywało. Sam teatr już takiej pozycji, jaką dał niegdyś Żółkowskiemu, nie mógł aktorowi zapewnić. Ważny również wydaje się fakt, że „czyste aktorstwo”, zawdzięczające swój blask całkowitej koncentracji na zagadnieniach arcyzmu, było w dwudziestoleciu dość rzadkim zjawiskiem. Wśród największych jeden tylko Junosza zawdzięczał swój autorytet takiej postawie. Osterwa i Jaracz, przez wielu wręcz uwielbiani, mocno tkwili w sporach i walkach dwudziestolecia, czemu można przypisać znaczną część ich popularności. I to również wydaje się znamieniem czasu: dwudziestolecie miało zbyt intensywne życie polityczne i społeczne, by mógł się krzewić na większą skalę kult wirtuoza w teatrze dramatycznym. Dodamy wreszcie, że w samym teatrze pojawił się nowy kandydat do wieńca laurowego: reżyser.

Jak reagował na to aktor? Pytanie bez wąpie-

nia kluczowe. Odpowiedź wymaga jednak odrobiny cierpliwości.

Ogółem miała Polska w dwudziestoleciu międzywojennym ponad 1000 aktorów w teatrach dramatycznych i operowych. Trudno jeszcze powiedzieć, czy to grupa o wiele liczniejsza od tej, jaką by dał spis aktorów polskich w r. 1880. Pewny jest fakt, że jej miejsce zmieniało się w życiu społecznym także z jej własnej inicjatywy.

Niemal od razu po ogłoszeniu niepodległości powołano w Warszawie do życia Związek Artystów Scen Polskich (21 XII 18). W przeciwieństwie do dawniej zakładanych stowarzyszeń lokalnych miał on zrzeszać ludzi teatru żyjących z pracy najemnej w całym kraju i w zasadzie osiągnął ten cel. W 1919 liczył już 1250 członków.

Najważniejszym przejawem jego działalności było zawieranie umów z poszczególnymi dyrekcjami, połączone z tzw. przymusem organizacyjnym. Do teatru, który umowy nie zawarł, nie wolno się było angażować. Aktorzy na ogół stosowali się do tej zasady, toteż dyrekcje, chcąc nie chcąc, przyjmowały warunki ZASPu. Najważniejsze: przestrzeganie regulaminu pracy, gaża minimum — w ostatnich latach 200–250 zł — kontrakt na cały rok, płatny urlop. (Zamykanie teatru na lato bywało już w dwudziestoleciu regułą, tak jak dziś.) W latach kryzysu ten system załamał się, wywołując nieprzewidziane następstwa, m.in. strajk aktorski w 1931. Później udało mu się przywrócić moc obowiązującą, co uczyniło z ZASPu jedną z sił najbardziej wpływowych u boku prywatnego przedsiębiorcy i mecenatu. Był to pierwszy u nas samorząd aktorski o szerokim zakresie działania, wyznaczanym przez takie zdobycze, jak dom aktorów weteranów, jak słynny zjazd poświęcony zagadnieniom artystycznym, rodzaj sejmu teatralnego (1936), jak popieranie badań i publikacji, jak wreszcie własne sądownictwo i system promowania aktorów. Od samego początku ZASP uzależniał zarobki aktora od jego stażu, ale także od jego umiejętności ustalanych na egzaminie przed komisją związkową. Od początku karał wykroczenia przeciw etyce zawodowej i nie wahał się karać nawet wielkich artystów. Społeczny prestiż aktora niewątpliwie wzrastał dzięki tej dzia-



230. Stefan Jaracz jako Skid (*Artyści* Waltersa i Hopkinsa)



231. Stefan Jaracz jako Szwejk (*Przygody dzielnego wojaka Szwejka wg Háska*)



232. Kazimierz Junosza-Stępowski jako Henryk IV (*Żywa maska* Pirandella)



233. Irena Solńska jako Marmieladowna (*Zbrodnia i kara* wg Dostojewskiego)



234. Mieczysław Frenkiel jako *Damazy Żegota* (*Pan Damazy Bliźnińskiego*)

łałości (cokolwiek by się przeciw niej, czasem słusznie, mówiło i do dziś mówi). Jeśli Reduta stworzyła pewne wzory postępowania, ZASP ze swej strony umacniał poczucie prawa konieczne do wdrażania zasad etycznych w życiu codziennym. Najbardziej zasłużony działacz tego związku: Józef Śliwicki, aktor, prezes zarządu głównego w l. 1919-39 (z niewielkimi przerwami).

U progu drugiego dziesięciolecia zaszło ważne wydarzenie w dziejach szkolnictwa teatralnego. Po zamknięciu pierwszej Szkoły Dramatycznej (1868) działało ono w zasadzie przez cały czas w formie prywatnych kursów, rozmaicie nazywanych klas konserwatorium muzycznego, od 1908 znów w związku z Warszawskimi Teatrami Rządowymi. Jednak dopiero w pierwszych latach nie-

podległości rozwinęła się ponownie warszawska Szkoła Dramatyczna, najpierw w ramach państwowego konserwatorium muzycznego, w 1932 przekształcona w Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej o charakterze samodzielnej, wyższej uczelni (choć bez praw akademickich). Wybitnie zasłużonym dyrektorem tej szkoły był Zelwerowicz w latach 1923-29 i 1932-36.

Na początku PIST miał tylko jeden wydział, aktorski. W 1933 otwarto drugi, reżyserski, pod kierunkiem Schillera, a na ten przyjmowano także osoby, które aktorami nie były ani studiów aktorskich nie odbywały. Nadto — dzięki odpowiednim porozumieniom — uczestniczyli w zajęciach PISTu studenci Akademii Sztuk Pięknych pragnący poświęcić się scenografii. Pod koniec studiów kandydat na reżysera we współpracy z przyszłym scenografem musiał opracować jakieś przedstawienie na jednej ze scen TKKT (z udziałem aktorów tego koncernu). Miał więc PIST również rodzaj teatru eksperymentalnego na swoje usługi, jako że przedstawienia absolwentów — tzw. warsztat reżyserski — były organizacyjnie wyodrębnione ze zwykłej działalności TKKT.

Jak widać, samo powstanie nowej szkoły — państwowej! — sankcjonowało większy niż kiedykolwiek podział specjalności. Nowe podniety wynikały z klimatu, jaki Schiller tworzył w szkole i wokół szkoły, ściągając do niej w charakterze wykładowców wybitnych uczonych, świetnych eseistów i krytyków (m.in. Jerzy Stempowski, Tymon Terlecki, Bohdan Korzeniewski). „Scena Polska” wydawana od 1919 przez ZASP, od 1936 kwartalnik pod red. Terleckiego, była odtąd faktycznym organem PISTu.

Na każdym polu z dawnej, dziewiętnastowiecznej, wylaniała się nowa struktura teatru.

Nie działo się to bynajmniej bez oporu w samym teatrze ani na zewnątrz: w opinii widzów, w krytyce.

Wśród zagadnień od dawna roztrząsanych przez krytykę wiele przybierało postać alternatywy (teatr komercyjny czy ideowy, rozrywka czy sztuka), a w miarę postępów inscenizacji przybyła do nich jeszcze jedna: teatr autora czy inscenizatora? Wrogów nowego porządku rzeczy było wielu i często zajadłych. Miała jednak i sztuka insceni-

zacji od początku wymownych adwokatów (Zawistowski, Brumer). Środowisko PISTu broniło nowych wartości metodycznie, zajmując zresztą stanowisko dosyć umiarkowane; nowoczesna inscenizacja poszerzyła i pogłębiła możliwości ekspresji, otworzyła drogę autorowi przyszłości — tak mniej więcej brzmiało podsumowanie dyskusji w ujęciu Terleckiego, tuż przed wybuchem wojny.

Najpopularniejszy krytyk teatralny, Boy, zachował jednak do końca nieufność wobec kierunku zmian, sądził, że doszło w teatrze do przerostu interpretacji, a jako były lekarz ukuł nawet dla tego zjawiska termin medyczny: *režiseritis acuta*. Jego autorytet i świetny talent pisarski ważyły na przebiegu dyskusji.

Wewnątrz, w teatrze, trwały protesty aktorów, którzy od początku złorzeczyli „cywilom” i „bibliotekarzom” (jak nazywano reżyserów nie będących aktorami), a jednocześnie burzyli się na ograniczanie swych możliwości; w przedstawieniu nowego typu poszczególne postaci traciły wyrazistość portretu, jaką zyskiwały w „epoce gwiazd”. Wywoływany przez to opór aktorów, całkowicie zrozumiały, nie był jednak — rzecz ciekawa — ani bardzo skuteczny, ani nawet zbyt silny, gdyż elita aktorska okazała się w większości przyjazna reformie i, prawdę mówiąc, sama utorowała jej drogę. (Tak przecież można by określić działalność Zelwerowicza, Wysockiej, Osterwy.) Reforma nie była w każdym razie narzucona tym razem środowisku, jak się to działo za czasów Osińskiego, Meciżewskiego, Koźmiana. Ludzie pokroju Schillera lub Pronaszki weszli wprawdzie w to środowisko z zewnątrz i wnieśli ze sobą pewien posąg w postaci rozleglejszej wiedzy, zdolności samodzielnego kształtowania doktryn, wyższego prestiżu społecznego. Wrosli jednakże w świat teatru, żyli z pracy nad przedstawieniem, jak aktorzy, i szybko związali się z aktorami więzami solidarności zawodowej. Świat aktorski, można by rzec, wchłonął tym razem pewną liczbę ludzi z zewnątrz, co przyczyniło się do wewnętrznych

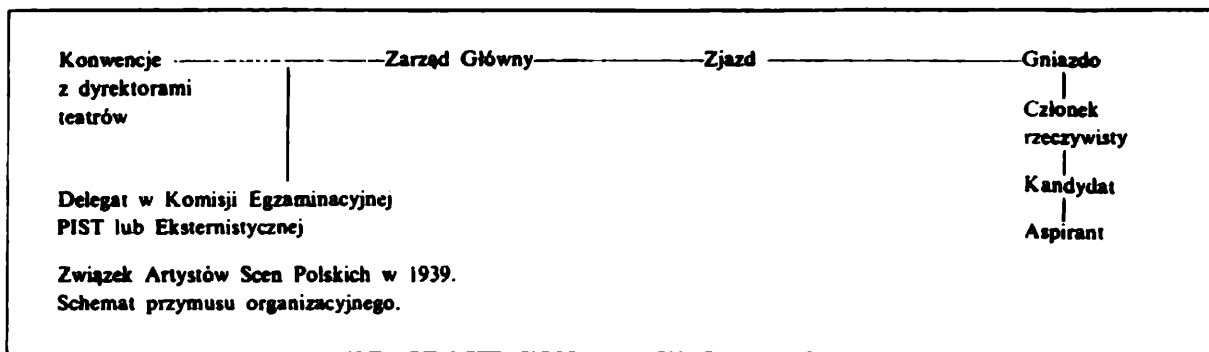


Nb inni wybitni krytycy dwudziestolecia: Karol Irzykowski, Antoni Slonimski.

235. Mariusz Maszyński jako Perlmann (*Murzyn warszawski* Slonimskiego)



236. Jerzy Leszczyński i Kazimierz Junosza-Stępowski (*Melodramat* Bernsteina)



przeobrażeń środowiska teatralnego. W 1939 było ono już w każdym razie inne niż w 1919.

Reżyseria była już w 1939 zawodem (nie funkcją), a jeśli z powodzeniem uprawiał ją wzięty aktor, uważano wtedy, że ma drugi fach. Zawodowy prestiż reżysera, który aktorem nie był, znacznie wzrósł. (Na zjeździe ZASPU w 1936 pierwszą osobą był Schiller i on nawet wygłosił referat programowy.)

Od utworzenia PISTu obserwujemy ścisłą współpracę ZASPU z tą uczelnią: tylko od osób, które jej nie ukończyły, żądano odtąd egzaminu eksternistycznego. Delegat ZASPU zawsze wchodził w skład komisji egzaminacyjnej, ale w obu wypadkach powoływała ją szkoła, a rzeczą uderzającą jest fakt, że z jednakową gorliwością egzaminowano odtąd kandydatów na aktorów i reżyserów, co pociągnęło za sobą jeszcze jeden skutek: inscenizacja, jako pewien typ artyzmu, stawała się domeną artystów zawodowych, gdyż w praktyce mógł ją uprawiać tylko reżyser, od którego połączone siły ZASPU i PISTu żądały dyplomu w sposób kategoryczny. Najstojniejszym przejawem tego polowania na dyletantów było poddanie Horzycy — już wicedyrektora Teatru Narodowego — eksternistycznemu egzaminowi z reżyserii w r. 1939. Można więc mówić także o nowo powstałej solidarności specjalistów.

Na pograniczu i poza teatrem zawodowym działał ruch amatorski. Z wielu powodów zacząć wypada jego charakterystykę od wspomnienia teatru Cricot, który stałą działalność uprawiał od 1933 do wybuchu wojny, najpierw w Krakowie, potem

także w Warszawie, był przedsięwzięciem awangardowym, w ostatnim sezonie budził już znaczne zainteresowanie, dość jednak w swoim charakterze osamotniony. Ani awangarda nie zdołała się już odrodzić w teatrze dwudziestolecia, ani zapal inteligencji do urządzania przedstawień amatorskich nie był zbyt duży. Dzieje krakowskiego teatryku także ten drugi fakt potwierdzają; powstały z inicjatywy plastyków, zespół Cricot liczył od pewnego momentu w swych szeregach również aktorów zawodowych. Całkowicie amatorski był Teatr Formistyczny w Zakopanem, ciekawy z uwagi na współpracę Witkacego. Ale o tym w dwudziestolecie mało kto słyszał. Zjawiska analogicznego do dzisiejszego ruchu teatrów studenckich II Rzeczypospolita nie wydała.

Znała natomiast bujny rozwój zespołów amatorskich innego rodzaju. Odrodził się teatr szkolny. (Przez co należy rozumieć przedstawienia urządzone w szkołach powszechnych i w gimnazjach, bardzo liczne i często energicznie popierane przez władze.)

Przedstawienie amatorskie na wsi osiągnęło taką popularność, że w pewnych latach można się było doliczyć jakichś 10 000 zespołów działających jednocześnie na terytorium całego kraju. W znakomitej większości były one nietrwałe. Tworzyła je zwykle młodzież doraźnie organizująca się w celu odegrania jakiejś sztuki (np. jakiejś komedii Anczyca na dochód straży pożarnej — bodaj najczęstszy cel i najczęściej wystawiany autor). Upodobanie do takich zabaw wytwarzało jednak pewną tradycję, wspieraną przez instytucje



237. *W słonecznym kręgu* Cierniaka. Puławy, kurs instruktorski, 1930

o charakterze regionalnym, a nawet ogólnopolskim. Najważniejsza: Związek Teatrów Ludowych powstały w 1919. Od tegoż roku wychodziło czasopismo „Lirnik Wioskowy”, od 1920 „Teatr Ludowy”. W 1929 Jędrzej Cierniak, wizytator oświaty pozaszkolnej w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, założył w Warszawie Instytut Teatrów Ludowych.

W mieście potężniejące wpływy kina i sportu działały na niekorzyść ruchu amatorskiego. Sprzyjały mu natomiast dążności oświatowe środowisk robotniczych, a obok nich walka o wpływy w tych środowiskach, w dwudziestoleciu bardzo ostra. Stąd charakterystyczna w mieście polaryzacja ideowa zespołów: niepoliczonym przedsięwzięciom parafii i stowarzyszeń katolickich przeciwstawiały się przedstawienia urządzone przez stronnictwa polityczne lewicy. Nawet zdelegalizowana w 1919

Komunistyczna Partia Polski uczestniczyła w tym ruchu oddziałując przez oddanych sobie działaczy na charakter takich zespołów, jak Scena Robotnicza w Łodzi, a w Warszawie Scena i Lutnia Robotnicza, Czerwona Latarnia, Teatr Eksperymentalny. W 1923 powstało legalne socjalistyczne Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego, które rozwinęło działalność teatralną na wielką skalę. W początku lat trzydziestych pracowało już pod patronatem tego towarzystwa około 250 zespołów. Najpopularniejsza sztuka w amatorskich zespołach robotniczych: Bronisława Bakala *Śmierć Okrzei*, wyd. w 1925.

Od lat dwudziestych datują się wysiłki reformatörów, którzy w teatrze amatorskim upatrywali także sferę sztuki, czasem bardziej obiecującą aniżeli w teatrze zawodowym.

Witold Wandurski łączył to z odrębnością teatru

robotniczego. Był zwolennikiem awangardy, ale równie gorliwie wierzył w postęp społeczny. (Należał do KPP.) Sądził, że teatr jest w niewoli przesądów, które można przełamać, lecz tylko dzięki robotnikowi przedzierzgniętemu w aktora, przed publicznością robotniczą. Teoretyk, dramatopisarz, reżyser, współpracował ze Sceną Robotniczą w Łodzi, gdzie m.in. wystawił swą *Śmierć na gruszy* (1925). Był męczennikiem swojej idei. Najpierw aresztowany, a potem zmuszony do emigracji, działał przez pewien czas w skupiskach polskich za granicą (w Berlinie, w Kijowie, w Moskwie). Zginął ok. 1937 roku.

Większe możliwości działania miał Cierniak. Podobnie jak Wandurski, pragnął on wykorzystać z ruchu amatorskiego wszelką rutynę, odwieść go od naśladownictwa, rozbudzić w nim zmysł



238. *Śmierć Okrzei Bakala*. Tarnów, zespół amatorski OM TUR 1937

239. *Na dnie Gorkiego*. Białystok, zespół OM TUR. 1938



oryginalności. Inteligent chłopskiego pochodzenia, łączył jednak swoje nadzieje z awansem społecznym wsi, która najcenniejsze wartości swojej kultury winna sama ujawnić, inscenizując swoje podania, pieśni i obrzędy, dopracowując się własnego repertuaru i własnych zasad inscenizacji. Tylko tą drogą mógłby powstać bezcenny dla całej kultury polskiej teatr tworzony przez lud (nie „dla ludu”). Przekonania te szerzył Cierniak w licznych artykułach i na kursach dla instruktorów, ilustrował je także własną działalnością reżyserską i autorską (m.in. *Franusiowa dola*, grana przez wiele zespołów, wyd. w 1934).

Działalność tych i wielu innych reformatorów budziła żywe zainteresowanie w całym kraju. Szczególnie zaciekawia jednak wrażenie, jaki ruch amatorski sprawiał w teatrze zawodowym. A wiemy, że nawet pośród zawziętych wrogów dyletanizmu miewał sympatyków i współpracowników. (Zelwerowicz, Schiller i wielu innych.)

Spontaniczność amatora fascynowała twórców teatru, który sam wchodził właśnie w stan ostrego perfekcjonizmu.

Jeszcze bardziej pociągała w ruchu amatorskim jego publiczność, w oczach teatru zawodowego zarazem przedmiot zazdrości i wyrzut sumienia. Chęć uszczęśliwiania mas cechowała inteligencję polską od zarania jej dziejów, a teatr dwudziestolecia, bardziej inteligencki niż kiedykolwiek, marzył



240. Plac św. Ducha w Krakowie. Kolejka do kasy teatru przed występami gościnnymi Jaracza

od początku o widowisku, które by uszczęśliwiało jednakowo wszystkich mieszkańców kraju. Niepodległość polityczna zdawała się wręcz do stworzenia takiego widowiska zobowiązywać.

W rzeczywistości jego szanse były zdaje się znikome. Inteligencja twórcza przeceniała możliwości, jakie pod tym względem dawał przełom 1918 roku, i spodziewała się po nim zbyt wiele. (Stąd tyle rozczarowań w latach trzydziestych.) W jej dążeniach tkwiły zresztą sprzeczności, albo

bardzo trudne do pogodzenia, albo i nierozwiązalne.

A jednak trudno zaprzeczyć, że jej poczucie odpowiedzialności za wolny teatr wolnego kraju, cokolwiek by o złudzeniach inteligentkich mówić, okazało się w końcu potężną i dobroczynną siłą. Bez niej ani by środowisko teatralne tak szybko się chyba nie odmieniło, ani też przypuszczalnie nie doszłoby do powstania wielu wartości, którym teatr polski żywi się często do dziś.

O historii teatru

Nowa nauka, jak wiemy z historii, rozwija się zwykle od chwili, w której dotychczas stosowane metody okazują się zawodne wobec jakiegoś kręgu zjawisk. Krąg taki wyodrębnia się wówczas wytwarzając nową dziedzinę specjalizacji.

Teatr jest tak wyodrębnioną dziedziną od niezbyt dawnych czasów, bo dopiero od początków naszego stulecia. (U nas badany metodycznie od lat międzywojennych.) Mimo to wywołuje już dzisiaj rozmaite typy specjalizacji szukające dla siebie własnych nazw. W Polsce najczęściej stosowane: teatrologia, teoria teatru, historia teatru. Niniejsza książka powstała na gruncie badań zaliczających się do historii teatru.

Właściwym przedmiotem tej nauki jest świat teatru w swojej wielowiekowej ewolucji, wydzielony z rozleglejszego znacznie świata widowisk. Jak tylko pamięć ludzka sięga, zawsze się człowiek interesował jakimiś widowiskami, powstałymi z przypadku, jak również tymi, które sam tworzył. Świat teatru jest tylko szczególną odmianą tego zjawiska. Ma zwykle sam wiele typów i odmian. Wszystkie się jednak przez to od innych widowisk odróżniają, że są wynikiem działalności celowej, zawierają w sobie pierwiastek fikcji (co łączy je z wielu innymi dziedzinami twórczości), a nadto stawiają publiczność w obecności postaci teatralnej, jednego z najosobliwszych tworów ludzkiego geniuszu. Dokładniejsze zastanowienie każe stwierdzić, że postać ta pozostaje w ścisłym związku ze zjawiskami fabuły i fabularności, jak w epice. Ma jednak więcej form egzystencji. Może wieść jakiś ukryty żywot, gdy ludzie tylko o niej myślą (jak np. o Hamlecie i hamletyzmie). Ale ma również tę właściwość, że może być rolą, którą aktor gra.

Czynniki te dość ostro wyróżniają teatr ze wszystkich dziedzin życia. Dla historyka nie jest jednak rzeczą obojętną, jakie miejsce zajmuje widowisko teatralne we wszystkich poczynaniach społeczeństwa. Bardzo istotne bywają związki tego widowiska z innymi dziedzinami twórczości. Są okresy, w których teatr czuje się samowystarczalny i rzeczywiście sam sobie wytwarza materiał potrzebny do powstania fabuł i ról, wedle własnego smaku. Ale są i takie, w których nagina się do pocucia estetycznego innych środowisk. Zwroty tego rodzaju mogą w krótkim czasie odmienić charakter widowiska teatralnego, pozostają jednak zawsze w pewnej zależności od funkcji, jaką teatr pełni w życiu zbiorowości. A było już tych funkcji wiele od najdawniejszych czasów.

Już w średniowieczu teatr bywał pewną formą modlitwy, a w innej odmianie — lecz jednocześnie — okazją do zabawy, w której nikt głębszego sensu nie szukał. Usiłował oddziaływać na zmianę obyczaju, a nawet stosunków politycznych; w drugiej połowie XVI w. dążności takie są już w Europie wyraźnie artykułowane. A niemal jednocześnie rodzi się opera, usuwająca z przeżycia estetycznego wszystko, co mogłoby wniknąć w nie z powszedniości i zmącić kontemplację, która przypomina stan religijnego skupienia (choć aktem religijnym nie jest). Żadna z tych funkcji nigdy zupełnie nie zanikła. Żadna nie występowała również oddzielnie przez dłuższy czas, od pewnego momentu nieuchronnie splotała się z innymi. Kilka okoliczności daje

jednak i w tej dziedzinie możliwość dokładniejszego rozróżniania zjawisk. Po pierwsze: zdarzają się dla poszczególnych funkcji lepsze i gorsze koniunktury. A po drugie: pewne połączenia funkcji okazują się znamienne dla jakiegoś zasięgu społecznego i terytorialnego pewnego czasu.

Nieco dłużej działający teatr wytwarza momentalnie własną organizację i odtąd wchodzi w dwojakie stosunki z otoczeniem: sam na nie oddziałując staje się również jego częścią, wielorako od jego zachowania uzależnioną. Ten fakt skłania do stosowania jeszcze jednego podziału, gdyż inne problemy nasuwa artyzm, inne życie teatru (jak w nauce nazywa się zespół zjawisk, które na rodzaj artyzmu mają bezpośredni wpływ, lecz same jego przejawami nie są). W obu wypadkach mamy z pewnością do czynienia z działaniem praw inaczej reagujących na upływ czasu.

Artyzm sam z siebie nie zdaje się dążyć do większych zmian, wyjąwszy nieuniknione dostosowywanie teatru do wciąż zmieniającej się ludzkiej wrażliwości. Zmiany sięgające głębiej obserwujemy w historii po wielokroć, ale zawsze w momentach, w których zmienia się całe społeczeństwo. W takich chwilach przesuwa się miejsce teatru w świecie widowisk, powstają nie znane przedtem formy życia teatralnego, inaczej łączą się funkcje widowiska. I wtedy także dzieła ludzkiego artyzmu przybierają nowe kształty, jeszcze nie widziane (choćby w zamierzeniu były właśnie odtworzeniem jakichś dawniejszych).

Jeśli społeczeństwo zaznaje wielkiego przyływu energii, może także w teatrze powiększyć się jego zdolność głoszenia wielu prawd doniosłych dla zbiorowości. Nie widziano jeszcze okresu, w którym taki przełom obejmowałby wszystkie typy widowisk teatralnych jakiegoś kraju. Może się wszakże zwiększyć ekspansywność wzorów, jakie głęboki przełom wytworzył w ośrodku najbardziej twórczym. Wzory te rozprzestrzeniają się wówczas łatwiej niż zwykle, są w stanie wypierać inne. Następuje rozkwit teatru, przeważnie krótkotrwały, pozostawiający jednak często trwale następstwa.

W miarę postępu badań przybywa nam materiału, który pozwala na coraz dokładniejsze podziały tego rodzaju, a dzięki nim bezmiar faktów, znanych badaczom, łatwiej przedstawiać w skrócie, przez grupowanie i hierarchizowanie zjawisk najbardziej znamiennych. Rzecz jednak w tym, że nasza ogólna wiedza o prawidłowościach, występujących wszędzie, musi być jeszcze konfrontowana z indywidualnymi rysami każdej kultury, jeśli badania mają nas naprawdę przybliżyć do tego, co się zdarzyło w przeszłości i kształtowało teatr przed nami.

*

Cała przeszłość teatru polskiego dostępna obecnie naszej wiedzy jest w niniejszej książce podzielona na dwie epoki z wyróżnieniem roku 1765 jako daty granicznej. Przed tą datą rozciąga się sfera widowisk zwanych dzisiaj powszechnie teatrem staropolskim. Po niej — epoka, która nie otrzymała dotychczas własnej nazwy. (Nie mówi się o teatrze „nowopolskim”.) Co zdaje się prowadzić do wniosku, że ta druga epoka jeszcze trwa i my też w niej żyjemy.

Staranna analiza każe potwierdzić oba wnioski. Mimo rozlicznych zmian, jakie zachodzą od 1765, teatr wykazuje od tego roku cechę, której nie miał przedtem. Był, a raczej bywał w epoce staropolskiej zjawiskiem bardzo żywotnym, ale z reguły

jako składnik: obrzędu albo przynajmniej medytacji obowiązującej chrześcijanina o pewnej porze roku; zabaw jarmarcznych lub zapustnych, obejmujących poza teatrem jeszcze inne rozrywki; procesu wychowawczego; dworskiego ceremoniału. Od 1765 działa jako instytucja wyodrębniona z innych dziedzin życia. Kilka mnych okoliczności każe szczególne znaczenie przypisać wydarzeniom 19 XI 1765. Od tego dnia teatr jest u nas nie tylko instytucją, oddzieloną od innych, ale zatrudnia również zawodowych aktorów przemawiających po polsku, dostępny dla każdego, kto kupi bilet.

Pewne elementy tak zorganizowanego życia teatralnego narastały już wcześniej. Liczne cechy dawniejszego żyły lub odżywały po 1765. Ustalenie aż tak ostrej granicy może więc mieć w najlepszym razie znaczenie cezury sygnalizującej głębokość przemian. Jeśli jednak w ten sposób traktować rok 1765, zasługuje on rzeczywiście na uwagę i w całej historii teatru polskiego pozwala uchwycić podział najważniejszy, na dwie epoki.

Każda z dwóch epok jest w niniejszej książce podzielona na okresy. Żadnej nie stawia się ponad drugą, natomiast w obrębie każdej z nich autor rozróżnia okresy większej i mniejszej pomyślności.

W stosunku do epoki staropolskiej łączy to z przeświadczeniem o stopniowym rozpędzie życia teatralnego po „potopie”.

Wiemy, że teatr powstał w Polsce jako jeden z przejawów kultury zachodnio-europejskiej i przebywał kolejne stadia jej rozwoju, co znaczy, że z religijnego przeobrażał się w świecki, wydając wówczas więcej typów niż w Średniowieczu. Z historii zdaje się wynikać, że było to w Europie nieuniknione. Nie musiało jednak prowadzić do rozbicia. Przeciwnie, nawet między bardzo różnymi widowiskami mogło zachodzić wzajemne oddziaływanie i w tym styku tkwi chyba jeden z sekretów żywotności teatru na Zachodzie. U nas zjawisko to podzieliło losy całej kultury staropolskiej: możliwe, a nawet owocne jeszcze za Władysława IV, ustawało i zanikało w drugiej połowie XVII wieku. Rozstęp między teatrem elitarnym a popularnym zamiast maleć powiększał się odtąd, co uczyniło w końcu z życia teatralnego archipelag wysepek, czasem kompletnie od siebie izolowanych. Od połowy XVII do połowy XVIII w. mamy też w Polsce inny teatr; niewątpliwie ciekawy, ale mniej twórczy.

Druga epoka nie likwiduje tego problemu, gdyż nowo powstałe życie teatralne też wykazało tendencję do wewnętrznego zróżnicowania. Wielostronna działalność elit, a z drugiej strony przyływy nowej, niewyrobionej publiczności wytwarzały grę sił, która się okazała charakterystyczna dla całej epoki, ale wyniki dawała różne w zależności od stosunków, jakie zachodziły pomiędzy wzrostem wymagań, aktualnymi możliwościami teatru i — by tak rzec — duchową wytrzymałością widzów.

Operując największymi skrótami można stwierdzić, że początkowo napięcie pomiędzy wierzchołkami tego trójkąta było korzystne dla teatru i wzmacniało go, gdzieś aż po lata dwudzieste XIX wieku. Później poszczególne wierzchołki rozsuwały się już tak bardzo, że sama możliwość kontaktu stawała się wątpliwa i wreszcie zupełnie ustała. W miarę, jak rosły wymagania poetów romantycznych, najbardziej wysublimowanej elity lat międzypowstaniowych, możliwości teatru malały, rosła publiczność „na miarę krawca, nie Fidiasza”.

Przewycięzanie tego stanu rzeczy nastąpiło po 1865 i dokonywało się powoli, przynosząc jednak niezaprzeczony rozkwit teatru w okresie Młodej Polski.

Fakty zebrane w niniejszej książce świadczą, że wcale nie miało to charakteru niwelacji. Przeciwnie, różnorodność zainteresowań i upodobań wzrastała po 1865 i na przelomie wieków zawierała się w skali dziś już dość trudno uchwytniej dla naszej wyobraźni. Postęp miał więc z pewnością inne podłoże, polegał na przyswajalności wzorów wytworzonych w Galicji, a także na gotowości kraju, który w większym lub mniejszym stopniu rzeczywiście sobie te wzory przyswajał. Nie jest to chyba błędem, kiedy oba zjawiska łączy się z przebudową społeczeństwa dokonaną po roku 1865. W przeciwieństwie do poprzedniej, podjętej przez Oświeconych, była ona doprowadzona do skutku i dała w efekcie inne społeczeństwo na wszystkich szczeblach jego hierarchii. Bez tych wydarzeń trudno by sobie wyobrazić rozkwit teatru w okresie Młodej Polski. Bez wątpienia są w tym okresie zjawiska zupełnie nowe, nieobecne w poprzednim, jednakże siła teatru jest wynikiem nieustającego wzrostu, jaki obserwujemy od roku 1865. Stąd także ostrość cezur, jaką w niniejszej książce stanowi ten rok.

Czy jest data, która w późniejszych latach stanowiłaby równie ostrą cezurę? Nie znajdujemy na to odpowiedzi. W niniejszej książce relacja kończy się na wydarzeniach roku 1939, co zrozumiałe. Historia zajmuje się zamkniętymi okresami, a to, co nastąpiło po 1939, należy już do naszych czasów, jest współczesnością.

W rozwoju polskiego teatru dwudziestolecie międzywojenne to ostatni okres historyczny. Jakie jednak będzie kiedyś jego miejsce w historii, czy będzie się go łączyć z poprzednimi, czy właśnie od tamtych oddzielać, nie potrafimy przewidzieć. W niniejszej książce przedstawiono dwudziestolecie jako swoiste dopełnienie Młodej Polski. Jest to jednak rozwiązanie tymczasowe, wymagające odpowiedniej weryfikacji.

*

I jeszcze jedno wyjaśnienie.

Z podziałem chronologicznym łączą się w tej książce oceny poszczególnych okresów. Autor mówi o wzlotach i upadkach teatru. Tyczy to jednak zawsze możliwości rozwojowych teatru i jego przydatności społecznej, nigdy poszczególnych stylów. Był czas, kiedy także style próbowano w nauce dzielić na lepsze i gorsze i nawet zadawano sobie w związku z tym wiele trudu. Dzisiejszy badacz bywa pod tym względem bardziej powściągliwy i zanim jeszcze zdecyduje się na zajęcie stanowiska w tej sprawie, najpierw zastanawia się nad pytaniem, czy w jakimś okresie w ogóle doszło do powstania całkowicie rozwiniętego stylu. A gdy już dochodzi do wniosku, że taki styl powstał, zamiast wynosić go ponad inne lub właśnie w zestawieniu z innymi poniżać, stara się raczej znaleźć dla niego właściwe miejsce, pośród bezliku dążeń, których początku ani końca nie znamy. Niespodziewany zachwyt dla nowo odkrytego zjawiska, a po nim równie nieoczekiwane porywy niechęci będą się potem i tak pojawiały, bez udziału nauki. Nikomu nie udało się dotychczas zbudować trwałej hierarchii stylów, ludzie ciągle zmieniają swój stosunek do poszczególnych stylów, dawnych i dzisiejszych, a nauka, choć niegdyś tego pragnęła, nie potrafiła tego ruchu powstrzymać. Nie jest go również w stanie wydatniej pobudzić. Okazała

się do tego niepotrzebna, niezastąpiona stając się za to na innym gruncie, gdy dzięki sobie tylko dostępnej wiedzy usiłuje odpowiedzieć na pytanie, jaki jest kres ludzkich możliwości w sferze sztuki, w nieustającym dążeniu człowieka do stworzenia sztuki doskonałej. Większość ludzkich doświadczeń tego rodzaju tkwi w przeszłości i dzięki badaniom historycznym może się przed naszymi oczami odsłonić, jednakże pod warunkiem, że wszystkie będziemy badali z jednakową lojalnością, bez żadnych uprzedzeń.

Podobnych wyjaśnień wymaga kwestia pożytku, jaki ludzie mają z teatru, a w związku z tym sprawa różnych typów teatru działających w jednym okresie. Choćbyśmy żywili przekonanie, że jeden z nich lepiej się dostosował do wypełniania trudnych, bardziej skomplikowanych zadań, być może ważniejszych dla uszlachetnienia człowieka, wcale to jeszcze nie oznacza, by drugi zasługiwał na potępienie.

Rozwój kultury ma zwykle wiele dróg. Prócz przebywania kolejnych stopni obejmuje także sublimację dokonującą się inaczej na każdym stopniu tej samej skali. Autor niniejszej książki starał się i o tym pamiętać, więcej miejsca poświęcał zjawiskom kształtującym polską kulturę teatralną najgłębiej, jednak bez lekceważenia pozostałych.

Oddziaływanie teatru zawiera zresztą w sobie tyle tajemnic, jest tak trudno wymierne, nawet gdy chodzi o pożytek społeczny, że słowa potępienia najlepiej zachować dla widowisk jawnie szkodliwych. Trzeba przyznać, że bywały w przeszłości i takie. Ohydny teatr upadającego Rzymu, ze swoim sadyzmem i wyuzdaniem, schlebający najniższym instynktom tłumu, oglupianego przez zdziczałych cesarów, może o tym zaświadczyć. Przykłady aż tak drastyczne są jednak stosunkowo rzadkie. W każdym razie o wiele radsze, niż można by mniemać na podstawie oskarżeń przepełniających historię teatru wszystkich czasów.

Postłowie do trzeciego wydania

Obecne wydanie *Krótkiej historii teatru polskiego* jest przedrukiem wydania z 1977 roku. Okoliczność ta narzuciła rodzaj zmian dokonanych w tekście; wszystkie sprowadzają się do poprawek, które drukarnia mogła wykonać bez składania od nowa całej szpalty. Mimo tak ograniczonych możliwości pozwoliło to w wielu wypadkach wykorzystać postęp badań. Przykładem sprawa komediantów angielskich w Warszawie XVII wieku. W pierwszym wydaniu zespoły osiadające w Warszawie wymienione zostały wedle artykułu Wacława Borowego z 1937 roku. W obecnym wydaniu liczbę pryncypałów i brzmienie ich nazwisk podaje się wedle najnowszej książki Jerzego Limona, ogłoszonej w roku 1985. Także błędy powstałe przez niedopatrzenie poprawiono tam, gdzie to tylko było możliwe. Ogółem wprowadzono ponad dwadzieścia poprawek. Inną nowością obecnego wydania jest spis najważniejszych książek, które się ukazały po 1977 a tyczą zagadnień poruszonych w *Krótkiej historii teatru polskiego*. Spis ten wydrukowany jest na stronach 247–249 jako Dodatek do Bibliografii. (Uwaga: nie było możliwe wprowadzenie uzupełnień, jakich po wydrukowaniu Dodatku wymagałby Indeks nazwisk.)

Bibliografia

Skróty: NK = *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbuz”*, t. 4. Opracowała E. Aleksandrowska z zespołem. Redaktor tomu do r. 1958 T. Mikulski. Warszawa 1965; t. 6, cz. II. Opracowała E. Aleksandrowska z zespołem. Warszawa 1972. — PL = „Pamiętnik Literacki”. — PT = „Pamiętnik Teatralny”.

INFORMATORY I ZARYSY

1. **Bibliografie.** S. Straus, *Bibliografia źródeł do historii teatru w Polsce. Druki zwarte i ulotne*. Wrocław 1957. — Tenże, *Bibliografia tytułów czasopism teatralnych*. Wrocław 1953. — „Pamiętnik Teatralny”. Bibliografia zawartości, 1952-1972. Opracowała M.K. Maciejewska. Warszawa 1976. — L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego. 1765-1939*. Opracowali i zredagowali E. Heise i T. Sivert, t. 1-2, Warszawa 1972 (spis z datami premier). — *Opery polskie*. Opracował K. Michałowski. Kraków 1954 (spis z datami premier). — P. Grzegorzcyk, *Teatr ochotniczy i tańce polskie. Bibliografia informacyjna*. Warszawa 1948. — W. Hahn, *Shakespeare w Polsce*. Wrocław 1958 (m.in. daty premier, obsady, do 1955).

2. **Słowniki.** K. Estreicher, *Teatru w Polsce*, t. 1-3, Kraków 1873-1879 (hasła Bałta-Lwów, osobno wydane hasło Warszawa: PL, 1936, z. 4 i odb. Lwów 1937; reszta w rękopisie). Wydanie drugie fotooffsetowe, t. 1-3, Warszawa 1953. Indeks opracowali E. Szwankowski i W. Zawadzki. Warszawa 1956. — L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*. Warszawa 1935. — *Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765-1965*. Na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego opracowała redakcja w składzie: Z. Raszewski, Z. Wilski, M. Wosiek, K. Zawadzka, H. Garlińska-Zembrzuska. Warszawa 1973.

3. **Zarysy.** J. Lorentowicz, *Zarys dziejów teatru w Polsce*. [W:] *Wiedza o Polsce*, t. 2. Warszawa [b.r.] i nadd. — *Historia sceny polskiej*. Opracował S. Dąbrowski. Warszawa 1953 (do 1945; maszynopis powielony). — B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*. Warszawa 1971 (do 1913; m.in. katalog sal i budynków teatralnych). — Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, t. 1-3, Warszawa 1963 (od czasów Młodej Polski). — T. Wysocka, *Dzieje baletu*. Warszawa 1970. — H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*. [cz. 1] *Od Antyku do Romantyzmu*. Warszawa 1970; [cz. 2] *Od Romantyzmu do Wielkiej Reformy Teatru*. Warszawa 1976. — Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne, 1811-1944* (w druku).

4. „Biała seria” Państwowego Instytutu Wydawniczego, t. 1-33, Warszawa 1954-1974. Tytuły w alfabetycznym porządku nazwisk, w nawiasie autor i rok wydania: *Karol Adwentowicz* (W. Natanson, 1955). — *Wojciech Bogusławski* (S. Dąbrowski,

Z. Krawczykowski, S. Straus, 1954). — *Leonard Bończa-Stępiński* (S. Papée, 1966). — *Mieczysława Ćwiklińska* (J. Macierakowski, W. Natanson, 1959). — *Maria Deryng* (J. Pini-Suchodolska, 1974). — *Ludwik Adam Dmuszewski* (S. Durski, 1964). — *Maria Duleba* (I. Babel, 1957). — *Mieczysław Frenkiel* (K. Biernacki, 1958). — *Leontyna Halpertowa* (H. Świetlicka, 1958). — *Antonina Hoffmann* (J. Got, 1958). — *Stefan Jaracz* (S. Straus, 1956). — *Jan Nepomucen Kamiński* (B. Lasocka, 1972). — *Kazimierz Kamiński* (S. Dąbrowski, R. Górski, 1956). — *Józef Kotarbiński* (Z. Jasińska, 1969). — *Jan Królikowski* (W. Filler, 1959). — *Józefa Ledóchowska* (J. Lipiński, 1963). — *Bolesław Leszczyński* (R. Górski, 1958). — *Mariusz Maszyński* (M. Misiorny, 1967). — *Helena Modrzejewska* (J. Szczublewski, 1959). — *Juliusz Osterwa* (J. Hennelowa, J. Szaniawski, 1956). — *Romana Popiel* (J. Pini-Suchodolska, 1962). — *Wincenty Rapacki* (R. Górski, 1960). — *Władysław Roman* (F. Pajączkowski, 1962). — *Józef Rychter* (S. Straus, 1959). — *Wanda Siemaszkowa* (E. Krasieński, 1963). — *Michał Tarasiewicz* (E. Makomaska, 1968). — *Teofil Trzciniński* (Z. i K. Braunowie, 1967). — *Aleksander Węgierko* (L. Jabłonkówna, 1960). — *Edmund Wierciński* (E. Krasieński, 1960). — *Stanisława Wysocka* (Z. Wilski, 1965). — *Aleksander Zelwerowicz* (J. Macierakowski, W. Natanson, 1957). — *Adolfina Zimajer* (S. Dąbrowski, 1960). — *Alojzy Żółkowski-ojciec* (E. Szwankowski, 1956).

TEATR STAROPOLSKI

1. **Ogólne.** K. Wierzbicka, *Historia sceny polskiej*, cz. 1, Warszawa 1953 (maszynopis powielony). — T. Witczak, *Historia dramatu i teatru staropolskiego do roku 1750 w publikacjach powojennych*, PT, 1954, z. 2; uzupełnienia autora: 1955, z. 2 i 1960, z. 3/4. — J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956. — K. Kretowa, *The Renaissance Theatre in Poland*, Venezia [1966], IV Corso Internazionale di Storia del Teatro (maszynopis powielony). — *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Praca zbiorowa pod redakcją W. Roszkowskiej. Wrocław 1967. — *O dawnym dramacie i teatrze. Studia do syntezy*. Praca zbiorowa pod redakcją W. Roszkowskiej. Wrocław 1971. — Monograficzne zeszyty PT: 1960, z. 3/4 (teatr staropolski); 1965, z. 1 (teatr w dobie Augusta II i Augusta III, m.in. kronika, opr. Z. Raszewski); 1969, z. 4 (teatr staropolski).

2. **Poszczególne zagadnienia.** L. Lepszy, *Lud wesolków w dawnej Polsce*. Kraków 1899. — S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*. Kraków 1902. — A. Brückner, *Z dziejów dawnego teatru polskiego*, PL, 1903. — J. Dürr-Durski, *O mieszczańskim teatrze renesansowym w Polsce*, PT, 1953, z. 3. — S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*. Kraków, 1921 (dotyczy teatrów nadwornych). — W. Tomkiewicz, *Widowiska dworskie w okresie Renesansu*, PT, 1953, z. 3. — K. Targosz, *Polsko-francuskie powiązania teatralne w XVII wieku*, PT, 1971, z. 1 i nadd. (dotyczy teatrów nadwornych). — K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*. Wrocław 1975 (dotyczy teatru królewskiego i innych). — T. Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku*. Gdańsk 1959. — Z. Raszewski, *Scena teatru staropolskiego*, PL, 1953, z. 1 i nadd. — J. Lipiński, *Sztuka aktorska w Polsce, 1500–1633*. Warszawa 1974.

3. **Teatr liturgiczny i misteryjny.** S. Windakiewicz, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*. Kraków 1903. — J. Lewański, *Dramat i dramatyzacje liturgiczne w Średniowieczu polskim*, „Musica Medii Aevi”, t. 1, Kraków 1965. — *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Opracował J. Lewański pod redakcją M.R. Mayenowej. Zeszyt 1, *Dramat liturgiczny*, Wrocław 1966; Zeszyt 2, *Komedia elegijna*, Wrocław 1968; Zeszyt 3, *Misterium*, Wrocław 1969. — E. Trajdos, *Wit Stosz inscenizatorem?*, PT, 1964, z. 4.

4. **Teatr szkolny.** S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*. Kraków 1922. — Ks. J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Słowo wstępne napisał J. Lewański. Wrocław 1957. — J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970. — I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia, 1746–1765*. Wrocław 1974 (m.in. Problemy realizacji teatralnej). — W. Hahn, *Pijarski teatr szkolny w Polsce*. „Nasza przeszłość”, t. XV, 1962. — T. Bieńkowski, *Teatr i dramat szkół różnowierczych w Polsce*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 1968 i nadb. — K. Targosz, *Teatr Szkół Nowodworskich w Krakowie w XVII wieku*, PT, 1976, z. 1/2.

5. **Teatr królewski.** A. Szweykowska, *Widowiska baletowe na dworze Zygmunta III*, „Muzyka”, 1966, z. 1. — S. Windakiewicz, *Teatr Władysława IV*. Kraków 1893; uzupełnienie autora: „Czas”, 1895, nr 285. — K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV, 1635–1648*. Kraków 1965. — A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów, 1635–1648*. Kraków 1976. — A. Sajkowski, *Teatr Jana Kazimierza*, PT, 1964, z. 3 i nadb. — W. Roszkowska, *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III*, PT, 1969, z. 4 i nadb. — K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*. Wrocław 1964. — M. Klimowicz, *Teatr Augusta III w Warszawie*, PT, 1965, z. 1 i nadb. (w aneksie repertuar lat 1748–49 i 1754). — *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich*. Studia i materiały pod redakcją J. Lewańskiego. Wrocław 1973. Zob. także: 2. Poszczególne zagadnienia.

6. **Teatr magnacki.** J. Kowalczyk, *Sławne theatrum na weselu podkanclerzego Jana Zamoyskiego. Premiera „Odprawy posłów greckich” (1578)*, PT, 1964, z. 3 i nadb. — J. Lewański, *Polska premiera „Mieszczanina szlachcicem” w roku 1687*, PT, 1956, z. 1. — J. Kowalczyk, W. Roszkowska, *Teatr Jana Zamoyskiego „Sobiepana”*, PT, 1964, z. 3 i nadb. — S. Dąbrowski, *Teatr hetmański w Białymstoku w XVIII wieku*. Białystok 1938. — K. Wierzbicka, *Ze studiów nad teatrem podkluczym w Polsce*, PT, 1953, z. 1. — A. Sajkowski, *Od Sierotki do Rybenki. W kręgu Radziwiłłowskiego mecenatu*. Poznań 1965 (m.in. o nadwornych teatrach Radziwiłłów w XVIII wieku). — *Teatr dworski [za Augusta III]*, NK, t. 4, s. 152–158 (zestawienie faktów, bibliografia). Zob. także: 2. Poszczególne zagadnienia.

TEATR LAT 1765–1865

1. **Ogólne.** K. Wierzbicka, *Historia sceny polskiej*, cz. 2. Warszawa 1955 (do 1831 roku). — NK, t. 4, s. 164–189, 527–528; t. 6, s. 30–32 (dotyczy teatru publicznego w Warszawie lat 1765–1827 i teatrów publicznych w innych miastach; zestawienie

faktów, bibliografia). — S. Krzesiński, *Koleje życia, czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*. Opracował i wstępem opatrzył S. Dąbrowski. Warszawa 1957. — A. Kuligowska, *Teatr jarmarczny*, PT, 1975, z. 2. — Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim, 1765-1865*. Warszawa 1963. — S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*. Warszawa 1963. — Monograficzne zeszyty PT: 1954, z. 3/4 (Bogusławski i teatr jego czasów); 1966, z. 1/4 (teatr polskiego Oświecenia); 1958, z. 2 (Fredro i teatr wobec Fredry); 1959, z. 1/3 (polski teatr romantyczny; m.in. kronika lat 1815-65).

2. **Warszawa (Źródła).** K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 1, Wrocław 1951; cz. 2, Wrocław 1955. — *Teatr Narodowy*. Pod redakcją J. Kotta opracowali: J. Jackl, B. Król-Kaczorowska, J. Pawłowiczowa, K. Wierzbicka-Michalska, Z. Wołoszyńska, W. Zawadzki. Warszawa 1967 (wstęp, kronika, wybór dokumentów, artykuł o budynkach, dekoracjach i kostiumach). — E. Rabowicz, *Oświecenie teatralnie żywe. Dokola książki „Teatr Narodowy 1765-1794”*, PT, 1970, z. 3 (m.in. uzupełnienia). — *Warszawski teatr Sulkowskich. Dokumenty z lat 1774-1785*. Przygotował M. Rulikowski. Opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła B. Król. Wrocław 1957. — Z. Wołoszyńska, *Wokół antrepryzy teatralnej Sulkowskich*. Krytyczna analiza publikacji *Warszawski Teatr Sulkowskich* i uzupełnienia archiwalne, „Archiwum Literackie”, t. V, Wrocław 1960. — J. Jackl, *Teatr Stanisławowski w prasie współczesnej polskiej i obcej*. Teksty francuskie przełożyła J. Pawłowiczowa, PT, 1967, z. 1-2. — *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, 1815-1819*. Opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński. Przypisy opracowali J. Lipiński i Z. Jabłoński. Wrocław 1956. — K. Beylin, *Teatr Narodowy w raportach Mackrotta z lat 1819-1821*, PT, 1952, z. 2/3. — Taż, *Teatry warszawskie w raportach Mackrotta z lat 1822-1830*, PT, 1953, z. 2.

3. **Warszawa (Repertuar).** L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1-2, Lwów 1925; uzupełnienia: repertuar lat 1765-67 (PT, 1962 i nadb. poprawiona, opr. M. Klimowicz); lat 1781-84 (PT, 1961, z. 1 i 1968, z. 2, opr. J. Rudnicka) oraz baletu (PL, 1929, z. 2, opr. L. Simon). — *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799-1814*. Opracował E. Szwankowski. Wrocław 1954. — E. Szwankowski, *Repertuar teatrów warszawskich, 1814-1831*. Warszawa 1973. — H. Świetlicka, *Repertuar teatrów warszawskich, 1832-1862*. Warszawa 1968.

4. **Warszawa (Opracowania).** *200 lat Teatru Narodowego*. Cz. 1, lata 1765-1924. Pod redakcją E. Szwankowskiego i K. Wierzbickiej. Warszawa 1965. — M. Klimowicz, *Początki teatru Stanisławowskiego, 1765-1773*. Warszawa 1965. — K. Wierzbicka, *Życie teatralne w Warszawie za Stanisława Augusta*. Warszawa 1949. — Taż, *Sześć studiów o teatrze Stanisławowskim*. Wrocław 1967. — Taż, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*. Wrocław 1975. — B. Korzeniewski, „Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osńskiego (1814-1831). Warszawa 1934. — M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osńskiego, 1825-1915*. Lwów [1938]. — M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*. Warszawa 1859 (w aneksie indeks oper, daty premier, liczba przedstawień). — J. Pudelek, *Warszaw-*

ski balet romantyczny, 1802-1866. Kraków 1968 (w aneksie indeks baletów wystawionych w Warszawie, daty premier, obsady). — *Teatr Wielki w Warszawie*. Redakcja: J. Kański. Warszawa 1965 (w aneksie spis oper i baletów wystawionych od 1833 do 1965, daty premier i ważniejszych wznowień, opr. J. Grubowski).

5. **Inne miasta (A).** J. Riabinin, *Teatr i zabawy w Lublinie za Stanisława Augusta*, „Głos Lubelski”, 1932, nr 115-117, 119, 121, 124-126 i odb. — W. J. Śliwina, *Dzieje teatru w Lublinie*. Lublin 1948. — *Teatralia kaliskie. Materiały do dziejów sceny kaliskiej, 1800-1970*. Opracował S. Kaszyński. Łódź 1972. — A. Kuligowska, *Trudne początki*. Teatr łódzki w latach 1844-1863. Wrocław 1976.

6. **Inne miasta (B).** A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu, 1745-1865*. Wilno 1936. — M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa 1971 (w aneksie repertuar wileński lat 1815-24; także o teatrze kijowskim i pierwszych inscenizacjach *Dziadów*). — A. Bar, *Teatr szlachty wolińskiej*. [W:] *Księga ku czci J.I. Kraszewskiego*. Łuck 1939 i odb. (dotyczy Żytomierza). — J. Prosnak, W. Rudziński, *Almanach Moniuszkowski*. Kraków 1952.

7. **Inne miasta (C).** Z. Jabłoński, *Z dziejów teatru krakowskiego w drugiej połowie XVIII wieku*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, 1970 i nadb. — S. Papée, *Życie teatralne Krakowa w XIX wieku*. Kraków 1966. — J. Got, *Repertuar teatru w Krakowie, 1781-1843*. Warszawa 1969. — *Teatr krakowski pod dyktando Hilarego Meciszewskiego, 1843-1845*. Repertuar, recenzje, dokumenty. Opracował J. Got. Wrocław 1967. — J. Got, E. Orzechowski, *Repertuar teatru krakowskiego, 1845-1865*, cz. 1-2, Warszawa 1974-1975.

8. **Inne miasta (D).** S. Peplowski, *Teatr polski we Lwowie, 1780-1881*, Lwów 1889. — J. Got, *Na wyspie Guaxary. Bogusławski i teatr lwowski, 1789-1799*. Kraków 1971 (w aneksie repertuar). — B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800-1842*. Warszawa 1967 (w aneksie repertuar). — *Taż*, *Teatr Stanisława hr. Skarbka, 1842-1848*, PT, 1968, z. 2 i nadb.

9. **Inne miasta (E).** Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu, 1782-1869*. Poznań 1950. — Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza. Wielkopolski i Śląska*. Wrocław 1955.

10. **Poszczególne postaci.** Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1-2, Warszawa 1972. — Z. Jabłoński, *Jacek Kluszewski, 1761-1841*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1966 i nadb. — B. Król-Kaczorowska, *Działalność Jana Bogumila Plerscha*, PT, 1954, z. 3/4. — *Taż*, *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*, PT, 1956, z. 2/3 i odb. — *Taż*, *Antonio Sacchetti — dekorator romantyczny*, PT, 1959, z. 1/3 i 1967, z. 2 (w aneksach spis dekoracji projektowanych przez Sacchetti-go). — *Taż*, *Warszawski malarz-dekorator Józef Hilary Głowacki*, „Rocznik Warszawski”, 1967 i nadb. Zob. także: *INFORMATORY I ZARYSY*, 4. „Biała seria”: *Bogusławski, Dmuszewski, Halpertowa, J.N. Kamiński, Królikowski, Ledóchowska, Rychter, Żółkowski-ojciec*.

1. **Ogólne.** M. Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*. Warszawa 1932. — E. Csató, *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*. Warszawa 1967. — I. Schiller, *Stanisławski a teatr polski*. Warszawa 1965. — E. Heise, *Teatr polski a literatura w latach 1864-1890*. [W:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV, t. 3. Warszawa 1969. — B. Frankowska, *Teatr okresu Młodej Polski a literatura*. [W:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V, t. 2, Warszawa 1967 i nadd. — M. Rulikowski, *Konkursy dramatyczne*. „Twórczość”, 1947, nr 10 i odb. — M. Wosiek, *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe, 1898-1914*. Wrocław 1975 (w aneksie indeks sztuk wystawionych w teatrach ludowych). — J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*. Warszawa 1924. — A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*. Wydanie drugie. Warszawa 1973. — H. Szletyński, *Szkice o aktorach*. Warszawa 1975. — J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*, PT, 1970, z. 3. — J. Kański, *Mistrzowie sceny operowej*. Kraków 1974. — L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*. Warszawa 1968 (o artystach kabaretu i rewii).

2. **Analizy, manifesty, programy.** *Polska myśl teatralna i filmowa*. Antologia pod redakcją T. Siverta i R. Taborskiego. Warszawa 1971. — Władysław Bogusławski, *Sily i środki naszej sceny*. Wstęp i opracowanie: H. Secomska. Warszawa 1961. — S. Koźmian, *Teatr*. Wybór pism. Opracował J. Got, t. 1-2, Kraków 1959. — *Myśl teatralna Młodej Polski*. Antologia. Wybór: I. Sławińska i S. Kruk. Wstęp: I. Sławińska. Noty: B. Frankowska. Warszawa 1966. — L. Schiller, *Teatr ogromny*. Opracował i wstępem opatrzył Z. Raszewski. Przypisy opracowali: J. Timoszewicz i Z. Raszewski. Warszawa 1961. — *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939*. Antologia. Wybór i wstęp: S. Marczak-Oborski. Noty: L. Kuchtówna. Warszawa 1973.

3. **Recenzje teatralne.** A. Sygietyński, *O teatrze i dramacie*. Wybór T. Weissa. Przypisy opracował E. Orzechowski. Kraków 1971. — J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 1-5, Warszawa 1929-35 (recenzje z lat 1904-34). — W. Zawistowski, *Teatr warszawski między wojnami*. Wybór: S. Furmanik i Z. Szwejkowski. Wstęp: E. Krasinski. Warszawa 1971 (recenzje z lat 1918-34). — K. Irzykowski, *Recenzje teatralne*. Wybór i wstęp: J. Szpotański. Przypisy opracowała B. Winklowska. Warszawa 1965 (recenzje z lat 1918-38). — T. Żeleński (Boy), *Pisma*. Pod redakcją H. Markiewicz, t. 19-28. Wstęp: J. Kott. Objasnienia: R. Górski, E. Krasinski, A. Krzyżanowska, K. Najderowa, J. Pocięcha, J. Stradecki. Noty bibliograficzne: B. Winklowska. Warszawa 1963-1975 (recenzje z lat 1919-39). — A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 1-2, Warszawa 1959 (wybór recenzji z lat 1924-39). — K. Wierzyński, *W garderobie duchów*. Lwów 1938 (recenzje z lat 1932-37). — B. Korzeniewski, *Spory o teatr. Recenzje z lat 1935-1939*. Warszawa 1966.

4. **Sceniczne losy utworów dramatycznych.** S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*. Warszawa 1963. — *Mickiewicz na scenie*. Opracował T. Sivert z zespołem w Zakładzie Historii i Teorii Teatru PIS. Warszawa 1957. — *Mickiewicz na scenach*

polских. Opracował T. Pacewicz. Wybór materiału ilustracyjnego: J. Suchodolska i J. Timoszewicz. Wrocław 1959. — *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*. Wrocław 1968. — W. Brumer, *Dwie inscenizacje „Dziadów”*. Warszawa 1937 (dotyczy inscenizacji Wyspiańskiego i Schillera). — J. Timoszewicz, *„Dziady” w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*. Warszawa 1970. — *Słowacki na scenach polskich*. Wybór i opracowanie materiału ilustracyjnego: T. Pacewicz, J. Timoszewicz, Z. Wilski. Wstęp: E. Heise. T. Pacewicz. Wrocław 1963. — S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania „Nie-boskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. Warszawa 1959; rozprawy uzupełniające w książce tejże autorki *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966. — B. Lasocka, *O rzymskim dramacie Krasńskiego*, PT, 1959, z. 1/3 (w aneksie spis inscenizacji *Irydiona*). — T. Kaczyński, *Dzieje sceniczne „Hulki”*. Kraków 1969 (rozdział Pradzieje napisał W. Rudziński; w aneksie spis inscenizacji pod red. J. Grubowskiego). — Z. Jastrzębski, *Sceniczne dzieje Norwida*, PT, 1960, z. 2 i nadb. (w aneksie spis inscenizacji). — J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*. Kraków 1966. — A. Mianowska, *„Sulkowski” Stefana Żeromskiego na scenach polskich*. Kraków 1972. — Taż, *„Róża” Stefana Żeromskiego na scenach polskich*. Kraków [1975]. — J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa 1973 (w aneksie spis inscenizacji). Zob. także: 14. Wyspiański

5. **Warszawa (Źródła, repertuar).** *Aktu cenzury*. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury wybrała, przełożyła, Krótką kroniką cenzury warszawskiej (1815–1915), wiadomością o aktach Warszawskiego Komitetu Cenzury i notami opatrzyła H. Secomska. Warszawa 1966. — H. Secomska, *Repertuar Warszawskich Teatrów Rządowych, 1863–1890*. Warszawa 1971. — *Spis przedstawień zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919–1929. Repertuar*. Opracował L. Simon. Wilno 1929. Repertuar poszczególnych teatrów zob. 6. Warszawa (Opracowania), teatry: Polski, Mały, Narodowy, Nowy, im. Bogusławskiego, Ateneum, Nowa Komedia, Teatr Aktora, Wielki, operetka, ogródkowe.

6. **Warszawa (Opracowania).** M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osińskiego 1825–1915*. Lwów [1938]. — *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*. Pod redakcją T. Siverta. Wrocław 1957. — J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski, 1868–1880*. Warszawa 1963. — E. Krasński, *Warszawskie sceny, 1918–1939*. Warszawa 1976 (w aneksie spis teatrów warszawskich okresu międzywojennego). — J. Lorentowicz, *Teatr Polski w Warszawie, 1914–1938*. Warszawa 1938 (w aneksie repertuar Teatru Polskiego lat 1913–38 oraz indeks sztuk wystawionych w Teatrze Małym lat 1918–38). — J. Iwaszkiewicz, *Teatr Polski w Warszawie, 1938–1949*. Warszawa 1971 (w aneksie repertuar teatrów Polskiego i Małego lat 1938–39 opr. A. Guttry). — *200 lat Teatru Narodowego*, cz. 1, lata 1765–1924. Pod redakcją E. Szwankowskiego i K. Wierzbickiej. Warszawa 1965. — S. Marczak-Oborski, *Teatr Narodowy w latach 1924–1939*, „Kronika Warszawy”, 1971, z. 2–3 (w aneksie repertuar Teatru Narodowego lat 1924–39 i Nowego lat 1928–39). — J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965. — Tenże, *Artyści i urzędnicy, czyli Szaleństwa Leona Schillera*. Warszawa 1961 (dotyczy Teatru im. Bogusławskiego lat 1924–26; w aneksie repertuar tych lat). — E. Krasński, *Teatr Jaracza*.

Ateneum, 1928–1939. Warszawa 1970 (w aneksie repertuar Ateneum lat 1928–39, Teatru Nowa Komedia lat 1933–34 i Teatru Aktora lat 1934–35). — *Teatr Wielki w Warszawie.* Redakcja: J. Kański. Warszawa 1965 (w aneksie spis oper i baletów wystawionych od 1833 do 1965, daty premier i ważniejszych wznowień, opr. J. Grubowski). — W. Filler, *Rendez-vous z warszawską operetką.* Warszawa 1961 (w aneksie indeks wybranych premier lat 1859–1939). — Tenże, *Melpomena i piwo.* Warszawa 1960 (dotyczy teatrów ogródkowych; w aneksie spisy: teatrów ogródkowych i wybranych premier lat 1868–1906).

7. **Inne miasta (A).** *Teatralia kaliskie. Materiały do dziejów sceny kaliskiej, 1800–1970.* Opracował S. Kaszyński. Łódź 1972 (m.in. repertuar lat 1870–1970). — S. Dąbrowski, *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskiem, 1860–1880.* Lublin 1929. — Tenże, *Z dziejów teatru lubelskiego.* „Teatr”, 1948, nr 6/8 (m.in. spis antreprenerów odwiedzających Lublin w latach 1880–1900). — M. Gawarecka, *Teatr w Lublinie w latach 1919–1939.* „Rocznik Lubelski”, 1971. — *Scena polska w Łodzi, 1844–1901.* Łódź 1901. — S. Dąbrowski, J. Tynecki, *Teatr łódzki 1895–1900 pod dyktando Michała Wołowskiego.* „Prace Polonistyczne”, 1966 i 1969. — W. Lipiec, *Zelwerowicz i scena łódzka.* Łódź 1960 (dotyczy w szczególności dwóch dyrekcji Zelwerowicza: 1908–11 i 1920–21). — *Półwiecze Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi.* Łódź 1962 (w aneksie spis dyrektorów w latach 1909–62 opr. K.A. Lewkowski). — M. Kaczorowska-Herman, *Andrzeja Mielewskiego Teatr Popularny w Łodzi, 1910–1913.* Łódź 1970 (w aneksie repertuar). — K. Olszewski, *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska.* Kraków 1960. — *70 lat Państwowego Teatru Zagłębia w Sosnowcu, 1897–1967.* Sosnowiec 1967. — *Życie teatralne w Częstochowie, 1870, 1945, 1970.* Praca zbiorowa pod redakcją B. Lubosza. Częstochowa 1970.

8. **Inne miasta (B).** *Spis przedstawień zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat, 1919–1929. Repertuar.* Opracował L. Simon. Wilno 1929. — H. Romer-Ochenkowska, *Dwudziestopięciolecie wskrzeszonego teatru polskiego w Wilnie.* Wilno 1932. — M. Aleksandrowicz, *Dzieje teatru wileńskiego.* [W:] *Wilno i Ziemia Wileńska*, t. 2, Wilno 1938 i odb. — T.M. Staniszewski, *Siedmiolecie teatru polskiego w Kijowie.* Warszawa 1912. — H. Karwacka, *Witold Wandurski.* Łódź 1968 (m.in. o teatrze Polprat w Kijowie). — *Teatr Wołyński im. J. Słowackiego, 1931–1936.* Łuck [1936].

9. **Inne miasta (C).** S. Papée, *Życie teatralne Krakowa w XIX wieku.* Kraków 1966. — A. Bar, *Teatr krakowski pod dyktando Koźmiana.* Lwów [1939]. — *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana, 1865–1885. Repertuar.* Opracował J. Got. Wrocław 1962. — *Sto lat Starego Teatru w Krakowie.* Redakcja ogólna: H. Vogler. Kraków 1965. — E. Orzechowski, *Repertuar teatru krakowskiego, 1885–1893.* Warszawa 1972. — A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy. Z upoważnienia autora i według jego wskazówek do druku przygotował A. Woycicki.* Kraków 1971 (w aneksie repertuar lat 1893–99). — A. Woycicki, *75 lat Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.* Kraków 1968 (m.in. kronika, indeks sztuk wystawionych w latach 1893–1968). — J.P. Gawlik, *Powrót do Jamy.* Kraków 1961 (dotyczy „Zielonego Balonika”). — J. Lau, *Teatr artystów „Cricot”.* Kraków 1967 (w aneksie repertuar lat 1933–39).

10. **Inne miasta (D).** S. Peplowski, *Teatr polski we Lwowie*. [cz. 1] 1780-1881, Lwów 1889; [cz. 2] 1881-1890, Lwów 1891. — F. Pajęczkowski, *Teatr lwowski pod dykcją Tadeusza Pawlikowskiego, 1900-1906*. Kraków 1961 (w aneksie repertuar). — E. Webersfeld, *Teatr Miejski we Lwowie za dykcji L. Hellera, 1906-1918*. Lwów 1917. — B.W. Lewicki, *Pięciolecie teatru lwowskiego pod dykcją W. Horzycy*, „Teatr”, 1937, nr 7. — E. Krasinski, *Repertuar Teatrów Miejskich we Lwowie za dykcji Wilama Horzycy, 1932-1937*, PT, 1960, z. 1.

11. **Inne miasta (E).** M. Witkowski, *Teatr [poznański. W:] Dzieje Wielkopolski*, t. 2, Poznań 1973 (dotyczy lat 1870-1918; m.in. spis dyrektorów, odwiedzane miejscowości). — S. Papée, *Dziesięć lat teatru w Polsce Zachodniej, 1918-1928*, „Strażnica Zachodnia”, 1930 nr 1 i odb. — *75 lat Teatru Polskiego w Poznaniu*. Poznań 1950. — E. Kalembe-Kasprzak, M. Kwiatkowski, *Teatr Nowy w Poznaniu 1923-1973*. Poznań 1973. — *Opera poznańska, 1919-1969*. Opracowanie zbiorowe pod redakcją J. Waldorffa. Poznań 1970. — T. Świtała, *Opera poznańska, 1919-1969*. Poznań 1973 (m.in. repertuar, obsady). — A. Kowalkowski, *Teatr [bydgoski. W:] Bydgoszcz. Historia, kultura, życie gospodarcze*. Gdynia 1959. — S. Dąbrowski, *Aktorzy polscy w Toruniu w drugiej połowie XIX wieku*, „Mestwin”, 1926, nr 11. — *50 lat sceny toruńskiej*. Toruń 1970. — S. Kwaskowski, *Teatr w Toruniu, 1920-1939*. Gdańsk 1975 (w aneksie repertuar). — Z. Ciesielski, *Teatr polski w Wolnym Mieście Gdańsku, 1920-1939*. Gdańsk 1969. — K. Olszewski, *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska*. Kraków 1960. — Tenże, *Śląska kronika teatralna, 1914-1922*. Kraków 1969. — M. Sobański, *Teatr polski na Śląsku, 1922-1939*. Do druku przygotował A. Wydrzyński. Katowice 1963 (m.in. repertuar). Zob. także: 16. Teatr amatorski (Pomorze, Śląsk).

12. **Aktor, reżyser.** J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski-syn*. Przedmowa: B. Korzeniewski. Warszawa 1959 (almanach, m.in. spis ról). — *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej, 1865-1869*. Wstęp i objaśnienia: J. Got. Przygotowanie i opracowanie zdjęć: M.A. Dobrowolska. Kraków 1956. — J. Got, J. Szczublewski, *Helena Modrzejewska*. Warszawa 1958 (almanach, m.in. spis ról). — T. Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*. Londyn-[1962]. — J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*. Warszawa 1975. — PT, 1959, z. 4 (monograficzny: Helena Modrzejewska). — A. Grzymala-Siedlecki, *Ludwik Solski, 1875-1935*. Warszawa 1935. — *Role Ludwika Solskiego. Zestawienia*. Opracował J. Got. Wrocław 1955. — T. Frenkiel, *Mieczysław Frenkiel*. Warszawa 1938. — Z. Jasińska, *Żywot Kazimierza Kamińskiego*. Warszawa 1976. — W. Horzyca, *Aleksander Zelwerowicz*. Warszawa 1935. — K. Biernacki, *Józef Węgrzyn*. Wydanie drugie. Kraków 1973. — L. Schiller, *Kazimierz Junosza-Stępowski*. Warszawa 1935. — E. Krasinski, *Stefan Jaracz*. Warszawa 1976. — J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*. Warszawa 1971. — E. Csátó, *Leon Schiller*. Warszawa 1968. — PT, 1955, z. 3/4 (monograficzny: Leon Schiller; m.in. spis inscenizacji opr. E. Szwankowski). — „Wiedomości”, 1955, nr 44 (monograficzny: Leon Schiller). — PT, 1968, z. 4 (monograficzny: Leon Schiller). — Z. Osinski, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. Kraków 1972 (m.in. spis prac teatralnych Wilama Horzycy). — PT, 1965, z. 2 (monograficzny: Wilam Horzyca). Zob. także: 14. Wyspiański oraz INFORMATORY I ZARYSY, 4. „Biała seria”.

13. **Scenograf. Wincenty Drabik, 1881-1933.** Pod redakcją M. Rulikowskiego. Warszawa 1936 (m.in. spis prac scenograficznych opr. L. Simon). — PT, 1964, z. 1/2 (monograficzny: Andrzej Pronaszko; m.in. kronika życia i spis prac scenograficznych, opr. J. Timoszewicz). — M. Fik, *Władysław Daszewski. Kronika biograficzno-artystyczna*, „Teatr”, 1971, nr 24. Zob. także: 14. Wyspiański.

14. **Wyspiański. S. Wyspiański, *Dziela zebrane*, t. 15, vol. III-IV. *Teatr Wyspiańskiego*.** Opracowała M. Stokowa, cz. 1-2, Kraków 1968 (daty premier, obsady, bibliografia). — *Wyspiański i teatr*. Praca zbiorowa wydana przez Teatr im. Słowackiego w Krakowie. Kraków 1957. — PT, 1957, z. 3/4 (monograficzny: m.in. K. Nowacki, *Plastyka teatralna Wyspiańskiego*. Katalog; uzupełnienia autora, B. Frankowskiej i L. Płoszewskiego: 1958, z. 3/4). — A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*. Wrocław 1961. — S. Wyspiański, *Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901*. Opracował J. Got. Warszawa 1976. — A. Łempicka, „*Wesele*” w wspomnieniach i krytyce. Wydanie drugie. Kraków 1970. Zob. także: 4. Sceniczne losy utworów dramatycznych (inscenizacja *Dziadów*).

15. **Stowarzyszenia zawodowe. Związek Artystów Scen Polskich, 1919-1929.** Warszawa [b.r.]. — PT, 1968, z. 3 (monograficzny: Związek Artystów Scen Polskich i jego historia; m.in. kronika, opr. A. Wysiński).

16. **Teatr amatorski.** H. T. Jakubowski, *Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do roku 1939*. Warszawa 1975. — Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*. Wrocław 1955. — Z. Obrzud, *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku (1862-1918)*. Wrocław 1972. — S. Smak, T. Stożek, *Teatry amatorskie na Śląsku w latach 1900-1917*. Opole 1959. — *100 lat Teatru Fredreum, 1869-1969*. Kraków 1969 (dotyczy Przemyśla). — E. i M. Wodnarowie, *Polskie sceny robotnicze, 1918-1939*. Wybór dokumentów i relacji. Warszawa 1974. — H. Karwacka, *Witold Wandurski*. Łódź 1968. — J. Zięba, *Ruch teatralny na wsi, 1918-1939* (w druku). — J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*. Wybór pism, inscenizacji, listów. Opracował i wstępem opatrzył A. Olcha. Warszawa 1963. — L. Komarnicki, *Teatr szkolny. Ogólne założenia z praktyki teatru szkolnego*. Warszawa 1926. — K. Estreicher, *Teatr polski za Oceanem*. [W:] *Dla włościan*. Lwów 1890 i odb.

DODATEK (KSIĄŻKI WYDANE PO 1977)

1. **Ogólne.** J. Kreczmar, *Cały świat gra komedię. Drobiazgi o teoriach i artystach*. Warszawa 1982. — T. Terlecki, *Rzeczy teatralne*. [Nota biograficzna: J. Timoszewicz]. Warszawa 1984. — „*Pamiętnik Teatralny*”. *Bibliografia zawartości*. Opracowała M. K. Maciejewska. [Ciąg dalszy:] 1973-1982, PT, 1983, z. 4.

2. **Zarysy.** J. Lewański, *Dramat i teatr Średniowiecza i Renesansu w Polsce*. Rozdziały *Dramat antyczny w Polsce w okresie Odrodzenia* i *W teatrach jezuickich* napisał A. Kruczyński. Warszawa 1981. — *Dzieje teatru polskiego* pod redakcją T. Siverta. Tom 1. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*.

Warszawa 1977. Tom 2. *Teatr polski od końca XVIII wieku do roku 1862* (w przygotowaniu). Tom 3. *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*. Warszawa 1982. Tom 4. *Teatr polski w latach 1890–1918* (w druku). Tom 5. S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*. Warszawa 1985 (w przygotowaniu część druga: M. Komorowska, J. Pudelek *Teatry muzyczne*).

3. **Poszczególne zagadnienia.** PT, 1978, z. 3 (monograficzny: teatr staropolski). — J. Limon, *Gentlemen of a Company. English Players in Central and Eastern Europe, 1590–1660*. Cambridge 1985. — J. Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce*. Wrocław 1984. — P. Mitzner, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*. Warszawa 1987. — PT, 1987, z. 1/2 (monograficzny: dzieje teatru lalek w Polsce; redaktor tomu M. Waszkiel). — A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*. Warszawa 1976. — M. B. Stykowa, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*. Wrocław 1980. — J. Kozłowski, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914*. Kraków 1982. — M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*. Wrocław 1987. — K. A. Wyśiński, *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950*. Wrocław 1979.

4. **Regiony.** *Polski teatr prowincjonalny. Rekonesans*. Łódź 1987. *Acta Universitatis Lodzensis*. — Z. Mrozek, *Polski ruch teatralny na Kujawach. Do roku 1939*. Bydgoszcz 1976. — K. Olszewski, *Kronika teatralna Górnego Śląska 1848–1914*. Kraków 1979. — J. Komorowski, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*. Wrocław 1985. — T. Sivert, *Polacy w Paryżu*. Warszawa 1980. — E. Orzechowski, *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych* (w druku).

5. **Poszczególne miasta.** J. Formanowicz, *Historia Teatru Miejskiego w Bydgoszczy w latach 1920–1939*. Warszawa 1978. — E. Nawrat, *Teatr Polski w Katowicach*. Wrocław 1981. — Taż, *Repertuar sceny dramatycznej Teatru Polskiego w Katowicach w latach 1922–1939*. Warszawa 1979. — *Dzieje teatru w Krakowie*. T. 1. (W przygotowaniu). T. 2. Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*. Okres 1796–1809 napisał J. Got. Kraków 1980. T. 3. J. Got, *Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853–1865*. Kraków 1984. T. 4. (W przygotowaniu). — T. 5. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Kraków 1985–1987. — K. Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów*. Kraków 1982. — M. Zacińska, *Repertuar teatru miejskiego w Krakowie 1893–1899*. Warszawa 1977. — A. Solarska-Zachuta, *Repertuar teatru krakowskiego 1899–1905*. Warszawa 1979. — T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*. Kraków 1976. — S. Kruk, *Życie teatralne w Lublinie 1782–1918*. Lublin 1982. — *Z życia teatralnego w Lublinie w latach 1866–1927*. Pod redakcją M. B. Stykowej. Lublin 1982. — S. Kruk, *Repertuar teatru lubelskiego 1864–1890*. Warszawa 1979. — *Teatr przy ulicy Cegielnianej. Szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844–1978*. Pod redakcją S. Kaszyńskiego. Łódź 1980. — B. Konarska-Pabiniak, *Teatr w dawnym Płocku 1808–1939*. Wrocław 1984. — Taż, *Repertuar teatru w Płocku*. Warszawa 1982. — J. Maciejewski, *Teatry poznańskie w latach panowania króla Stanisława*

Augusta. Warszawa 1986. — J. Pleśniarowicz, *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*. Przygotował do druku, uzupełnił i kalendarium opracował K. Pleśniarowicz. Rzeszów 1985. — J. Hera, *Aktorzy i teatr[warszawski] w oczach Mackrotta*. Suplement do wypisów Karoliny Beylin, PT, 1981, z. 3/4 i nadb. — B. Król-Kaczorowska, *Teatr na zamku królewskim w Warszawie*. Warszawa 1985. — Taż, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975*. Warszawa 1986. — J. Pudelek, *Warszawski balet w latach 1867–1915*. Kraków 1981. — P. Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1901–1905*. [Cz. 1–3]. Warszawa 1976–1981. — M. Wosiek, *Repertuar teatrów warszawskich. Teatr Ludowy 1899–1906*. Warszawa 1976. — PT, 1986, z. 2/3 (monograficzny: teatr polski w Wilnie w latach 1785–1945; redaktor tomu J. Timoszewicz).

6. **Poszczególne postaci.** E. Kasiński, *Stefan Jaracz*. Warszawa 1983. — A. Pronaszko, *Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*. Opracował J. Timoszewicz. Warszawa 1976. — L. Schiller, *Pisma*. Opracował J. Timoszewicz. [T. 1.]. *Na progu nowego teatru 1908–1924*. Warszawa 1978. [T. 2.]. *Droga przez teatr 1924–1939*. Warszawa 1983. [T. 3.]. *Theatrum militans 1939–1945*. Warszawa 1987. — L. Kuchtówna, *Irena Solska*. Warszawa 1980. — PT, 1982, z. 1/4 (monograficzny: Arnold Szyfman; redaktor tomu E. Kasiński). — PT, 1985, z. 1/4 (monograficzny: Stanisław Ignacy Witkiewicz; redaktor tomu J. Degler). — Z. Wilski, *Wielka tragiczka*. Kraków 1982 (monografia Stanisławy Wysockiej).

Spis ilustracji

1. Rzeźba Chrystusa z ruchomymi ramionami. Drewno polichromowane, ok. roku 1400. Mszczonów, woj. skierniewickie, kościół parafialny	10
2. Antyfonarz z Brzegu, wiek XIV lub XV. (Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego, rkps 51 319 Muz., k. 76 verso)	11
3. Żołnierz układany u grobu Chrystusa. Rzeźba z warsztatu Wita Stosza dla kościoła Mariackiego w Krakowie. Drewno polichromowane, XV wiek. (Muzeum Narodowe w Krakowie)	12
4. Rzeźba Chrystusa z ruchomymi ramionami. Drewno polichromowane, pierwsza poł. XV wieku? Klasztor sióstr klarysek w Krakowie	13
5. Śpiący Parys. Drzeworyt (fragment) na stronie tytułowej książki: [Iacobus Locher], <i>Iudicium Paridis</i> . Cracoviae 1522. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie)	16
6. Sala senatorska na Wawelu z widokiem na galerię. Stan obecny	17
7. Scena terencjuszowska (celkowa). Na podstawie drzeworytów z XV i XVI wieku rys. Marek Janowski	18
8. Malarz niewiadomy, Kram miejski, fragment miniatury z kodeksu Baltazara Behema, ok. 1505. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, rkps 16)	20
9. Ruski skomoroch. Akwaforta (fragment), rys. Adam Olearius, trawil August John. W książce: A. Olearius, <i>Vermehrte neue Beschreibung der Moskowitischen und Persischen Reise</i> . Schleswig 1656. (Biblioteka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego)	55
10. <i>Sand Parysa, krolowica trojańskiego</i> . Kraków 1542, strona tytułowa. (Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego w Lublinie)	22
11. Periaktoi przed manewrem i po manewrze zmiany otwartej. Na podstawie podręczników J. Furttenbacha z XVII wieku rys. Marek Janowski	27
12. Giovanni B. Gisleni, Rysunek w tzw. Szkicowniku drezdeńskim, zapewne projekt dekoracji teatralnej, poł. XVII wieku. (Staatsarchiv, Drezno)	28
13. Prospekt w trakcie zmiany otwartej. Na podstawie podręczników z XVII wieku rys. Marek Janowski	29
14. Scena z portalem, prospektem i lewym kompletem periaktoi. Na podstawie podręczników J. Furttenbacha z XVII wieku rys. Marek Janowski	30
15. Scena z przedstawienia na cześć królewicza Władysława w teatrze Medicih we Florencji: Pozar na wyspie Alcyny. Akwaforta, rysował i trawil Alfonso Parigi, w książce Fernando Saracinelli. <i>La Liberazione di Ruggero dall'Isola d'Alcina</i> . Firenze 1625. (Galleria degli Uffizi, Florencja)	31
16. <i>Sumariusz historii o s. Cecylii</i> . Warszawa 1637, strona tytułowa. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie)	31
17. <i>Komedia rybałtowska nowa</i> . [B. m.] 1624, strona tytułowa. (Biblioteka Narodowa w Warszawie)	33

18. Lutnista. Fragment polichromii, XVI wiek. Grębień, woj. sieradzkie, kościół parafialny	34
19. <i>Tragedia Genesisus</i> . Poznań 1619, strona tytułowa. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie)	35
20. Piotr Baryka, <i>Z chłopu król</i> . Kraków 1637, strona tytułowa. (Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Krakowie).	35
21. Pasterz w Betlejem. Jaselka, XVIII wiek. Klasztor sióstr klarysek w Krakowie	36
22. Pasterka w Betlejem. Jaselka, XVIII wiek. Klasztor sióstr klarysek w Krakowie	36
23. Mieszczanin w Betlejem. Jaselka, XVIII wiek. Klasztor sióstr klarysek w Krakowie	37
24. Kajetan W. Kielisiński, Szopka z Medyki. Akwaforta, 1835. W książce: <i>Album K.W. Kielisińskiego</i> , poszyt dodatkowy, Poznań 1855	38
25. Król w Betlejem. Jaselka, XVIII wiek. Klasztor sióstr klarysek w Krakowie	41
26. Szlachcic w Betlejem. Jaselka, XVIII wiek. Klasztor sióstr klarysek w Krakowie	42
27. <i>Złoty pokój Władysławowi III Jagiellonowi, królowi polskiemu</i> . Poznań 1660, strona tytułowa. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie)	45
28. <i>Wizimier, Bałtyckiego morza zwycięzca</i> . Kalisz 1679, strona tytułowa. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie)	45
29. <i>Ślawa nieśmiertelna Bolesława Krzywoustego</i> . Wilno 1693, strona tytułowa. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie)	45
30. <i>Łagodnego szaleństwa wizerunek w sławnym pobożności Eryku, królu duńskim</i> . Poznań 1698, strona tytułowa. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie)	45
31. Johann J. Kändler, Arlekin z dzbanem. Porcelana, ok. 1738. Repr. O. Pelka, <i>Alt-Meissen</i> . Leipzig 1923	47
32. Johann J. Kändler, Arlekin z binoklami i tabakierką. Porcelana, 1746. (Staatliche Porzellan-Sammlung, Drezno)	47
33. <i>Taberyn ogrodnik</i> . Warszawa 1754, strona tytułowa. (Biblioteka University Karola, Praga)	48
34. Operalnia Augusta III w Warszawie. Na podstawie planów z epoki rys. Krystyna Dobrowolska.	49
35. [Jan Andrzej Morsztyn, Stanisław Morsztyn], <i>Psyche z Lucjusza Apulejusza Marina. Cyd albo Roderyk. Hipolit. Andromacha</i> . [Kraków ok. 1697], s. 101. (Biblioteka Narodowa w Warszawie)	52
36. <i>Mieszczanin nad swoją się kondycję wynoszący</i> . Leszno [ok. 1688], strona tytułowa. (Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu)	53
37. Przedstawienie teatralne w Nieświeżu: Parys w sztuce <i>Interesowany sędzia</i> — <i>Miłość</i> . Miedzioryt (fragment), ryt. Michał Żukowski, 1754. W książce: F.U. Radziwiłłowa, <i>Komedie i tragedie</i> . [B. m.] 1754	54
38. Przedstawienie teatralne w Nieświeżu: <i>Ślepa miłość nie patrzy na koniec</i> . Miedzioryt (fragment), ryt. Michał Żukowski, 1754. W książce: F.U. Radziwiłłowa, <i>Komedie i tragedie</i> . [B. m.] 1754.	55

39. Przedstawienie teatralne w Nieświeżu: *Niecnota w sidłach*. Miedzioryt (fragment), ryt. Michał Żukowski, 1754. W książce: F.U. Radziwiłłowa, *Komedie i tragedie*. [B. m.] 1754. 55
40. Przedstawienie teatralne w Nieświeżu: *Miłość dowcipna*. Miedzioryt (fragment), ryt. Michał Żukowski, 1754. W książce: F.U. Radziwiłłowa, *Komedie i tragedie*. [B. m.] 1754 55
41. Afisz: Bielawski wg Moliera, *Natęci*. Teatr Narodowy, 26 XI 1765. Repr. L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. 2 60
42. Adam Iwor, Portret Karola Boromeusza Świerzawskiego. Płótno, olej, druga poł. XVIII wieku. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego w Poznaniu) 60
43. Zygmunt Vogel, Teatr Narodowy na Pl. Krasińskich w Warszawie. Akwarela, 1785. (Muzeum Narodowe w Warszawie) 61
44. August Moszyński, Projekt teatru publicznego. Przekrój poprzeczny, ok. 1778. (Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego) 63
45. Jan P. Norblin, „*Marionettes polonaises*”. Płótno, olej (fragment), ok. 1780. (Muzeum Narodowe w Warszawie) 64
46. Jan P. Norblin, „*Marionettes polonaises*”. Ołówek, akwarela, gwasz (fragment), ok. 1780. (Oryginał zaginiony, zdjęcie z kliszy fotograficznej zachowanej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie) 64
47. Afisz: Bogusławski wg Moliera, *Szkola kobiet*. Teatr Narodowy, 24 V 1781. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego) 65
48. Afisz: Grètry, *Dwóch strzelców i mleczarka*; Gaetano, *Nie każdy śpi ten, co chrapi*. Kraków, zespół polski, 15 XI 1789. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie) 67
49. Malarz niewiadomy, Wnętrze Teatru Narodowego na Pl. Krasińskich. Płótno, olej (fragment), 1790. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego) 68
50. Malarz niewiadomy, Wnętrze Teatru Narodowego na Pl. Krasińskich. Płótno, olej (fragment), 1790. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego) 69
51. Jan B. Piersch, Fragment fresku na widowni teatru. Warszawa, Łazienki, Stara Pomarańczarnia, 1788 70
52. Frak z garderoby Teatru Narodowego, druga poł. XVIII wieku. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego) 70
53. Kazimierz Owsiański. Według nieznanego portretu lit. Louis Letronne, w książce: W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Warszawa 1820 72
54. Agnieszka Truskolaska. Według nieznanego portretu lit. Józef Sonntag, w książce: W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 2, Warszawa 1820 72
55. Afisz: Niemcewicz, *Powrót posła*, Kurz, *Winnica miłości*. Teatr Narodowy, 15 I 1791. Repr. W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*. Warszawa 1925 73
56. Fryderyk Lohrmann, Wojciech Bogusławski jako Axur w operze Saliego, akt III, sc. 7. Akwarela, 1793. (Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego) 73
57. *Taczka occiarza* Merciera, akt III, sc. 2. Miedzioryt, rys. Michał Sta-

- chowicz, ryt. Sebastian Langer, w książce: W. Bogusławski, *Dziela dramatyczne*, t. 8, Warszawa 1823 (recte 1824) 74
58. [Wojciech Bogusławski], *Piosnka na notę „Wenecjanki” z komedii „Taczka occiarza” na żądanie publiczności wydrukowana*. [Warszawa 1790], recto. (Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego) 75
59. [Wojciech Bogusławski], *Piosnka na notę „Wenecjanki” z komedii „Taczka occiarza” na żądanie publiczności wydrukowana*. [Warszawa 1790], verso. (Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego) 75
60. Fryderyk Lohrmann, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* w Teatrze Narodowym, dekoracje Smuglewicza, akt III, sc. 6. Ołówek, akwarela, 1794. (Oryginał ze zbiorów Przewodniczkich w Warszawie spalony w 1944, reprodukcja ze zdjęcia wykonanego w czasie wojny, odbitka w zbiorach Zbigniewa Raszewskiego) 76
61. Jan Stefani, Partytura opery *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, słowa Wojciecha Bogusławskiego. Chór Krakowiaków na zakończenie I aktu, odpis, ok. roku 1800. (Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, rkps 14 op., k. 70 verso — 71) 78
62. Afisz: Gassmann, *Miłości rzemieślnicze*. Polski zespół Truskolaskich z Warszawy, występy gościnne w Gdańsku, 21 VIII 1797. (Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku) 80
63. Afisz: Beaumarchais, *Eugenia*. Kraków, zespół polski, 26 XI 1815. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie) 80
64. Afisz: Pigault-Lebrun, *Rywale samych siebie*; Carmouche, de Jouffroy d'Abbans, Nodier, *Upiór*. Teatr Narodowy, występy gościnne w Poznaniu, 6 VII 1823. (Miejska Biblioteka Publiczna im. E. Raczyńskiego w Poznaniu) 81
65. Afisz: Ducange, *Trzydzieści lat, czyli Życie szulera*. Wilno, zespół polski, 23 II 1830. (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie) 81
66. Budynek, który mieścił teatr wileński w latach 1796–1831. Stan obecny 82
67. Teatr kijowski w latach dwudziestych XIX wieku. Fragment rysunku. (Muzej Teatralnego Iskustwa, Kijów) 83
68. Budynek teatru poznańskiego z lat 1804–1874. Fot. A. i F. Zeuschner. (Muzeum Narodowe w Poznaniu) 83
69. Franz Gerstenberger, Scena i widownia teatru lwowskiego. Akwarela, pocz. XIX wieku. Repr. P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej od czasów najdawniejszych do końca wieku XIX*. Wydanie nowe przygotował, do stanu badań dzisiejszych doprowadził i ilustracjami opatrzył S. Kossowski, t. 1, Lwów [b. r.] 84
70. Afisz: Doniesienie teatralne Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego, 5 III 1812. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) 85
71. List prefekta Departamentu Warszawskiego do Wojciecha Bogusławskiego, 22 V 1810. (Muzeum Narodowe w Warszawie, Teki Bogusławskich, 394) 86
72. Umowa rządu Księstwa Warszawskiego z Wojciechem Bogusławskim o antrepryzę Teatru Narodowego, 10 V 1810. (Muzeum Narodowe w Warszawie, Teki Bogusławskich, 393) 87
73. Umowa rządu Księstwa Warszawskiego z Wojciechem Bogusławskim

o antyrepryzę Teatru Narodowego, 10 V 1810. (Muzeum Narodowe w Warszawie, Teki Bogusławskich, 393)	87
74. Jan F. Piwarski. Portret Alojzego Żółkowskiego ojca. Marmur, olej, ok. 1820. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego)	88
75. Aleksander Orłowski, Ludwik A. Dmuszewski jako Don Fernand (Cyd Corneille'a). Piórko, akwarela, gwasz, 1801. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	88
76. Blejtramy ustawiane na podłodze sceny. Rys. Marek Janowski	90
77. Kulisy na wózkach. Rys. Marek Janowski	91
78. Dwa przecięcia na tle prospektu. Rys. Marek Janowski	92
79. Antoni Smuglewicz, <i>Zaczarowany flet (Flet czarnoksiężski)</i> Mozarta w teatrze Bogusławskiego, akt I, sc. 6. Gwasz, akwarela, 1802. (Muzeum Narodowe w Krakowie)	92
80. Ferm i paludamenta. Rys. Marek Janowski	93
81. Prospekt wciągany do sznurowni. Rys. Marek Janowski	94
82. Praktykabel z tyłu i z przodu. Rys. Marek Janowski	95
83. <i>Ksaira, siostra króla Iskahura</i> . Fragment sceny z <i>Iskahara</i> Bogusławskiego. Miedzioryt, rys. Michał Stachowicz, ryt. Sebastian Langer, w książce: W. Bogusławski, <i>Dziela dramatyczne</i> , t. 7, Warszawa 1823 (recte 1824)	96
84. Rotmistrz Sobiesław. Fragment sceny z <i>Lodoiskiej</i> Cherubiniego. Miedzioryt, rys. Michał Stachowicz, ryt. Sebastian Langer, w książce: W. Bogusławski, <i>Dziela dramatyczne</i> , t. 6, Warszawa 1821	96
85. Józefa Ledóchowska. Miedzioryt niewiadomego grafika w publikacji: A. Zalewski [recte L.A. Dmuszewski], <i>Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego</i> . Warszawa 1809.	97
86. Ignacy Werowski jako Sambor (<i>Ludgarda</i> Kropińskiego), akt I, sc. 1. Akwaforta kolorowana, rys. Jan F. Piwarski, trawił Jakub Sokołowski. (Biblioteka Polska w Paryżu)	98
87. Bonawentura Kudlicz jako Boratyński (<i>Barbara Radziwiłłówna</i> Felińskiego), akt III, sc. 8. Akwaforta kolorowana, rysował i trawił Jakub Sokołowski. (Biblioteka Polska w Paryżu)	99
88. Afisz: Schiller, <i>Dziewica Orleańska</i> . Teatr Narodowy, 19 XII 1820. (Biblioteka Narodowa w Warszawie)	100
89. Afisz: J.N. Kamiński wg Adolfa Bäuerle, <i>Staroświecczyzna i postęp czasu</i> . Zespół polski z Krakowa, występy gościnne we Wrocławiu, 23 VIII 1855. (Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego)	106
90. Afisz: Sankowski wg powieści Vulpiusa, <i>Życie zbrodniarza, czyli Rinaldo Rinaldini</i> . Wilno, zespół polski, 6 I 1858. (Lietuvos T.S.R. Mokslų Akademija Centrinė Biblioteka. Retų Spoudinius ir Kartografios Skyrius, Wilno)	107
91. Fryderyk L. Pohlmann, Sala. Projekt dekoracji dla teatru lwowskiego. Tusz lawowany, ok. 1850. (Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu)	108
92. Budynek teatru lwowskiego otw. w 1842. Drzeworyt, rys. A. Kozarski, „Kłosa”, 1873, nr 423	108
93. Witalis Smochowski jako Horejko (<i>Hajdamacy na Ukrainie</i> Kamińskiego wg Körnera). Litografia kolorowana, „Pszczola Polska”, 1820, t. 1	109

94. Jan Nepomucen Kamiński jako Gonta (<i>Hajdamacy na Ukrainie</i> Kamińskiego wg Körnera). Litografia kolorowana, w czasopiśmie „Pszczola Polska”, 1820, t. I	109
95. Jan Nepomucen Nowakowski. Fot. J. Stahl. (Oryginał nie odszukany, reprodukcja fotograficzna z oryginalnej odbitki w zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	110
96. Teatr krakowski po przebudowie z 1842 roku (obecnie Teatr Stary). Fot. około 1850. (Muzeum Teatralne w Krakowie)	111
97. Wnętrze teatru krakowskiego po przebudowie 1842 roku. Na podstawie planów i pomiarów z epoki rys. Marek Janowski	112
98. Afisz: Korzeniowski, <i>Panna męzatka</i> . Zespół wędrowny Aleksandra Ładnowskiego, występy w Płocku, 8 I 1861. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	113
99. Feliks Pęczarski, „Efekt melodramy” (Publiczność lubelska w 1835). Płótno, olej, ok. 1835. (Gosudarstwiennyj Chudożestwiennyj Muzej, miasto Gorkij)	114
100. Teatr Wielki w Warszawie. Śtaloryt, rys. Antonio Corazzi, ryt. Adam Piliński, w książce: <i>La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée</i> . Redigée par une société de littérateurs sous la direction de Léonard Chodzko. Paris 1839–1841	116
101. Obwieszczenie. [Warszawa 1841], jedna karta. (Archiwum Miasta Stołecznego Warszawy i Województwa Warszawskiego, Akta Dyrekcji Rządowej Teatrów i Widowisk w Królestwie tyjące się rozporządzeń władz wyższych od roku 1816 do roku 1842, nr 113)	117
102. Leontyna Żuczkowska-Halpertowa jako Emilia. Litografia kolorowana w książce: E. Scribe, <i>Ona go nienawidzi</i> . Warszawa 1834	118
103. Józef Rychter jako Cześniak (<i>Zemsta</i> Fredry). Fot. Karol Beyer. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	118
104. Ludwik Panczykowski jako Trzaska (<i>Chałka w lesie</i> Syrokomli). Drzeworyt, rys. Juliusz Kossak, „Tygodnik Ilustrowany”, 1867, nr 393	119
105. Józef H. Głowacki, <i>Oberża</i> . Projekt dekoracji dla Teatrów Warszawskich. Piórko, akwarela, ok. 1845. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego)	121
106. Lot baletnicy na flugu. Z książki: G. Moynet, <i>Trucs et décors</i> . Paris [b. r.]	122
107. Nimfa jeziora wynurzająca się z podscenia. Z książki: J. P. Moynet, <i>L'Envers du Théâtre</i> . Machines et décorations. Troisième édition. Paris 1888	122
108. Maria Frejtag jako Gizella w balecie Adama. Litografia (fragment), rys. Józef Simmler, lit. Maksymilian Fajans, 1855. (Muzeum Narodowe w Warszawie)	123
109. <i>Wesele w Ojcowie</i> w wykonaniu Baletu Teatrów Warszawskich, dekoracje Sacchettiiego, 1851. Litografia kolorowana, rys. Paul Gavarni wg rysunku A. Zaleskiego i J. Ważniewskiego, lit. André Amédée Charpentier. W tece: <i>Album de Varsovie</i> , 1 ^{re} Serie, 1 ^{re} Livraison, N° 3. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	124
110. Wilhelm Troschel jako Zbigniew (<i>Straszny dwór</i> Moniuszki). Drzeworyt.	

rys. Juliusz Kossak, ryt. Kazimierz Krzyżanowski, „Tygodnik Ilustrowany”, 1866, nr 349	126
111. Afisz: Bełza, Prolog; Fredro, <i>Zemsta</i> . Teatr Polski w Poznaniu, 13 I 1870. (Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk)	130
112. Budynek Teatru Polskiego w Poznaniu. Fotografia, Album pamiątkowych widoków Poznania. Poznań 1883	130
113. Teatr Victoria w Łodzi. Po lewej portret Lucjana Kościeleckiego, dyrektora teatru łódzkiego w latach 1880–90. Rys. Florian Oborski, „Tygodnik Ilustrowany”, 1888, nr 302	131
114. Teatrzyk ogródkowy Tivoli w Warszawie. Drzeworyt, rys. Andrzej Zajkowski, ryt. Kazimierz Olszewski, „Kłosy”, 1871, nr 319	131
115. Widownia Teatru Wielkiego w Warszawie. 26 V 1890. Fot. Karoli i Pusch, „Album Teatralne”, 1896/97	132
116. Afisz: Bouilly, <i>Nienawiść kobiet</i> ; Varner i Duvert, <i>Siostra Kasperka</i> ; J.A. Fredro, <i>Piosnka wujaszka</i> . Zespół wędrowny Miłosza Sztengla, występy w Stanisławowie, 28 VII 1867. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	134
117. Afisz: J.A. Fredro, <i>Wielkie bractwo</i> . Teatr Polski z Poznania, występy gościnne w warszawskim teatrzyku Tivoli, 5 VI 1876. (Reprodukcja fotograficzna w zbiorach Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu)	134
118. Afisz: Quod libet, <i>Co kto lubi</i> . Zespół wędrowny Bolesława Kremkiego i Hipolita Wójcickiego, występy w Łomży, 29 XI 1879. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	134
119. Afisz: d'Ennery i Cormon, <i>Dwie sieroty</i> . Zespół wędrowny Juliana Grabińskiego, występy w Płocku, 9 I 1883. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	134
120. Kufer wędrownego aktora wylepiony od wewnątrz afiszami, druga poł. XIX wieku. (Muzeum Teatralne w Warszawie).	135
121. Józef Baerkman, Przedstawienie amatorskie zesłańców polskich. Akwarela. (Istoricznij Muzej, Lwów)	136
122. Bolesław Ładnowski jako Król Jan w tragedii Szekspira. Fot. Walery Rzewuski. (Muzeum Teatralne w Warszawie).	138
123. Feliks Benda jako Pułaski (<i>Konfederaci barscy</i> Mickiewicza). Fot. Walery Rzewuski. (Muzeum Teatralne w Krakowie)	139
124. Antonina Hoffmann jako Balladyna w tragedii Słowackiego. Fot. Walery Rzewuski. (Muzeum Teatralne w Krakowie)	139
125. Guido Reni? Domniemany portret Beatrix Cenci	140
126. Antonina Hoffmann jako Beatryks Cenci w tragedii Słowackiego. Fot. Walery Rzewuski. (Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu)	140
127. <i>Konfederaci barscy</i> Mickiewicza w teatrze krakowskim, akt II, sc. 4. Drzeworyt (fragment), rys. Juliusz Kossak, ryt. Zenon Szymański, „Strzecha”, 1873, z. I	141
128. Afisz: Kochanowski, <i>Odprawa posłów greckich</i> ; Zabłocki, <i>Fircyk w zalotach</i> . Teatr krakowski, 31 V 1884. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	142
129. „Kasa teatralna w dzień wystąpienia pani Modrzejewskiej”. Drzeworyt, rys. Franciszek Kostrzewski, „Tygodnik Ilustrowany”, 1868, nr 45	144

130. Szarfy wienca ofiarowanego Modrzejewskiej przez publiczność warszawską 10 III 1882. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	144
131. <i>Królowa Saba</i> Goldmarcka w Teatrze Wielkim w Warszawie. Rys. Ksawery Pillati, „Biesiada Literacka”, 1891, nr 43	146
132. Scena i widownia Teatru Rozmaitości w Warszawie. Drzeworyt (fragment), sygn. J.K., „Tygodnik Ilustrowany”, 1884, nr 56	146
133. Scena i widownia Teatru Letniego w Warszawie. Drzeworyt, ryt. Feliks Zabłocki, „Kłosy”, 1870, nr 279	147
134. Scena i widownia Teatru Małego w Warszawie. Drzeworyt, rys. Ksawery Pillati, ryt. Julian Schübeler, „Tygodnik Ilustrowany”, 1880, nr 259	147
135. Scena i widownia Teatru Nowego w Warszawie. Drzeworyt, rys. Ksawery Pillati, ryt. Aleksander Malinowski, „Kłosy”, 1881, nr 836	147
136. „Wyjście z teatru w mglisty zimowy wieczór”. Drzeworyt, rys. Henryk Pillati, ryt. Ernest Boulay, „Kłosy”, 1873, nr 394	148
137. Afisz: Słowacki, <i>Mazepa</i> . Warszawskie Teatry Rządowe, 17 V 1873. Muzeum Teatralne w Warszawie)	148
138. Alojzy Żółkowski syn. Fot. Karol Beyer. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego)	150
139. Alojzy Żółkowski syn. Fot. Karol Beyer. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	150
140. Jan Królikowski jako Wojewoda (<i>Mazepa</i> Słowackiego). Fot. Konrad Brandel. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego)	151
141. Bolesław Leszczyński jako Otello w tragedii Szekspira. Fot. Konrad Brandel. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego)	151
142. Helena Modrzejewska jako Maria Stuart w tragedii Schillera. Fot. Jan Mieczkowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego)	152
143. Helena Modrzejewska jako Aniela (<i>Śluby panińskie</i> Fredry). Fot. Jan Mieczkowski. (Muzeum Teatralne w Krakowie)	152
144. Wincenty Rapacki (<i>Stary jegomość</i> Murgera). Fotografia. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	153
145. Wincenty Rapacki i jego role	154
146. Romana Popiel. Fot. Jan Mieczkowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	155
147. Maria Wisnowska. Fot. Karoli i Pusch. (Biblioteka Narodowa w Warszawie)	155
148. Stanisław Janowski, <i>Tamten</i> Zapolskiej w teatrze krakowskim. Akwarel. Repr. J. Maskoff [G. Zapolska], <i>Tamten</i> . Kraków 1899	157
149. Kazimierz Kamiński jako Chlestakow (<i>Rewizor</i> Gogola). Poczta z serii: Kazimierz Kamiński artysta dramatyczny w sześciu rolach. Kraków [b. r.], B. Wierzbicki i Ska. Zdjęcia Józefa Sebalda. (Muzeum Teatralne w Warszawie, depozyt Muzeum Narodowego)	159
150. Ludwik Solksi jako Krawiec w <i>Hanusi</i> Hauptmanna. Fotografia. Repr. w książce: <i>Ludwik Solksi</i> , 1875–1925. Warszawa 1925	159
151. <i>Fantazy</i> (<i>Nowa Dejanira</i>) w teatrze krakowskim, dekoracje fabryczne, widok ogólny. Fotografia, 1917. (Zbiory Teatru im. Słowackiego w Krakowie)	160

152. <i>Fantazy (Nowa Dejanira)</i> w teatrze krakowskim, dekoracje fabryczne, rzut, 1917. (Zbiory Teatru im. Słowackiego w Krakowie)	160
153. Michał Tarasiewicz w tytułowej roli Kordiana. Pocztówka. Zdjęcie Józefa Sebalda wykonane w atelier. (Muzeum Historyczne Miasta Krakowa)	161
154. Stanisława Wysocka w tragedii o temacie antycznym. Fotografia. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	162
155. Wanda Siemaszkowa jako „szalona Julka” (<i>W sieci</i> Kisielewskiego). Fot. Józef Sebald. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	162
156. Henryk Kunzek, Ludwik Solski jako Fryderyk II (<i>Wielki Fryderyk</i> Nowaczyńskiego). Lalka z Szopki „Zielonego Balonika”, 1911. (Kawiarnia „Jama Michalikowa” w Krakowie)	163
157. Teatr im. Słowackiego w Krakowie, garderoba Solskiego, ściana pokryta malowidłami i autografami znakomitych gości w latach 1893–1900. Stan obecny	164
158. Leon Wyczółkowski, Karol Estreicher na przedstawieniu <i>Wesela</i> w Krakowie. Pastel na dykcie (fragment), 1905. (Zbiory Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, depozyt rodziny Estreicherów)	165
159. Stanisław Wyspiański, Makieta dekoracji do <i>Legendy</i> , akt I. Pastel na tekturze, 1904. (Muzeum Teatralne w Krakowie)	166
160. Stanisław Wyspiański, Rzut dekoracji i szkic sytuacyjny do <i>Legendy</i> , akt I. Tusz, kredka, 1904. (Muzeum Teatralne w Krakowie)	166
161. Dekoracje do <i>Nocy listopadowej</i> Wyspiańskiego wykonane według projektu autora. Teatr krakowski, 1908. Fotografia. (Zbiory Teatru im. Słowackiego w Krakowie).	167
162. Stanisław Wyspiański, Cześćnik w <i>Bolesławie Śmiałym</i> . Pastel, 1904. (Muzeum Narodowe w Krakowie)	168
163. Stanisław Wyspiański, Projekt statku do <i>Protesilasa i Laodamii</i> z objaśnieniami dla dekoratorni. Tusz, 1903. (Muzeum Narodowe w Krakowie)	169
164. <i>Dziady</i> w krakowskiej inscenizacji Wyspiańskiego, 1901, scena (odsłona) IV. Pocztówka z serii Salonu Malarzy Polskich. Zdjęcia Józefa Sebalda wykonane w atelier. (Zbiory Jerzego Gota)	170
165. <i>Dziady</i> w inscenizacji krakowskiej Wyspiańskiego, 1901, scena (odsłona) IV. Pocztówka z serii Salonu Malarzy Polskich. Zdjęcia Józefa Sebalda wykonane w atelier. (Zbiory Jerzego Gota)	170
166. Kazimierz Kamiński jako Stańczyk w <i>Weselu</i> , 1901. Pocztówka z serii Salonu Malarzy Polskich. Zdjęcie wykonane w Atelier „Zofia”. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	171
167. Finał <i>Wesela</i> Wyspiańskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, 1918. Fotografia. (Zbiory Teatru im. Słowackiego w Krakowie)	172
168. Teatr Nowości w Warszawie, 1901. Plansza z reprodukcją fotografii. (Zbiory Zbigniewa Raszewskiego)	175
169. Kazimiera Niewiarowska i Józef Sendecki w rolach operetkowych, ok. 1912. Zdjęcie wykonane w atelier. Fot. Malarski i Tavrell. (Zbiory Zbigniewa Raszewskiego)	175

170. Scena w wielkiej sali Filharmonii warszawskiej urządzona przez zespół łódzki, „Tygodnik Ilustrowany”, 1905, nr 27. 176
171. Rufin Morozowicz jako Pułkownik (*Szalona dziewczyna* Ziehrera). Fotografia. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) 176
172. Józef Węgrzyn w tytułowej roli *Irydiona*, 1913. Pocztówka. Fot. Malarski i Tavrell. (Muzeum Teatralne w Warszawie). 177
173. Karol Frycz, Rzut dekoracji do siedmiu obrazów *Irydiona* na scenie obrotowej Teatru Polskiego w Warszawie, 1913. „Architekt”, 1913, z. 3/4 178
174. *Irydion* Krasieńskiego, sala w pałacu Heliogabala według projektu Karola Frycza, Teatr Polski w Warszawie. Fotografia. „Architekt”, 1913, z. 3/4 179
175. *Burza* Szekspira. Reż. Józef Sosnowski, scen. Karol Frycz. Teatr Polski w Warszawie, 1913. Fotografia, fragment. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) 180
176. Teatr Ludowy na Ciepłej w Warszawie, „Kraj”, 1901, nr 45 181
177. Polski zespół amatorski w Opolu po przedstawieniu teatralnym. Pośrodku Franciszka Koraszewska, obok niej mąż, Bronisław Koraszewski, założyciel zespołu, redaktor „Gazety Opolskiej”. Zdjęcie wykonane w atelier 20 X 1901. (Oryginał nie odzyskany, reprodukcja z oryginalnej odbitki w zbiorach Wandy Koraszewskiej w Katowicach) 182
178. Afisz: Turski, *Krowoderskie zuchy*. Teatr Ludowy w Krakowie, 17 XII 1911. (Muzeum Teatralne w Krakowie) 183
179. *Warszawianka*. Odpis z tytulaturą opracowaną dla zmylenia cenzury: *Pieśń*. Obraz sceniczny w 1 akcie. Napisał Stanisław Wyspiański. Dla użytku scen przystosował B. Skąpski. (Muzeum Teatralne w Warszawie, nr inw. 2114) 184
180. *Lilla Weneda* Słowackiego. Reż. i scen. Ferdynand Ruszczyc. Wilno, 1909. Fotografia. (Muzeum Teatralne w Krakowie) 186
181. *Lilla Weneda* Słowackiego. Reż. i scen. Ferdynand Ruszczyc. Wilno, 1909. (Muzeum Teatralne w Krakowie) 186
182. *Lawina* Korab-Kucharskiego. Teatr Polski w Poznaniu, 1913. Pocztówka. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 187
183. *Złote więzy* Rydla. Teatr Polski w Poznaniu, 1914. Pocztówka. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 187
184. Afisz: Wyspiański, *Zygmunt August* i *Kłątwa*. Teatr Polski w Łodzi, 23 X 1909. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) 188
185. Otwarcie Teatru Narodowego w Warszawie, 1924. Fot. Jan Malarski. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 190
186. Bydgoszcz, Teatr Miejski czynny w latach 1896–1945, siedziba zespołu polskiego w latach 1920–39. Stan sprzed 1920. Pocztówka wydawnictwa G. Abich. (Biblioteka Miejska w Bydgoszczy) 191
187. Kalisz, Teatr im. Bogusławskiego otw. w 1936. Stan obecny. Fotografia 191
188. Maria Kownacka, autorka sztuki o Żaczku-Szkołaczku z lalką Żaczka-Szkołaczka. Teatrzyk „Baj”, 1931. Fotografia. (Zbiory Państwowego Teatru Lalki i Aktora „Baj” w Warszawie). 192
189. *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego. Reż. Teofil Trzcinski,

scen. Adolf Szyszko-Bohusz. Wawel, 1930. Fotografia (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie)	193
190. <i>Król Roger Szymanowskiego</i> . Reż. Adolf Popławski, scen. Wincenty Drabik. Opera Warszawska, 1926. Fot. Jan Malarski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	194
191. <i>Harnasie Szymanowskiego</i> . Choreogr. Maksymilian Statkiewicz, scen. Zygmunt Szpingier. Opera Poznańska, 1938. Fot. J. Puciński. (Zbiory Tadeusza Świtały)	195
192. <i>Lalki z Szopki politycznej 1930</i> projektu Władysława Daszewskiego i Jerzego Zaruby: Sławoj-Składkowski. (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie)	196
193. <i>Lalki z Szopki politycznej 1930</i> projektu Władysława Daszewskiego i Jerzego Zaruby: Wieniawa-Długoszowski. (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie)	197
194. <i>Osterwa jako Przełęcki (Uciekla mi przepióreczka Żeromskiego)</i> . Fotografia. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk)	199
195. <i>Widownia I Reduty w Warszawie</i> . Fot. Sariusz Wolski, „Tygodnik Ilustrowany”, 1919, nr 47/49	200
196. <i>Stałe zaproszenie na cykl wykładów publicznych z dziedziny zagadnień teatru</i> . Warszawa 1925. Z godłem i napisem „Reduta”, atramentem wpisano „JWP Stefan Żeromski”. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	200
197. <i>Metalowa odznaka noszona na rękawie „stroju reutowego”</i> . (Muzeum Teatralne w Warszawie)	201
198. <i>Osterwa jako Fircyk (Fircyk w zalotach Zabłockiego)</i> . Fot. Jan Bułhak. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	202
199. <i>Maria Dulęba jako Maria (W małym domku Rittnera)</i> . Fotografia. (Zbiory Juliana Wołoszynowskiego)	203
200. <i>Stefan Jaracz jako Judasz (Judasz Tetmajera)</i> . Fotografia. (Odbitka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	203
201. <i>Nie-boska komedia</i> Krasieńskiego. Reż. Leon Schiller, scen. Wincenty Drabik. Warszawa, Teatr im. Bogusławskiego, 1926. Fot. Jan Malarski, „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 26	204
202. <i>Uciekla mi przepióreczka Żeromskiego w Teatrze Narodowym</i> . Autor w otoczeniu aktorów po premierze, 1925. Fot. Jan Malarski. (Zbiory Matyldy Osterwiny)	204
203. <i>Książ Piatomkin</i> Micińskiego. Reż. Leon Schiller, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszowie. Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie, 1925. Fot. Karol Pęcherski, „Wiadomości Literackie”, 1925, nr 12	205
204. <i>Opowieść zimowa</i> Szekspira. Reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko. Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie, 1924. Fot. Stanisław Brzozowski, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 45	205
205. <i>Afisz: Schober, Podróż po Warszawie</i> . Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie, 5 X 1924. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	206
206. <i>Afisz: Miciński, Książ Piatomkin</i> . Teatr im. Bogusławskiego w War-	

- szawie, 28, 29, 30 III 1925. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) 207
207. *Sen* Kruszewskiej. Reż. Edmund Wierciński, scen. Feliks Krassowski. Teatr Nowy w Poznaniu, 1927. Fot. F. Markiewicz. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 210
208. *Metafizyka dwugłowego cielęcia* Witkiewicza. Reż. Edmund Wierciński, scen. Feliks Krassowski. Teatr Nowy w Poznaniu, 1928. Fot. F. Markiewicz. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 210
209. *Dom kobiet* Nałkowskiej w Teatrze Polskim w Warszawie, 1930. Autorka wśród aktorek po premierze. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 211
210. *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza. Reż. Edmund Wierciński, scen. Stanisław Śliwiński. Nina Andrycz jako Solange i Maria Przybyłko-Potocka jako George Sand. Teatr Mały w Warszawie, 1936. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 211
211. *Dziady* Mickiewicza. Reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko. Teatr Polski w Warszawie, 1934. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 212
212. *Krzyczcie, Chiny* Tretiakowa. Reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko. Teatr Nowe Ateneum w Warszawie, 1933. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 212
213. *Kłopot z huzarami*, „obrazek śpiewający” w insc. Leona Schillera z montażu *Witaj, jutrzeńko swobody*. Teatr Polski w Warszawie, 1928. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 212
214. *Samuel Zborowski* Słowackiego. Reż. Wacław Radulski, scen. Andrzej Pronaszko. Teatry Miejskie we Lwowie, 1932. Fot. DORYS. (Zbiory Stanisławy Horzycowej) 214
215. *Powrót Odysa* Wyspiańskiego. Reż. Janusz Strachocki, scen. Andrzej Pronaszko. Teatry Miejskie we Lwowie, 1932. Fot. DORYS. (Zbiory Stanisławy Horzycowej) 215
216. *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej. Reż. Stanisława Perzanowska, scen. Władysław Daszewski. Teatr Aktora w Warszawie, 1934. Fot. Stanisław Brzozowski. (Zbiory Stanisławy Perzanowskiej) 216
217. *Klub Pickwicka* wg Dickensa. Reż. Aleksander Węgierko, scen. Władysław Daszewski. Teatr Polski w Warszawie, 1936. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie) 217
218. *Przestępcy* Brucknera. Reż. Aleksander Zelwerowicz, scen. Witold Małkowski. Teatr na Pohulance w Wilnie, 1930. Fot. Marian Wyrzykowski. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) 218
219. *Wieczór trzech króli* Szekspira. Reż. Bronisław Dąbrowski, scen. Zygmunt Szpingier. Teatr Polski w Poznaniu, 1936. Fotografia. (Zbiory Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu) 218
220. *Zygmunt August* Wyspiańskiego. Reż. Leopold Kielanowski, scen. Józef Jarnutowski. Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach, 1937. Fotografia. (Odbitka w zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) 218
221. *Dziady* Mickiewicza. Reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko.

Teatr Polski w Warszawie, 1934. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	220
222. Aleksander Zelwerowicz jako Pickwick. (<i>Klub Pickwicku</i> wg Dickensa). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	222
223. Karol Adwentowicz jako Doktor (<i>W małym domku</i> Rittnera). Fot. RUAN. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	222
224. Stanisława Wysocka jako Matka (<i>Niespodzianka</i> Rostworowskiego). Fotografia. (Zbiory Janiny Ochlewskiej w Krakowie)	222
225. Mieczysława Ćwiklińska. Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	222
226. Elżbieta Barszczewska jako Dorrit. (<i>Mula Dorrit</i> wg Dickensa). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	223
227. Irena Eichlerówna jako Żaneta (<i>Wilki w nocy</i> Rittnera). Fot. Jan Malarski. (Zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)	223
228. Janina Romanówna i Aleksander Węgierko (<i>Rozwiedzmy się</i> Sardou). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	223
229. Maria Przybyłko-Potocka (po lewej) jako Elżbieta (<i>Elżbieta królowa Anglii</i> Brucknera). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	223
230. Stefan Jaracz jako Skid (<i>Artyści</i> Wattersa i Hopkinsa). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	225
231. Stefan Jaracz jako Szwejk (<i>Przygody dzielnego wojaka Szwejka</i> wg Haška). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	225
232. Kazimierz Junosza-Stępowski jako Henryk IV (<i>Żywa maska</i> Pirandella). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	225
233. Irena Solska jako Marmieladowa (<i>Zbrodnia i kara</i> wg Dostojewskiego). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	225
234. Mieczysław Frenkiel jako Damazy Żegota. Fot. Jan Malarski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	226
235. Mariusz Maszyński jako Perlmann (<i>Murzyn warszawski</i> Słonimskiego). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	227
236. Jerzy Leszczyński i Kazimierz Junosza-Stępowski (<i>Melodramat</i> Bernsteina). Fot. Stanisław Brzozowski. (Muzeum Teatralne w Warszawie)	228
237. <i>W słonecznym kręgu</i> Cierniaka. Kurs instruktorski dla działaczy ruchu amatorskiego, Puławy, 1930. Fotografia. (Zbiory Aleksandra Oleszczuka)	230
238. <i>Śmierć Okrzei</i> Bakala. Zespół amatorski OM TUR w Tarnowie, 1937. Fotografia. (Zbiory Centralnego Archiwum KC PZPR w Warszawie)	231
239. <i>Na dnie</i> Gorkiego. Reż. Leon Bogusz. Zespół amatorski OM TUR w Białymstoku, 1938. Fotografia. (Zbiory Centralnego Archiwum KC PZPR w Warszawie)	231
240. Plac Św. Ducha w Krakowie. Kolejka do kasy Teatru im. Słowackiego przed występami gościnnymi Jaracza. Fotografia. (Zbiory Teatru Ateneum w Warszawie)	232

Autorzy zdjęć: Kazimierz Czapiński (52, 105, 130), Stefan Deptuszcwski (1, 21-23, 25-26), Ewa Kozłowska-Tomczyk (4, 8, 18), Jerzy Langda (37-40, 85), Zbigniew Malinowski (3, 79, 156), Kazimierz Nowacki (178), Jacek Noyszewski (51), Jerzy Timoszewicz (66).

Autorzy zdjęć archiwalnych w Spisie ilustracji.

Następujące zdjęcia dostarczyły: Biblioteka Narodowa (10), Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu (6), Staatliche Fotothek w Dreźnie (32), Teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu (187) oraz Archiwa, Biblioteki i Muzea wyliczone w Spisie ilustracji (2, 5, 15, 16, 19, 20, 24, 27-30, 36, 43, 45, 62, 63, 65, 67, 68, 71-73, 86-87, 89, 90, 91, 121, 189, 192-193, 238-239).

**Pozostałe zdjęcia i reprodukcje odbitek archiwalnych wykonał
Tadeusz Kaźmierski.**

Spis tabel

A. Instytucje

1. Trzy siedziby Teatru Narodowego, 1765–1833	65
2. Pięć dyrekcji Bogusławskiego	89
3. Warszawskie Teatry Rządowe. Schemat organizacyjny w sez. 1889/90	145
4. Trzy koncerty teatralne w Warszawie	189
5. Stałe siedziby polskiego teatru zawodowego, 1939	190
6. Trzy Reduty	201
7. Związek Artystów Scen Polskich w 1939. Schemat przymusu organizacyjnego	229

B. Premiery

1. Repertuar humanistów w Krakowie, 1500–1525	16
2. Drammi per musica w Teatrze Władysława IV (wybór)	32
3. Klasycy francuscy w Polsce XVII wieku	50
4. Szekspir. Pierwsze wykonania w języku polskim przed 1814	90
5. Fredro. Pierwsze wykonania, 1817–1830 (wybór)	101
6. Fredro. Pierwsze wykonania, 1831–1835 (wybór)	110
7. Słowacki. Pierwsze wykonania przed 1865	113
8. Opery Moniuszki. Pierwsze wykonania, 1858–1865	123
9. Słowacki. Pierwsze wykonania po 1865 (przed 1899)	142
10. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Pierwsze wykonania 1899–1902	161
11. Zapolska, Perzyński, Rittner. Pierwsze wykonania przed 1914 (wybór)	164
12. Wyspiański. Pierwsze wykonania przed 1914	168
13. Balety i opery Szymanowskiego. Pierwsze wykonania	195
14. Trzy wielkie przedstawienia I Reduty	202
15. Inscenizacje Schillera w T. im. Bogusławskiego. Wielki repertuar	205
16. Leona Schillera „teatr monumentalny”, 1927–1939	212
17. Leona Schillera „Zeittheater” (wybór)	213
18. Leona Schillera „obrazki śpiewające”	213

Indeks osób

- A. Ł. ziemianin, u którego wystawiono komedię
Z chłopa król 37
- Abramowicz Ignacy (1793–1867) 115
- Achmatowa Anna (właśc. Anna Gorienko) 208
- Ackermann Konrad Ernst 56
- Adam Adolphe Charles 120, 123, 255
- Adwentowicz Karol (1871–1958) 161, 192, 195, 203, 219, 222, 262,
- Albani Jan Franciszek (w r. 1762 dyrektor zespołu francuskiego w Warszawie) 56, 59
- Aleksander II, cesarz rosyjski 126
- Aleksandrowicz Maria 245
- Aleksandrowska Elżbieta 238
- Amorevoli Angelo 48
- Anczyc Władysław Ludwik (1823–1883) 119, 143, 182, 229
- Andrycz Nina 211, 219, 261
- Anna Jagiellonka, królowa polska 25
- Arbes Cesare d' 48
- Archer Robert 28
- Aszpergerowa Aniela ur. Kamińska (ok. 1818–1902) 110
- Augier Émile 118
- August II, król polski 46, 48–50, 239
- August III, król polski 46, 48–51, 56, 59, 239, 240, 251
- Axer Otto 215
- Babel Irena 239
- Baerkman Józef 136, 256
- Bahr Hermann 158
- Bakal Bronisław 230, 231, 262
- Bakalowiczowa Wiktoryna ur. Szymanowska (1835–1874) 156
- Balucki Michał (1837–1901) 143, 216
- Bandrowska-Turska Ewa 196
- Bar Adam 242, 245
- Barzczewska Elżbieta 219, 223, 262
- Baryka Piotr (XVII w.) 35, 37, 251
- Bäuerle Adolf 254
- Baudouin Jan (ok. 1735–1822) 68
- Baudouin de Courtenay Jan Ignacy Nicciśław 68
- Beaumarchais Pierre Augustin Caron de 66, 253
- Behem Baltazar 19, 20, 250
- Belza Władysław 256
- Benda Feliks (1833–1875) 139, 143, 256
- Bensa Antoni (1787–1859) 110
- Berent Wacław 19
- Bernacki Ludwik 241, 252
- Bernstein Henry Léon Gustave 228, 262
- Beyer Karol 257
- Beylin Karolina 241
- Bibiena Giuseppe zob. Galli-Bibiena Giuseppe
- Bielawski Józef (1729–1809) 59, 252
- Bieńkowski Tadeusz 240
- Biernacki Kazimierz 239, 246
- Bizesti Michał (ur. 1744) 68
- Bliziński Józef (1827–1893) 143, 146, 226
- Bogusławska Rozalia zam. Osińska (1786–1866) 88
- Bogusławski Stanisław (1805–1870) 115, 123
- Bogusławski Władysław (1838–1909) 143, 243
- Bogusławski Wojciech (1757–1829) 65, 68, 69, 71, 73, 75, 78, 84–97, 100, 101, 104 109, 111, 115, 119–121, 126, 141, 143, 198, 212, 215, 249, 252–254
- Bogusz Leon 262
- Bohomolec Franciszek (1720–1784) 55, 56, 59, 60, 69, 126
- Boileau-Despréaux Nicolas 214
- Bolesławski Ryszard (właśc. Ryszard Szrednicki, 1889–1937) 195
- Bolzoni Bartolomeo 30
- Bończa-Stępiński Leonard (1876–1921) 161
- Borowski Karol (1886–1968) 216
- Bośniacka-Tuszowska Eliza 183
- Bouilly Jean Nicolas 256
- Boulay Ernest 257
- Boy-Żeleński Tadeusz zob. Żeleński Boy Tadeusz
- Bracki Władysław (1892–1970) 195
- Brandel Konrad 257
- Branicki Jan Klemens 50, 65
- Braun Kazimierz 239
- Braunowa Zofia 239
- Brecht Bertolt 209, 213
- Brückner Aleksander 239
- Bruckner Ferdinand 218, 223, 261, 262
- Brumer Wiktor 227, 244
- Brydziński Wojciech (1877–1966) 176, 219
- Brzozowski Stanisław 176
- Brzozowski Stanisław, fotograf 260–262
- Bulhak Jan 260
- Byron George Gordon 103
- Calderón de la Barca Pedro 44, 68, 109, 219
- Carmouche Pierre François Adolphe 253

- Caruso Enrico 174
 Catanea Margherita 31
 Cenecka Teofila (działała w l. 1844–1855) 113
 Charpentier André Amédée 125, 255
 Chelchowski Tomasz Andrzej (1802–1861) 112, 115
 Cherubini Luigi 94–96, 254
 Chęciński Jan Konstanty (1826–1874) 123, 147
 Chłapowski Karol 154
 Chmielewski Zygmunt 219
 Chmielowski Piotr 253
 Chodkiewicz Aleksander (1776–1838) 98, 99
 Chodźko Leonard 255
 Chomiński Michał (1821–1886) 156
 Chopin Fryderyk 102
 Ciepliński Piotr (1558–1597) 25, 51, 215
 Ciepliński Jan (1900–1972) 196
 Cierniak Jędrzej (1886–1942) 230, 231, 247, 262
 Ciesielski Zenon 246
 Cimarosa Domenico 69
 Ciolek Erazm 10
 Condé Henri II Jules de Bourbon de 46
 Corazzi Antonio (1792–1877) 115, 116, 255
 Cormon Eugène 256
 Corneille Pierre 47, 48, 50, 52, 54, 88, 98, 100, 168, 254
 Courbet Gustave 117
 Craig Edward Gordon 171, 178, 214
 Csató Edward 243, 246
 Cwojdzinski Antoni (1896–1972) 198
 Czachowska Jadwiga 244
 Czaki Jadwiga (właśc. Józefa Pelagia Jadwiga Ciesielska) zam. Mirecka (1860–1921) 144
 Czartoryski Adam Kazimierz (1734–1823) 64
 Czechow Anton 163
 Cwiklińska Mieczysława (1880–1972) 175, 219, 222, 262

 Damse Józef (1832–1876) 121–123, 174
 Dancourt Florient (właśc. Florient Carton) 48, 54, 56
 Da Ponte Lorenzo (właśc. Emanuele Conegliano) 72, 73, 90
 Daszewski Władysław (1902–1971) 196, 209, 215–217, 260, 261
 Dawison Bogumił (1818–1872) 115
 Dąbrowski Bronisław 215, 217, 218, 261
 Dąbrowski Jan Henryk 97
 Dąbrowski Stanisław 238–241, 243, 245, 246
 Degler Janusz 244
 Deryng Maria zam. de Colonna Walewska (1857–1918) 156
 Destouches Philippe (właśc. Philippe Néricault) 56
 Deszner Salomea (1759–1806) 65

 Dickens Charles 217, 218, 222, 223, 261, 262
 Diderot Denis 56
 Długosz Jan 19
 Długoszewski Wieniawa Bolesław 197, 260
 Dmuszewska Zofia ur. Petraschówna (1785–1807) 88
 Dmuszewski Ludwik Adam (1777–1847) 86, 88, 89, 97, 115, 254
 Dobrowolska Maria Antonina 246
 Dobrowolska Krystyna 49, 251
 Dobrowolski Franciszek (1830–1896) 129
 Dobrzański Julian (1812 lub 1811–1886) 120
 Dobrzański Jan (1820–1886) 137
 Dobrzański Stanisław (1847–1880) 137
 Dodsley Robert 73, 74
 Dörmann Feliks 195
 Dostojewski Fiodor 218, 225, 262
 Dowiakowska Bronisława zam. Klimowiczowa (1840–1910) 174
 Drabik Wincenty (1881–1933) 178, 194, 206, 260
 Dulęba Maria (1885–1959) 179, 201–203, 219, 260
 Dumas Alexandre (syn) 137, 149
 Dürr-Durski Jan 239
 Durski Stefan 239
 Duvert Félix Auguste 256
 Dygas Ignacy (1881–1947) 196

 Eichlerówna Irena 219, 223, 262
 Elsner Józef (1768–1854) 93, 94, 120
 Enghien, książę d' zob. Condé Henri II Jules de Bourbon de
 Ennery Adolphe Philippe d' 256
 Estreicher Karol 165, 238, 247, 258

 Fajans Maksymilian 123, 255
 Feldman Ferdynand (1862–1919) 161
 Feliński Alojzy (1771–1820) 99–101, 111, 254
 Fertner Antoni (1874–1959) 175, 219
 Fik Marta 247
 Filler Witold 239, 245
 Flaubert Gustave 117
 Frankowska Bożena 243, 247
 Fredro Aleksander (1793–1876) 101, 102, 110, 111, 118, 123, 140, 141, 149, 152, 154, 194, 198, 216, 241, 249, 255, 256
 Fredro Jan Aleksander (1829–1891) 143, 183, 256
 Frejtag Maria zam. Różniecka (1835–1873) 120, 123, 255
 Frenkiel Mieczysław (1858–1935) 175, 219, 226, 262
 Frenkiel Tadeusz 246
 Frycz Karol (1877–1963) 163, 178, 179, 196, 209, 217, 259
 Fryderyk August, król polski 86

- Furmanik Stanisław 243
 Furttenbach Joseph 250
 Gactano (właśc. K. Majer) 252
 Gall Iwo (1890–1959) 196, 217
 Galli-Bibiena Giuseppe 48, 49
 Garlińska-Zembrzuska Hanna 238
 Gasiński Edmund (1860–1924) 175
 Gassmann Florian Léopold 253
 Gautier Théophile 102
 Gavarni Paul 125, 255
 Gawarecka Maria 245
 Gawlik Jan Paweł 245
 Gerstenberger Franz 84, 253
 Giraudoux Jean 218
 Gisleni Giovanni Battista 28, 30, 250
 Głowacki Bartosz 165
 Głowacki Józef Hilary (1789–1858) 120, 121, 255
 Goethe Johann Wolfgang 103, 139
 Gogol Nikołaj 159, 257
 Goldmarck Karl 257
 Goldoni Carlo 48, 55
 Gorgolewski Zygmunt (1845–1903) 156
 Gorki Maksim 163, 231, 262
 Gostyńska Anna ur. Dudtów (1847–1918) 161
 Got Jerzy 239, 242–247, 258
 Gounod Charles 174
 Górski Artur (1870–1959) 156
 Górski Ryszard 239, 241, 243
 Grabiński Julian (1862–1896) 134, 256
 Grabowski Władysław (1883–1961) 219
 Green John 28
 Grétry André Ernest Modest 252
 Grot Zdzisław 242
 Grubowski Józef 242, 244, 245
 Grzegorzczak Piotr 238
 Grzymała-Siedlecki Adam zob. Siedlecki Grzymała Adam
 Guttry Aleksander 244
 Hahn Wiktor 238, 240
 Halama Alicja 196
 Halama Loda 196
 Halama Zizi 196
 Halpertowa Leontyna ur. Żuczkowska (1803–1895) 100, 115, 118, 255
 Hašek Jaroslav 213, 225, 262
 Hauptmann Gerhardt 158, 159, 257
 Heise Ewa 238, 243, 244
 Heller Ludwik (1865–1926) 157
 Hempiński Jakub (1749–1829) 65
 Hennełowa Józefa 239
 Hoffmann Antonina (1842–1897) 139, 140, 143, 256
 Homer 17
 Hopkins Artur 225, 262
 Horzyca Wilam (1889–1959) 195, 196, 203, 214, 215, 217, 229, 246
 Horzycowa Stanisława 261
 Hugo Victor 102, 109, 115, 116
 Humnicki Ignacy (1798–1864) 101
 Ibsen Henrik 137, 138, 185
 Irzykowski Karol (1873–1944) 227, 243
 Iwanowski W. M., cenzor 165
 Iwaszkiewicz Jarosław 195, 208, 211, 244, 261
 Iwor Adam 60, 252
 J. K., autor drzeworytu w „Tygodniku Ilustrowanym” 257
 Jabłonkówna Leonia 239
 Jabłoński Zbigniew 241, 242
 Jacki Jerzy 241
 Jagiellonowie, rodzina panująca 14
 Jakubowski Henryk Tymon 247
 Jan Kazimierz, król polski 46, 47, 50
 Jan III Sobieski, król polski 46, 48, 50
 Janowska-Kopczyńska Maria 196
 Janowski Marek 112, 250, 254, 255
 Janowski Stanisław 157, 257
 Jaracz Stefan (1883–1945) 192, 201–203, 216, 219, 224, 225, 232, 260, 262
 Jarnutowski Józef 218, 261
 Jarzębski Adam 31
 Jasińska Magdalena ur. Łazańska (ok. 1770–1800) 72
 Jasińska Zofia 239, 246
 Jasiński Jan Tomasz (1806–1879) 115
 Jastrzębski Zdzisław 244
 Jerzy II, książę Sachsen-Meiningen 149
 John August 250
 Jouffroy d'Abbas Achille François de 253
 Juliusz II, papież 15
 Junosza-Stępowski Kazimierz (1880–1943) 179, 219, 224, 225, 228, 262
 Jurkowski Henryk 238
 Juszyński Michał Hieronim 33
 Kaczkowski Dominik (1763–1805) 72
 Kaczorowska-Herman Maria 245
 Kaczyński Tadeusz 244
 Kadulski Irena 240
 Kalembe-Kasprzak Elżbieta 246
 Kamiński Maciej (1734–1821) 69
 Kamińska Apolonia ur. Sokółowska (1792–1846) 110
 Kamiński Jan Nepomucen (1777–1855) 84, 90, 109, 110, 254, 255
 Kamiński Kazimierz (1865–1928) 158, 159, 161, 171, 174, 176, 196, 219, 257, 258

Kändler Johann 47, 251
 Kański Józef 242–244
 Karasowski Maurycy 241
 Karbowski Józef (1888–1956) 219
 Karoli Aleksander 256, 257
 Karpiński Franciszek 74
 Karwacka Helena 245, 247
 Kasproicz Jan (1860–1926) 163
 Kaszyński Stanisław 242, 245
 Kawecka Wiktoria zam. Wielogłowska (1875–1929) 175
 Kenig Józef (1821–1900) 116
 Kennedy Margaret 218
 Kielanowski Leopold 217, 218, 261
 Kielisiński Kajetan W. 251
 Kiepusa Jan (1902–1966) 196
 Kisielewski Jan August (1876–1918) 158, 159, 162, 258
 Klimowicz Mieczysław 240, 241
 Kluszewski Jacek (1761–1841) 66, 72, 81, 82
 Knapczyński Marcei Czesław 183
 Książnin Franciszek Dionizy (ok. 1750–1807) 123
 Kobyłeński Mikołaj 17
 Kochanowski Jan (1530–1584) 24, 25, 39, 51, 141, 142, 193, 195, 215, 256, 259
 Komarnicki Lucjusz 247
 Komenský Jan Amos 36
 Komorowski Józef (1818–1858) 115
 Konarski Stanisław (1700–1773) 54–56
 Koneczny Feliks (1862–1949) 163
 Konstanty, w. ks. rosyjski 86, 101
 Korab-Kucharski Henryk zob. Kucharski Korab Henryk
 Koraszewska Franciszka 259
 Koraszewska Wanda 259
 Koraszewski Bronisław 259
 Korczewski Wit (XVI w.) 23
 Körner Theodor 109, 254, 255
 Korolewicz-Waydowa Janina (ok. 1876–1955) 196
 Korzeniewski Bohdan 218, 226, 241, 243, 246
 Korzeniowski Józef (1797–1863) 111, 113, 114, 118, 119, 255
 Kossak Julian (1824–1899) 119, 126, 141, 255, 256
 Kosowski Stanisław Leopold 253
 Kostrzewski Franciszek 144, 256
 Kościelicki Lucjan 256
 Kościuszko Tadeusz 74
 Kotarbiński Józef (1849–1928) 157, 161, 164, 168, 169, 243
 Kott Jan 241, 243
 Kotzebue Friedrich August Ferdinand 72
 Kowalczyk Jerzy 240

Kowalkowski Alfred 246
 Kownacka Maria 192, 259
 Kozarski Adolf 254
 Koźmian Stanisław (1836–1922) 138–143, 147, 149, 152, 157, 164, 167, 185, 227, 243
 Krasieński Edward 239, 243, 244, 246
 Krasieński Zygmunt (1812–1859) 102, 104, 161, 164, 177–179, 188, 204–207, 209, 212, 249, 259, 260
 Krassowski Feliks 210, 261
 Kraszewski Józef Ignacy 105
 Krawczykowski Zbigniew 239
 Kreczmar Jan (1908–1972) 219
 Kremki Bolestaw (1849–1899) 134, 256
 Kropieński Ludwik (1767–1844) 98, 100, 254
 Królikowski Jan (1820–1886) 112, 115, 150, 151, 153–156, 175, 257
 Król-Kaczorowska Barbara 238, 241, 242
 Kruk Stefan 243
 Kruszelnicka Salomea zam. Riccioni (1873–1952) 174
 Kruszevska Felicja 210, 261
 Krzesieński Feliks (1823–1905) 120
 Krzesieński Stanisław 241
 Krzywoszewski Stefan (1866–1950) 196
 Krzyżanowska Aldona 243
 Krzyżanowski Kazimierz 256
 Kucharski Korab Henryk 186, 187, 259
 Kuchtowna Lidia 243
 Kudlicz Bonawentura (1780–1848) 88, 99–101, 115, 254
 Kuleza Michał (1866–1964) 196
 Kuligowska Anna 241, 242
 Kunzek Henryk 258
 Kurnakowicz Jan (1901–1968) 219
 Kurpieński Karol (1785–1857) 93, 110, 120–122, 174
 Kwaskowski Stanisław 246

 Langer Sebastian 74, 96, 253, 254
 Lasocka Barbara 239, 242, 244
 Latoszewski Zygmunt 197
 Lau Jerzy 245
 Lechoń Jan 197
 Ledóchowksa Józefa ur. Truskolaska (1781–1849) 88, 97, 100, 101, 254
 Lemiérre Antoine Marin 71, 72
 Leopold I cesarz austriacki 42
 Lepsy Leonard 239
 Leszczyńska Honorata ur. Rapacka (1864–1937) 175
 Leszczyński Bolestaw (1837–1918) 143, 151, 153, 156, 175, 179, 257
 Leszczyński Jerzy (1884–1959) 179, 219, 228, 262
 Leszczyński Rafał 50

- Lesznowski Antoni (1815–1859) 116
 Leśmian Bolesław 177
 Letronne Louis 72, 252
 Lewański Julian 239, 240
 Lewicki Bolesław 246
 Lewkowski Kazimierz 245
 Limanowski Mieczysław (1876–1948) 199
 Lipiec Wanda 245
 Lipiński Jacek 239, 241
 Lipiński Józef (1764–1828) 100
 Locci Agostino 30
 Locher Jakub 16, 17, 250
 Lohrmann Fryderyk Antoni 73, 75, 252, 253
 Lorentowicz Jan (1868–1940) 190, 196, 238, 243, 244
 Lubomirscy, rodzina 50, 51
 Lubomirski Stanisław Herakliusz (1642–1702) 51
 Lubomirski Teodor (zm. 1745) 50
 Lubowski Edward (1837–1923) 146
 Łubosz Bolesław 245
 Łūde-Żmurkowa Aleksandra ur. Kobylińska (1853–1920) 156
 Ludwik XIV, król francuski 41
 Ludwika Maria Gonzaga, królowa polska 46

 Ładnowski Aleksander 255, 256
 Ładnowski Bolesław (1841–1911) 138, 143, 156
 Lempicka Aniela 247

 Maciejewska Maria Krystyna 238
 Maciejowski Ignacy (Sewer) 164
 Macierakowski Jerzy 239
 Maeterlinck Maurice 158
 Magnuszewski Dominik (1810–1845) 102
 Maik Stanisław (w r. 1522 grał Parysa) 17
 Makart Hans 149
 Makomaska Fwa 239
 Malarski Jan 258–260, 262
 Malicka Maria 192, 219
 Malinowski Aleksander 257
 Malinowski Seweryn (ok. 1777–1850) 105
 Małkowski Witold (1884–1962) 218, 261
 Maraino Innocento (działał od 1767, zm. ok. 1800) 93
 Marcello-Palińska Helena ur. Chraszczewska (ok. 1860–1939) 156
 Marczak-Oborski Stanisław 243, 244
 Maria Kazimiera de La Grange d'Arquien, królowa polska 46
 Marivaux Pierre Carlet de Chamblain de 56
 Markiewicz F., fotograf 261
 Markiewicz Henryk 243
 Marlowe Christopher 28
 Maszyński Mariusz (1888–1944) 219, 227, 262
 Matejko Jan 141

 Mayenowa Maria Renata 240
 Meciszewski Hilary (1802–1855) 110, 111, 141, 227
 Mehoffter Józef (1869–1946) 163
 Mercier Louis Sébastien 73–75
 Messal Lucyna zam. Sztukowska (1886–1953) 175
 Metastasio (właśc. Trapassi) Pietro Buonaventura 48
 Meyerbeer Giacomo 120
 Mianowska Aleksandra 244
 Michał Korybut Wiśniowiecki, król polski 47
 Michałowski Kornel 238
 Miciński Tadeusz (1873–1918) 164, 205–207, 260
 Mickiewicz Adam (1798–1855) 82, 101, 102, 104, 105, 113, 139–141, 161, 163, 167, 169–171, 177, 185, 188, 212–214, 219, 256, 261
 Mieczkowski Jan 257
 Mielewski Andrzej (1867–1916) 161
 Mierziński Władysław (ok. 1850–1909) 174
 Mikołaj I, cesarz rosyjski 116
 Mikołaj z Koźła 19
 Mikołaj z Wilkowiecka (2 poł. XVI w.) 15, 202
 Mikulski Tadeusz 238
 Miller Antoni 242
 Misiorny Michał 239
 Młodziejowska-Szczurkiewiczowa Nuna (1884–1958) 185, 188
 Młynarski Emil (1870–1935) 174, 196
 Mochnacki Maurycy 102
 Modrzejewska Helena (właśc. Jadwiga Helena Misel) zam. Chlapowska (1840–1909) 143, 144, 147, 150, 152–156, 175, 219, 246, 256, 257
 Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 46, 48, 50, 51, 53–56, 59, 65, 67, 100, 149, 219, 252
 Moniuszko Stanisław (1819–1872) 105, 109, 120, 122, 123, 126, 161, 174, 249, 255
 Moore Edward 71
 Morawska Marianna ur. Korwellówna (działała od 1791, zm. 1823) 84
 Morawski Dominik (1761–1801) 84
 Morozowicz Rufin (1851–1931) 175, 176, 259
 Morstin Ludwik Hieronim (1886–1966) 208
 Morsztyn Jan Andrzej (ok. 1613–1693) 47, 50, 52, 251
 Morsztyn Stanisław (ur. po 1633, zm. po 1725) 47, 251
 Morsztynowie, rodzina 51
 Moszyński August 63, 252
 Moynet Georges 255
 Moynet Jean Pierre 255
 Mozart Wolfgang Amadeus 92, 94, 254
 Mrozowska Jadwiga (1880–1966) 161
 Muchanow Sergiusz (1833–1897) 147

- Murger Henri 153, 257
 Musset Alfred de 103, 139
- Najderowa Krystyna 243
 Natkowska Zofia 208, 211, 261
 Napoleon I Buonaparte, cesarz Francuzów 97
 Narzyski Józef (1839–1872) 146
 Natanson Wojciech 238, 239
 Niemcewicz Ursyn Julian (ok. 1757–1841) 71–73, 85, 86, 99, 111, 252
 Niewiarowska Kazimiera (1890–1927) 175, 258
 Nodier Charles 101, 253
 Norblin Jan Piotr 64, 252
 Norwid Cyprian (1821–1883) 103, 113, 136, 161, 199, 215
 Noskowski Jan (1478–1542) 16
 Noskowski Zygmunt (1880–1952) 219
 Nowacki Kazimierz 247
 Nowacki Jan (własc. Jan Batog, 1872–1923) 161
 Nowaczyński Adolf (1876–1944) 161, 163, 179
 Nowakowski Jan Nepomucen (1796–1865) 110, 255
 Nowakowski Wacław (1888–1962) 219
 Nowakowski Zygmunt (1891–1963) 205, 217
- Oborski Flonan 131, 256
 Obrzud Zdzisław 247
 Ochlewska Janina 262
 Oczko Wojciech (1537–1599) 25
 Okoń Jan 240
 Okońska Alicja 247
 Olcha Antoni 247
 Olearius Adam 250
 Oleszczuk Aleksander 262
 Opalski Kazimierz 245, 246, 256
 Opaliński Krzysztof (1609–1655) 50, 51
 Ordon-Sosnowska Władysława ur. Rybicka (1879–1933) 161
 Ordyński Ryszard (1878–1953) 217
 Orlicz Michał 243
 Orłowski Aleksander 88, 254
 Orwin Ostap 163
 Orzechowski Emil 242, 243, 245
 Osinski Ludwik (1775–1838) 85–88, 97, 98, 100, 115, 120, 121, 227
 Osinski Zbigniew 246
 Oskierkowie, właściciele palacu w Wilnie 66
 Osterwa Juliusz (własc. Julian Andrzej Maluszek, 1885–1947) 175, 176, 189, 190, 195, 196, 199, 201–203, 207, 208, 219, 224, 227, 250
 Osterwina Matylda 260
 Owsinski Kazimierz (1752–1799) 65, 71, 72, 88, 252
- Pacewicz Tadeusz 244
 Paisiello Giovanni 69
 Pajączkowski Franciszek 239, 246
 Palczewska Teresa zam. Markowska (1805–1858) 112
 Palester Roman 215
 Palladio Andrea 24
 Pancykowski Ludwik (1804–1871) 115, 119, 155, 255
 Papée Stefan 239, 242, 245, 246
 Parigi Alfonso 31, 250
 Parnell Feliks 196
 Pasek Jan Chryzostom 42
 Pawlikowski Tadeusz (1861–1915) 157, 158, 161, 164, 167
 Pawłowiczowa Janina 241
 Pelka Otto 251
 Pełowski Stanisław 242, 246
 Perzanowska Stanisława 216, 261
 Perzyński Włodzimierz (1877–1930) 162, 164, 219, 249
 Petraschówna Zofia zob. Dmusewska Zofia ur. Petraschówna
 Pęcherski Karol 260
 Pęczarski Feliks 114, 255
 Pfeiffer Juliusz (1809–1866) 112, 141, 183
 Piasecki Wojciech (1803–1837) 100
 Pierozyński Leon (ok. 1745 lub 1753–1827) 65
 Pigault-Lebrun (własc. Pigault de l'Épiney) Charles 253
 Piliński Adam 116, 255
 Piliński Ksawery 257
 Piłsudski Józef 198
 Pini-Suchodolska Jadwiga 239, 244
 Pion Maurice (1801–1869) 120
 Pirandello Luigi 219, 225, 262
 Piwarski Jan Feliks 88, 254
 Plaut (Titus Maccius Plautus) 16, 25
 Piersch Jan Bogumił (1730 lub 1732–1817) 70, 93, 252
 Plümicke Karl Martin 71, 72
 Płoszewski Leon 247
 Pocięcha Józef 243
 Pohlmann Fryderyk L. 108, 254
 Ponsard François 118
 Popiel Romana zam. Święcka (1849–1933) 155, 156, 175, 257
 Poplatek Jan 240
 Popławski Adolf 260
 Potocki Wacław 42
 Pronaszko Andrzej (1888–1961) 206, 209, 212, 214–216, 219, 227, 247, 260, 261
 Pronaszko Zbigniew (1885–1958) 206, 260
 Prosnak Jan 242
 Prus Bolesław 145, 154, 176

- Przedziecty, rodzina 253
- Przybylski Czesław (1880–1936) 178, 191, 194
- Przybytko-Potocka Maria (1873–1944) 175, 179, 211, 219, 223, 261, 262
- Przybyszewski Stanisław (1868–1927) 158, 165, 176
- Puccitello Virgilio 30, 31
- Puchniewski Józef (1848–1926) 129
- Puciński J., fotograf 260
- Pudelek Janina 241
- Pugni Cesare 126
- Pusch Maurycy 256, 257
- Quattrini Jan Ludwik (1822–1893) 120
- Rabowicz Edmund 241
- Racine Jean 47, 48, 50, 54, 100
- Radulski Wacław 214, 215, 217, 261
- Radziwiłł Hieronim Florian (1759–1786) 50
- Radziwiłł Michał Kazimierz zw. Rybeńko (1702–1762) 50, 51, 55
- Radziwiłłowa Franciszka Urszula ur. Wiśniowiecka (1705–1753) 51, 55, 251, 252
- Radziwiłłowie, rodzina 50, 51, 55, 62, 65, 240
- Rapacki Wincenty (1840–1924) 143, 153–156, 158, 175, 219, 257
- Raszewski Zbigniew 238, 239, 241–243, 247, 253, 258
- Rautenstrauchowa Łucja ur. Giedroyciówna 113
- Redo Józef (1872–1941) 175
- Regnard Jean François 48, 54
- Reynolds Robert 28
- Reynolds, żona Roberta 28
- Rej Mikołaj 12, 22
- Reni Guido 140, 256
- Reszke Edward (1853–1917) 174
- Reszke Jan (1850–1925) 174
- Reszke Józefina zam. Kronenberg (1855–1891) 174
- Riabini Jan 242
- Rittner Tadeusz (1871–1921) 162, 164, 202, 203, 216, 219, 222, 223, 249, 260, 262
- Rivoli Paulina (1823 lub 1817–1881) 120, 174
- Roman Władysław (1868–1905) 161
- Romanówna Janina 219, 223, 262
- Romer-Ochenkowska Helena 245
- Rossini Gioacchino 114, 120, 174
- Rostworowski Karol Hubert (1877–1938) 161, 198, 208, 222, 262
- Roszkowska Wanda 239, 240
- Rousseau Jean Jacques 71
- Różniecki Aleksander (1771 lub 1774–1849) 86
- Różycki Ludomir (1884–1953) 196
- Rudnicka Jadwiga 241
- Rudziński Witold 242, 244
- Rulikowski Mieczysław 241, 243, 244, 247
- Ruszczyk Ferdynand (1780–1936) 186–188, 259
- Ruszkowski Ryszard (1856–1898) 183
- Rychłowski Franciszek (1878–1949) 185
- Rychter Józef (1820–1885) 112, 118, 255
- Rydel Lucjan (1870–1918) 163, 187, 259
- Rygier Edmund (1853–1922) 183
- Ryx Franciszek (1732–1799) 62, 66, 69
- Rzewuski Wacław (1706–1779) 54
- Rzewuski Walery 256
- Sacchetti Antonio (1790–1870) 120, 125, 242, 255
- Sacchini Antonio Maria Gasparo 69
- Sajkowski Alojzy 240
- Salieri Antonio 72, 73, 90, 252
- Sankowski E. 254
- Sapiecha Kazimierz Nestor 68
- Sapiecha Michał Antoni (1711–1760) 51
- Sapiehowie, rodzina 82
- Saracinielli Fernando 250
- Sardou Victorien 137, 149, 223, 262
- Sarnecki Zygmunt (1837–1922) 146
- Saurin Bernard Joseph 71
- Scacchi Marzio (ok. 1602–przed 1685) 31
- Schiller Friedrich 100, 101, 109–111, 116, 149, 152, 153, 254, 257
- Schiller Leon (1887–1954) 178, 192, 195, 196, 199, 201–203, 206–209, 212–214, 217–219, 226, 227, 229, 231, 243, 244, 246, 249, 260, 261
- Schneitzhöffer Jean Madeleine 120
- Schober Feliks (1846–1879) 129, 260
- Schubeller Julian 257
- Schwabe, wynalazca nowego oświetlenia sceny 178
- Scotti Antonio (działal od r. 1784, zm. 1827) 93
- Scribe Eugène 118, 255
- Sebald Józef 257, 258
- Secomska Henryka 243, 244
- Sembrich-Kochańska Marcelina zam. Stengel (1858–1935) 174
- Sempoliński Ludwik 243
- Sendecki Józef 175, 258
- Serlio Sebastiano 24, 25, 90
- Shakespeare William 28, 62, 63, 90, 96, 100, 109, 116, 138, 139, 142, 146, 147, 149, 151, 161, 180, 183, 205–207, 218, 219, 249, 256, 257, 259–261
- Shaw Bernard Georg 163
- Siedlecki Franciszek (1867–1934) 163
- Siedlecki Grzymała Adam (1876–1967) 183, 185, 243, 245, 246
- Siemaszkówna Wanda ur. Sierpińska (1867–1947) 159, 162, 219, 258
- Sienkiewicz Henryk 145, 176

- Sivert Tadeusz 238, 243, 244
 Simmler Józef 123, 255
 Simon Ludwik 238, 241, 244, 245, 247
 Skarbek Stanisław 109
 Skarga Piotr 36
 Skąpski Bronisław 259
 Skibiński Kazimierz (1786–1858) 84
 Składkowski Sławoj Felicjan 196, 260
 Skorupka Adam (1820–1872) 138
 Skwarczyńska Stefania 244
 Sławińska Irena 243
 Sławoj-Składkowski Felicjan zob. Składkowski Sławoj Felicjan
 Słonimski Antoni (1895–1976) 198, 205, 208, 227, 243, 262
 Slowacki Euzebiusz (1773 lub 1772–1814) 99
 Slowacki Juliusz (1809–1849) 82, 99, 102–104, 113, 116, 140–142, 147–149, 151, 160, 161, 164, 177, 186, 188, 198, 199, 201, 212, 214, 219, 249, 256, 257, 259, 261
 Smak Stefan 247
 Smochowski Witalis (1793–1888) 109, 110, 254
 Smuglewicz Antoni (1740–1810) 54, 75, 91–93, 253, 254
 Smuglewicz Łukasz (1709–1780) 54
 Sobański Marian 195, 246
 Sokołowski Jakub 98, 99, 254
 Solska Irena (właśc. Karolina Flora Poświk) 1 v. Sosnowska 2 v. Grosser (1877 lub 1878–1958) 192, 203, 219, 225, 262
 Solski Ludwik (właśc. Ludwik Napoleon Karol Sosnowski, 1855–1954) 157–159, 161, 163, 164, 196, 219, 257, 258
 Sonnenfeld Adolf Gustaw (1837–1914) 129, 174
 Sonntag Józef 72, 252
 Sosnowski Józef (1863–1933) 161, 259
 Spencer John 27, 28
 Srokowski Józef (działal w l. 1781–1785) 65
 Stachowicz Michał 74, 96, 252–254
 Staff Leopold 163
 Stahl J., fotograf 255
 Stanisław z Łowicza (w l. 1517–1522 prof. Akademii Krakowskiej) 16, 18
 Stanisław August Poniatowski, król polski 46, 59, 60, 62, 64, 66–69, 71, 73, 75, 79, 81, 82, 119
 Stanisławski Konstantin 158, 189, 201
 Stanisławski T.M. 245
 Stańczyk, błazen Zygmunta I Starego 19
 Starzeński Leopold (1835–1901) 138
 Starzewski Rudolf (1870–1920) 163
 Statkiewicz Maksymilian 260
 Stefan Batory, król polski 25
 Stefani Jan (1746–1829) 74, 121, 125, 253
 Stefani Karolina (1785–1803) 88
 Stempowski Jerzy 226
 Stempowski Kazimierz zob. Junosza-Stępowski Kazimierz
 Stopkova Maria 247
 Stoma Władysław (właśc. Władysław Łuczak, 1888–1968) 195
 Stosz (Stwosz) Wit 10, 12, 250
 Stózek Tadeusz 247
 Strachocki Janusz (1892–1967) 215, 261
 Stradecki Janusz 243
 Straus Stefan 238, 239
 Strindberg Johan August 161, 163
 Strzelecki Zenobiusz 238
 Sulima Helena (właśc. Helena Gottowt, ok. 1882–1944) 161
 Sułkowski Antoni (1735–1794) 62, 65
 Sułkowski August (1729–1786) 62, 65
 Sygietyński Antoni 243
 Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Kondratowicz) 119, 255
 Szaniawski Jerzy (1886–1970) 201, 202, 208, 215, 216, 239
 Szczublewski Józef 239, 244, 246
 Szczurkiewicz Bolesław (1875–1933) 185, 188, 195
 Szczurkiewiczowa Nuna zob. Młodziejowska-Szczurkiewiczowa Nuna
 Szczurowski Jan Nepomucen Ignacy (1771–1849) 72, 88
 Szletyński Henryk 243
 Szmolcówna Halina zam. Fitelberg (1892–1939) 196
 Sober Feliks zob. Schober Feliks
 Szpakiewicz Mieczysław (1890–1945) 195, 217
 Szpingier Zygmunt (1901–1960) 195, 218, 260, 261
 Szpotański Janusz 243
 Sztengel (Stengel) Miłosz Emil (1844?– po 1877) 134, 256
 Szwankowski Eugeniusz 238, 239, 241, 246
 Szweykowska Anna 240
 Szweykowski Zygmunt 243
 Szyfman Arnold (1882–1967) 178, 179, 192, 196, 197, 216
 Szymanowski Karol (1882–1937) 88, 194–197, 206, 249, 260
 Szymanowski Marcin (1775–1830) 88
 Szymańska Irena 196
 Szymański Zenon 256
 Szysko-Bohusz Adolf 260
 Śliwicki Józef (1867–1944) 226
 Śliwina Wanda 242
 Śliwiński Ludwik (1857–1923) 175
 Śliwiński Stanisław (1893–1940) 209, 261
 Świerżawski Karol Boromeusz (1735–1806) 60, 61, 65, 252
 Świetlicka Halina 239, 241

- Świtała Tadeusz 246, 260
 Taborski Roman 243
 Taglioni Filippo (1777–1871) 120
 Taglioni Maria 120
 Talma François Joseph 99
 Tarasiewicz Michał (1871–1923) 161, 258
 Targosz-Kretowa Karolina 239, 240
 Tarnowski Aleksander (1822–1882) 120
 Tarnowski Antoni (1822–1887) 120
 Tarnowski Stanisław 25
 Teksel Józef (1839–1904) 129
 Terencjusz (Publius Terentius Afer) 9, 16
 Terlecki Tymon 226, 227, 246
 Tetmajer Przerwa Kazimierz (1865–1940) 163, 202, 203, 260
 Timoszewicz Jerzy 243, 244, 247
 Tomkiewicz Władysław 239
 Trajdos Ewa 240
 Trapszo Anastazy (1832–1898) 129
 Travell, fotograf 258, 259
 Trembecki Stanisław (1739?–1812) 68
 Tretiakow Siergiej 212, 213, 261
 Troschel (Troszel) Wilhelm (1823–1887) 120, 126, 255
 Truskolaska Agnieszka ur. Marunowska (1755–1831) 65, 71, 72, 85, 88, 252, 253
 Truskolaska Józefa zob. Ledóchowska Józefa ur. Truskolaska
 Truskolaski Tomasz (1750–1797) 65, 85, 88, 253
 Trziński Teofil (1878–1952) 195, 259
 Turczynowicz Roman (1813–1882) 120
 Turczynowiczowa Konstancja ur. Damsówna (1818–1880) 120
 Turski Stefan 183, 259
 Tynecki Jerzy 245
 Tyzenhaus Antoni (1733–1785) 119
 Urbański Aureli (1844–1901) 138
 Varner François Antoine 256
 Vogel Zygmunt 61, 252
 Vogler Henryk 245
 Voltaire (właśc. Jean Marie Arouet) 51, 54, 72, 100
 Vulpius Christian August (1762–1827) 254
 Wagner Richard 137, 138, 174
 Waldorff Jerzy 246
 Wandurski Witold (1891– ok. 1937) 230, 231
 Walters Georges Manker 225, 262
 Wazowie, rodzina panująca 33, 38
 Ważniewski Józef 125, 255
 Weber Karl Maria 120
 Webersfeld Edward 246
 Weiss Tomasz 243
 Wendt Karolina (1825– po 1844) 120
 Werowski Ignacy (1783–1841) 98, 100, 101, 115, 254
 Weychert Edmund (1878 lub 1880–1917)–161
 Węgieńko Aleksander (1893– ok. 1942) 216–219, 223, 261, 262
 Węgrzyn Józef (1884–1952) 177, 179, 219, 259
 Wężyk Franciszek (1785–1862) 100
 Wielopolski Aleksander 113, 123, 126
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław zob. Długoszowski Wieniawa Bolesław
 Wierciński Edmund (1899–1955) 208, 210, 215, 261
 Wierzbicka-Michalska Karyna 239–241, 244
 Wierzyński Kazimierz 243
 Wilder Thornton 218
 Wilecki Zbigniew 238, 239, 244
 Winawer Bruno (1897–1965) 198
 Windakiewicz Stanisław 239, 240
 Winklowska Barbara 243
 Winter Peter 94, 97
 Wisnowska Maria (1858 lub 1860–1890) 144, 155, 257
 Witczak Tadeusz 239
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (1885–1939) 208, 210, 261
 Witkowski Mateusz (działal w l. 1774–1796) 65
 Witkowski Michał 242, 246
 Władysław IV Waza, król polski 27–29, 31, 32, 41, 47, 62, 235, 249, 250
 Wodnar Mieczysław 247
 Wodnarowa Estera 247
 Wojnowska Paulina (ok. 1848–1921) 161
 Wolf Friedrich 209, 213
 Wolski Sariusz 260
 Wolski Włodzimierz (1824–1882) 123
 Wołoszynowski Julian 260
 Wołoszyńska Zofia 241
 Wosiek Maria 238, 243
 Woszczerowicz Jacek (1904–1970) 219
 Woycicki Alfred 245
 Wójcicki Hipolit 134, 256
 Wójcikowski Leon (1899–1975) 196
 Wroczyński Kazimierz (1887–1957) 195, 196
 Wybicki Józef (1747–1822) 68, 71
 Wyczółkowski Leon 165, 258
 Wydrzyński Andrzej 246
 Wyrzykowski Marian (1904–1970) 219, 261
 Wysiński Andrzej 247
 Wysocka Stanisława ur. Dziegielewska, (1877–1941) 161, 162, 179, 189, 195, 219, 222, 227, 258, 262
 Wysocka Taczanna 238
 Wyspiański Stanisław (1869–1907) 158, 159, 161–174, 176, 184, 185, 188, 198, 205, 212–215, 218, 244, 246, 247, 249, 258, 259, 261

Zabłocki Feliks 257
 Zabłocki Franciszek (1752–1821) 68, 69, 75,
 141, 142, 202, 219, 256, 260
 Zajkowski Andrzej 256
 Zajlich Piotr (1884–1948) 196
 Zaleski Antoni 125, 255
 Zalewski Andrzej 254
 Zalewski Kazimierz (1849–1919) 146
 Żalusiński Andrzej Stanisław (1695–1758) 50
 Zamoyaka Krystyna ur. Radziwiłłówna 25
 Zamoyski Jan (1542–1605) 25, 39, 50
 Zapolska Gabriela (1857–1921) 157–159, 162,
 164, 165, 216, 249, 257, 261
 Zaruba Jerzy 196, 260
 Zawadzka Krystyna 238
 Zawadzki Wacław 238, 241
 Zawiejski Jan (1854–1922) 156
 Zawistowski Władysław (1897–1944) 227, 243
 Żelwerowicz Aleksander (1877–1955) 179, 185,
 188, 195, 196, 201, 203, 218, 219, 222, 226,
 227, 231, 245, 261, 262

Zeuschner A., fotograf 253
 Zeuschner F., fotograf 253
 Ziehrer Karl Michael 176, 259
 Zięba Józef 247
 Zimajer Adolfina ur. Wodecka (1852–1939) 175
 Zuckmayer Karl 213, 224
 Zygmunt I Stary, król polski 16
 Zygmunt III Waza, król polski 27, 28, 32, 62

 Żelazowski Roman (1854–1930) 161, 175
 Żeleński Władysław (1837–1921) 138
 Żeleński Boy Tadeusz (1874–1941) 162, 227, 243
 Żeromski Stefan (1864–1925) 153, 164, 198,
 199, 201, 202, 204, 205, 207, 218, 219, 260
 Żółkowski Alojzy ojciec (1777–1822) 88, 89,
 97, 115, 175, 254
 Żółkowski Alojzy syn (1814–1889) 115, 143,
 144, 150, 152, 153, 155, 156, 224, 257
 Żuczkowska Leontyna zob. Halpertowa Leon-
 tyna ur. Żuczkowska
 Żukowski Michał 251, 252

Indeks rzeczowy

- Abonament 59
Acte du bal 117
Adaptacja 51, 59, 67–69, 89, 96, 217
Afisz 36, 56, 59, 60, 62, 66, 67, 73, 89, 106,
107, 113, 122, 126, 130, 134, 135, 138, 146–148,
183, 188, 198, 206, 208
Amfiteatr 62, 93
Ansambl 69
Antrakt 43, 120, 142, 164, 198
Antreprenier 19, 56, 59, 62, 65, 66, 68, 69, 81,
82, 84–86, 100, 109, 112, 129, 137, 138, 177
Aria 56, 66, 69
Artysta teatru 171
Awangarda 208, 229, 231
- Balet 31, 32, 46–48, 50, 62, 70, 88, 102, 103,
115, 119–122, 126, 174, 196
Balet Polski (PBR) 197
Baletki 122
Benefis 65, 144, 183, 199
Bilet 50, 56, 59, 62, 66, 115, 235
Blejtramy 24, 25, 26, 90, 167
Bojkot 123, 126, 147, 177
Bomba 129
Budka suflera 66
Bühnenbearbeitung 142
Bühneneinrichtung 142
- Cenzura 74, 101, 104, 116, 119, 126, 135, 146,
165, 176, 184, 185
Charakteryzacja 142, 155
Chór 75, 94
Comédie Française zob. Théâtre Français
Cyrk 19, 56, 62
Czarny charakter 153
Czysta forma 208
- Debiuty (w Warszawskich Teatrach Rządowych)
145
Deklamacja 40, 71
Dekoracje (por. także Scenografia) 9, 10, 13,
24–26, 30, 40, 43, 47, 48, 55, 62, 75, 82, 89,
90, 92, 93, 99, 103, 111, 120–122, 125, 141,
142, 149, 160, 163, 166, 167, 169, 174, 177,
178, 188, 194, 195, 205, 206, 212, 213
Dom aktorów weteranów w Skolimowie 224
Drama 56, 71, 94, 96, 97, 99, 100, 119
Drama à grand spectacle 89
- Dramat 30, 31, 103, 115, 120, 123, 129, 138,
169, 198, 202, 212, 214, 215
Dramat muzyczny 137
Dramma per musica zob. Opera
Ductor 19
Dyrekcja Rządowa zob. Warszawa, Dyrekcja
Rządowa
Dyrektor 71, 81, 84, 86, 89, 97, 104, 111, 112,
115, 135, 137, 143, 157, 175, 185, 188, 192,
194–196
Działówka 81, 86
- Egzaminy 229
Emerytura 86, 144
Emploi 65, 88, 144, 158
Epizod 158
Epoka gwiazd 156, 175, 219, 224, 227
- Fajerwerk zob. Ogień sztuczny
Farsa 22, 117, 130, 138, 152, 183, 219
Fartuch 26
Fastnachtspiel 23
Ferm 93
Feu 144
Film 188, 197, 224
Flug 30, 122
Fora 66
Formizm 206
Foyer 174
- Gala 71, 146
Galeria 62, 66, 82, 114, 115, 183
Gaża 64, 93, 144
Gest 17, 26, 70, 89, 150, 177
Gra (ludus) 9, 10, 12
Gra aktorska 14, 15, 70, 87, 89, 99–101, 112,
118, 137, 142–144, 149, 151, 158, 164, 179,
183, 219, 224
- Haute comédie zob. Komedia wysoka
Heca 62
Histrio 19
Honoraria 64, 136
Horyzont panoramiczny 178
- Igrzec 19
Improwizacja 26, 48
Informacja (informowanie) 89, 143

Informator 93
Inscenizacja 18, 43, 111, 114, 126, 142, 158,
177-179, 185, 188, 207, 209, 212-217, 226,
227, 229, 231
Inscenizator 171, 208, 217, 218, 226
Instytut Reduty zob. Reduta
Instytut Teatrów Ludowych 230
Intermedium 39, 43

Jasełka 36-38, 41, 42
Joculator zob. Wesołek

Kabaret 162, 198
Kantata 48, 50, 56, 71, 82, 120, 146
Kantor 23, 32-34
Klasyści 138, 149, 194
Klasycyzm francuski 40, 41, 70, 79, 97
Klasycyzm polski 89, 97-102, 116, 138, 140,
150, 151, 154
Klecha 23, 32-34
Klown 19
Komedia 18, 22, 24-26, 30, 32, 39-41, 50,
54, 55, 59, 60, 68, 89, 93, 102, 117-120, 137,
152, 162, 177, 202, 215, 216, 219
Komedia dell'arte 26, 31, 47, 48
Komedia rybaltowska 32-35, 39, 41
Komedia wysoka 117, 119, 149, 152
Komedylej sprawca 14, 30
Konkursy 59, 136, 145, 157
Kontrakt 224
Kostium 15, 26, 43, 62, 75, 84, 91, 97, 99, 121,
142, 149, 167, 169, 177, 182, 194, 195, 206
Kubizm 206
Kuglarz 19
Kulisy 32, 47, 62, 68, 90, 91, 142, 149, 163,
168, 178
Kursy instruktorskie 230, 231
Kurtyna (por. także Zasłony) 26, 29, 43, 59,
62, 63, 66, 81, 82, 89, 90, 137, 142, 169, 178,
201, 212

Lampa Schwabego 178
Latarnia magiczna 43
Libretto 32, 68, 69, 123, 126
Linoskok 19
Loże 49, 50, 59, 62, 66, 68, 81, 82, 113-115,
178
Ludus zob. Gra

Makieta 167, 178
Maitre des plaisirs 50
Mansjon 13-15, 38
Marionetki (por. także Teatr lalek, Szopka)
50, 62
Maska 26, 48

M. cenat 16, 25, 39, 80, 86, 109, 181, 190, 192,
198, 224, 230
Melodramat 89, 94, 99, 100, 116, 117, 130,
138, 153, 183
Mietelnik zob. Linoskok
Mim 19, 64, 197
Mimika 26, 70
Mise-en-scène 93
Misterium 12-15, 23, 35, 37-39, 42-44, 46,
56, 103
Młoda Polska 156, 159, 162, 163, 181-188,
203, 218, 236
Modernizm 158, 168, 171, 176, 177, 181, 185
Monodramat 105
Monopol 62, 81, 88
Moralitet 12-15, 22, 43, 44
Musikdrama zob. Dramat muzyczny
Muzyka antraktoowa 43, 120, 198

Naturalizm 157, 158
Nawiedzenie grobu 9, 10, 12, 15
Neorealizm 209

Objazdy 87, 129, 188, 194, 199
Obrazek obyczajowy 15, 119
Obrazki śpiewające 209, 212, 213
Ogień sztuczny 44
Okop zob. Reduta
Opera 26, 28, 29, 31, 32, 40, 48-51, 62, 63, 67,
69, 93, 94, 102, 103, 115, 119, 120, 123, 126,
129, 137, 138, 149, 174, 196, 198, 233
Opera buffa 63
Opera komiczna 68, 120
Opera seria 63, 72, 89, 122
Opera wiejska 68, 69, 73
Operalnia 49, 50, 56, 59, 61, 65
Opernhaus zob. Operalnia
Orator 66, 67
Orkiestra 31, 43, 48, 62, 66, 88, 101, 120, 146
Oświetlenie 18, 26, 40, 91, 167-169, 178, 206
elektryczne 149, 156, 157, 159, 174, 178
gazowe 133, 137, 143
olejne 18
świece 18, 110

Paczka 121, 122
Paludamenty 93, 149
Pantomima 102, 169
Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej 226, 227,
229
Paradyż 62, 66, 114, 115
Parter stojący 62, 66-69, 71, 82, 114
Pastorałka 37, 39, 42, 44
Periaktoi 26, 27, 29, 30, 47, 90
Piosenka 34, 74, 105, 212, 213
Piszczyk 19, 22

- PIST zob. Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej
 Podest 205, 206, 212
 Podia 9, 174
 Podscenie 122
 Podtekst 158
 Pointa 121, 122
 Polski Balet Reprezentacyjny zob. Balet Polski
 Pomost 24, 25, 29
 Portal 24, 29, 30
 Postać komiczna zob. Wesołek
 Postać teatralna (też: dramatu) 9, 13, 14, 18, 23, 26, 32, 55, 169, 197, 233
 Pozycje 70
 Pozytywizm 146
 Praktykabel 90, 121, 142, 205
 Prezesi Dyrekcji Rządowej 86, 100, 115, 145, 147, 189
 Program (druk) 31, 35, 45, 48, 53, 54, 117, 147
 Proscenium 38, 115
 Prospekt 26, 29–32, 62, 90, 92–94, 120, 122, 142, 149, 167, 178, 206
 Próby czytane (analityczne) 141, 201
 Pryncypal 27
 Przecięcie 90, 92, 167
 Przedsiębiorca zob. Antrepreneur
 Przedstawienia dla dzieci zob. Teatr dla dzieci
 Przedstawienia konspiracyjne 176, 185
 Przedstawienia w plenerze 212
 Przekład 47, 50, 51, 54, 59, 67, 94, 98, 113, 212
 Przeżywanie roli 99, 201
 Przymus organizacyjny 224, 229
 Punktowanie 158

 Radio 199, 224
 Rampa 91, 133, 142, 143, 149, 178
 Realizm 117, 141, 149–152, 155
 Recenzje 100, 116, 145, 163, 185
 Recytacja 17, 18, 26, 100, 161
 Recytatyw 14, 56, 69, 70
 Reduta 191, 194, 199–203, 205, 207, 213, 226
 Reflektor 159, 168
 Reforma Talmy 99
 Reguły 70, 98, 100, 102
 Rekwizyt 9, 84, 149, 167, 169, 197
 Repertuar 22, 28, 37, 39, 44, 47, 48, 51, 56, 59, 61, 63, 64, 66, 70, 71, 87, 89, 96–99, 101–104, 111, 115–117, 120, 126, 137, 138, 149, 152, 158, 161, 163, 174–177, 182, 183, 185, 188, 197, 198, 203, 208, 216, 219, 231
 Repertuar żelazny 111, 141
 Rewia 198
 Reżyser (por. także Ductor, Komediję sprawca) 19, 89, 93, 95, 97, 100, 104, 109, 112, 115, 121, 143, 147, 149, 168, 169, 171, 189, 201, 207–209, 213, 216, 224, 227, 231
 Reżyseria 142, 147, 164, 207–209, 216, 228, 229
 Rimarius 19
 Romantyzm 102, 103, 105, 116–118, 120, 123, 126, 137, 140, 151, 152, 154, 159, 174
 Rybalt 32–34, 37

 Sądownictwo zawodowe 224
 Scena 9, 14, 29, 30, 42, 43, 66, 110, 113, 137, 143, 146, 147, 158, 168, 174, 177, 183, 201, 203, 205, 206
 Scena à l'italienne 40
 Scena całkowita 18, 26, 33
 Scena obrotowa 168
 „Scena Polska” 226
 Scena sukcesyjna 26
 Scena terencjuszkowska zob. Scena całkowita
 Scena tylna 26
 Scenae frons 18, 24
 Scenariusz 93, 142
 Scenografia 18, 178, 189, 196, 206, 209, 216, 226
 Senior (szkoły) 32
 Sezon 59, 111, 141, 174, 199
 Sprawa 33
 Stabilizacja (teatru wędrownego) 80, 81, 130
 Statysty 44, 93, 111, 149
 Strajk 177, 224
 Subwencja 86, 109, 115, 135, 138, 181, 192
 Sufler 68
 Sukcesywizm zob. Scena sukcesyjna
 Sumariusz zob. Program
 Symbolizm 158
 Symultanimizm 13, 26, 51, 55
 Szkoła krakowska 143
 Szkoły teatralne 50, 51, 54, 64, 86, 115, 119, 120, 135, 226
 Sznurownia 90, 94
 Szopka 38, 162
 Szopka polityczna 196–198
 Szopka satyryczna 162, 163
 Szpilman 19, 22
 Sztampa 201
 Sztuka teatru 171

 Tantiemy 64, 136
 Teatrmajster 93, 104, 121
 Teatr amatorski (zob. także: chłopski, emigracyjny, robotniczy, zesłańczy) 37, 62, 136, 182, 229–231
 angielski 26–28, 37, 63
 chłopski 182, 229, 231
 dla dzieci 192, 194, 199
 dworski 24, 26, 198
 emigracyjny 231
 festiwalowy 137
 francuski 40, 48, 56, 59, 61, 86, 87

- humanistów 15–19, 23, 25
- królewski 26–32, 35, 38, 46–50, 62, 119
- lalek 19, 21, 38, 64, 194
- liturgiczny 9, 23, 43
- ludowy 181
- magnacki 46, 50–54, 56, 62, 58, 98, 149
- monumentalny 209, 212, 214
- nadworny zob. królewski, magnacki, szlachecki
- Narodowy zob. Warszawa, Teatr Narodowy (I); Warszawa, Teatr Narodowy (II)
- niemiecki 50, 56, 59, 62, 80, 82, 86, 109, 135, 189
- ogrodowy 50
- ogródkowy 129, 130, 136, 181
- Polski zob. Warszawa, Teatr Polski
- popularny 22, 23, 39, 87, 191, 203
- robotniczy 230, 231
- rosyjski 105, 147, 181
- studencki 229
- szkolny 35, 38, 39, 44–46, 54–56, 62, 68, 98, 198, 229
- szlachecki 35, 37
- ukraiński 39, 80, 105, 135
- wędrowny 66, 79, 80, 81, 105, 145, 158, 181, 185, 194
- włoski 27, 31, 48, 59, 61, 63, 66, 86
- zesłańczy 136, 137
- żydowski 135
- Teatry frontowe 189
 - Miejskie w Warszawie zob. Warszawa, Teatry Miejskie
 - propagandowe 189
 - provincialne 183, 185
 - TKKT zob. Warszawa, Teatry TKKT
 - Warszawskie zob. Warszawa, Teatry Warszawskie
- Théâtre Français 40, 41, 102, 111
- Théâtre par le mouvement 149, 150, 158
- Tierhetze zob. Heca
- TKKT zob. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej
- Towarzystwo Iksów 100, 101
- Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej 189, 192, 196, 209, 216, 217, 226
- Towarzystwo Przyjaciół Reduty zob. Reduta
- Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego 230
- Tragedia 22, 24–26, 39, 40, 54, 55, 71, 90, 93, 97–103, 111, 115, 123, 137, 153, 219
- Transparent 82
- TUR zob. Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego
- Tyrada 100
- Urlop 224
- Uwertura 120, 137
- Visitatio sepulchri* zob. *Nawiedzenie grobu*
- Wagant 19
- Warszawskie Teatry Rządowe zob. Warszawa, Warszawskie Teatry Rządowe
- Warsztat Reżyserski 226
- Wesołek 19, 22
- Widownia 9, 29, 46, 56, 62, 66, 71, 87, 89, 101, 129, 133, 137, 142, 146, 147, 175, 178, 183, 200, 201, 203
- Wielka opera 89, 96
- Wielka Reforma 171
- Wodewil 89, 93, 120
- Wydział ról zob. Emploi
- Wywołanie 66
- Zapadnia 168
- Zaskony 10, 13, 18, 38
- ZASP zob. Związek Artystów Scen Polskich
- Zeittheater 209, 213
- Zespoły wędrowne zob. Teatr wędrowny
- Zmiana otwarta 26, 27, 29, 62, 90, 104, 142
- Zrzeszenia teatralne (też: aktorów) 224
- Związek Artystów Scen Polskich 224, 226, 229
- Związek Teatrów i Chórów Włościańskich 182
- Związek Teatrów Ludowych 230

Indeks miejscowości

- Bayreuth 137
Belgrad 195
Berlin 175, 231
Betlejem 37, 41
Biała 50
Białystok 50, 65, 87, 231
Brzeg 10
Budapeszt 113
Busk 25
Bydgoszcz 129, 190, 191, 193–195, 198
- Chełmno 43
Cieszyn 136
Częstochowa 190, 194, 196
- Dereczyn 82
Drezno 48
Dubno 66, 67
- Elbląg 18, 28, 46
- Florencja 18, 31
Fryburg 17
- Gdańsk 28, 32, 36, 39, 46, 66, 80, 81, 87, 129, 194
Gniezno 9
Grębień 34
Grodno 66, 80, 119, 129, 190, 201
- Hamburg 195, 197
- Jaworów 50
Jazdów zob. Warszawa
Jerozolima 10
- Kalisz 45, 81, 86, 130, 181, 189–191, 193, 194, 196, 198
Kamieniec Podolski 81, 129, 185
Katowice 136, 190, 193–195, 199, 218
Kielce 9, 81
Kijów 39, 81, 83, 105, 114, 129, 179, 181, 189, 231
Kowno 45, 81
Kraków 9, 10, 12, 14, 16–20, 22–24, 27, 34, 43, 50, 65–67, 72, 79–82, 87, 105, 109, 111–114, 135–138, 142, 143, 147, 156–158, 160–162, 164, 165, 167, 168, 171, 173, 179, 181, 183, 185, 190, 193, 195–197, 208, 219, 229, 232
Królewiec 28
- Leszno 35, 36, 50
Libawa 81
Lipsk 10
Londyn 103
Lublin 65, 66, 113, 114, 130, 181, 193, 195
Lwów 25, 65, 66, 79, 80, 84, 86, 88–90, 93, 101, 102, 107–110, 113, 114, 135–138, 142, 156, 161, 164, 167, 168, 183, 190, 193, 195–197, 212–215
- Łomża 134
Łódź 130, 131, 135, 137, 181, 182, 185, 188, 190, 193, 195, 212, 213, 230, 231
Luck 190, 194, 198
- Madryt 102
Mińsk 80, 81, 109, 114, 179
Miśnia 48
Mitawa 66, 81
Mohylów 81
Moskwa 81, 147, 158, 189, 231
Mszczonów 10
- Nieśwież 50, 51, 55
Nowy Sącz 135
- Odessa 81, 129, 181
Ojców 122
Opole 136, 182
- Paryż 101–104, 117, 136, 157, 158, 175, 195, 197
Petersburg 81, 102, 129, 147, 177, 188
Płock 9, 113, 134
Podborce 54
Połock 81
Poznań 9, 18, 36, 39, 45, 65, 66, 79–83, 86, 105, 114, 129, 130, 136, 142, 181, 183, 185, 187, 190, 193, 195–197, 208, 212, 213, 218, 219
- Praga 195
Przemyśl 135
- Radom 81
Rydzyna 65
Ryga 81
Rzym 18
- Siwakowa nad Czytą 136
Słomim 62

Śluck 50
Sofia 212
Sosnowiec 181, 190, 193
Stanisławów 134, 135, 142, 190, 194

Targowica 126
Tarnobrzeg 182
Tarnów 135, 231
Toruń 46, 79, 129, 190, 193-195
Troja 25

Ujazdów zob. Warszawa

Vicenza 24

Warszawa 25, 27-29, 31, 32, 48-51, 56, 59, 62,
64-67, 70-72, 79-82, 85-87, 90, 93, 97, 101,
102, 105, 110, 115-119, 121, 123, 129, 130,
133, 134, 136-138, 142-149, 151, 155, 156,
158, 175-179, 181, 183, 185, 188, 190, 194-
-196, 198, 199, 201, 203-209, 211-213, 216-
-219, 224, 229, 230
Dyrekcja Rządowa 85, 86, 100, 115, 146, 174
177, 181, 189, 193

Teatr Narodowy (I) 59-63, 65, 66, 68-72, 74,
75, 79, 85, 87-89, 97, 101-103, 110, 114
Teatr Narodowy (II) 190-192, 196, 202-204,
208, 215-219, 229
Teatr Polski 178-180, 192, 193, 195, 196, 208
209, 211-213, 216, 218, 219
Teatry Miejskie 189-193, 203-207, 213
Teatry TKKT 196, 211, 218
Teatry Warszawskie 111-126, 189
Warszawskie Teatry Rządowe 130, 133, 143-
-149, 174-177, 185, 189, 190, 226

Wenecja 48

Wiedeń 112, 157, 175, 189

Wieluń 22

Wilno 32, 44, 66, 71, 80-82, 89, 101, 104, 105,
107, 109, 123, 129, 168, 181, 185, 186, 188,
190, 193, 195, 201-203, 208, 212, 218

Witebsk 81

Wrocław 56, 105, 106, 129, 136

Zakopane 165, 201, 229

Zamość 50

Żytomierz 81, 105, 129

HAMLET

Niech się więc aktorowie śpieszą czym
prędzej.
Idź, zaleć im to i obchodź się z nimi
przyzwoicie.
Niechaj im na niczym nie zbywa;
Znajdują się bowiem pomiędzy nimi
ludzie,
których szacować należy.
Oni są żyjące kroniki wieku swojego
i lepiej byłoby dla ciebie
mieć po śmierci niepodchlebny
nagrobek,
niżeli za życia ich złą o tobie perorę.

Szekspir, *Hamlet*,
przekład Bogusławskiego, 1798

