

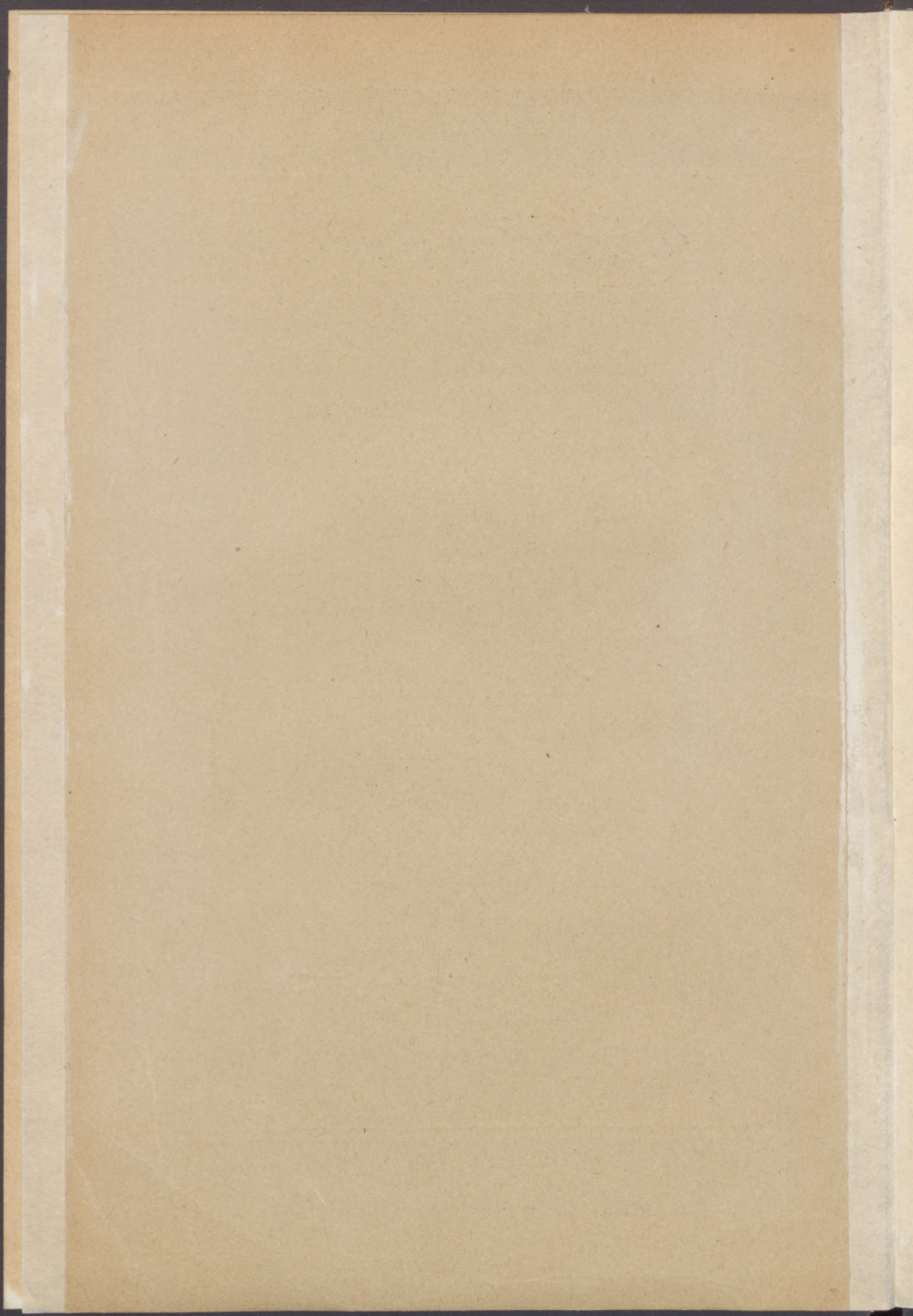
Mieczysław Rulikowski

**TEATR
WARSZAWSKI
OD CZASÓW
OSIŃSKIEGO**

•1825 - 1915•



WIEDZA O TEATRZE





TEATR WARSZAWSKI
OD CZASÓW OSIŃSKIEGO
(1825 — 1915)

WIEDZA O TEATRZE

ZBIÓR PODRĘCZNIKÓW TEATROLOGICZNYCH

WYDAWANY Z INICJATYWY ZWIĄZKU
ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

REDAKTOR

TYMON TERLECKI

KOMITET REDAKCYJNY

JULIAN KRZYŻANOWSKI,
MIECZYŚLAW RULIKOWSKI,
LEON SCHILLER



TOM I.

MIECZYŚLAW RULIKOWSKI

TEATR WARSZAWSKI OD CZASÓW
OSIŃSKIEGO (1825—1915)

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH WE LWOWIE

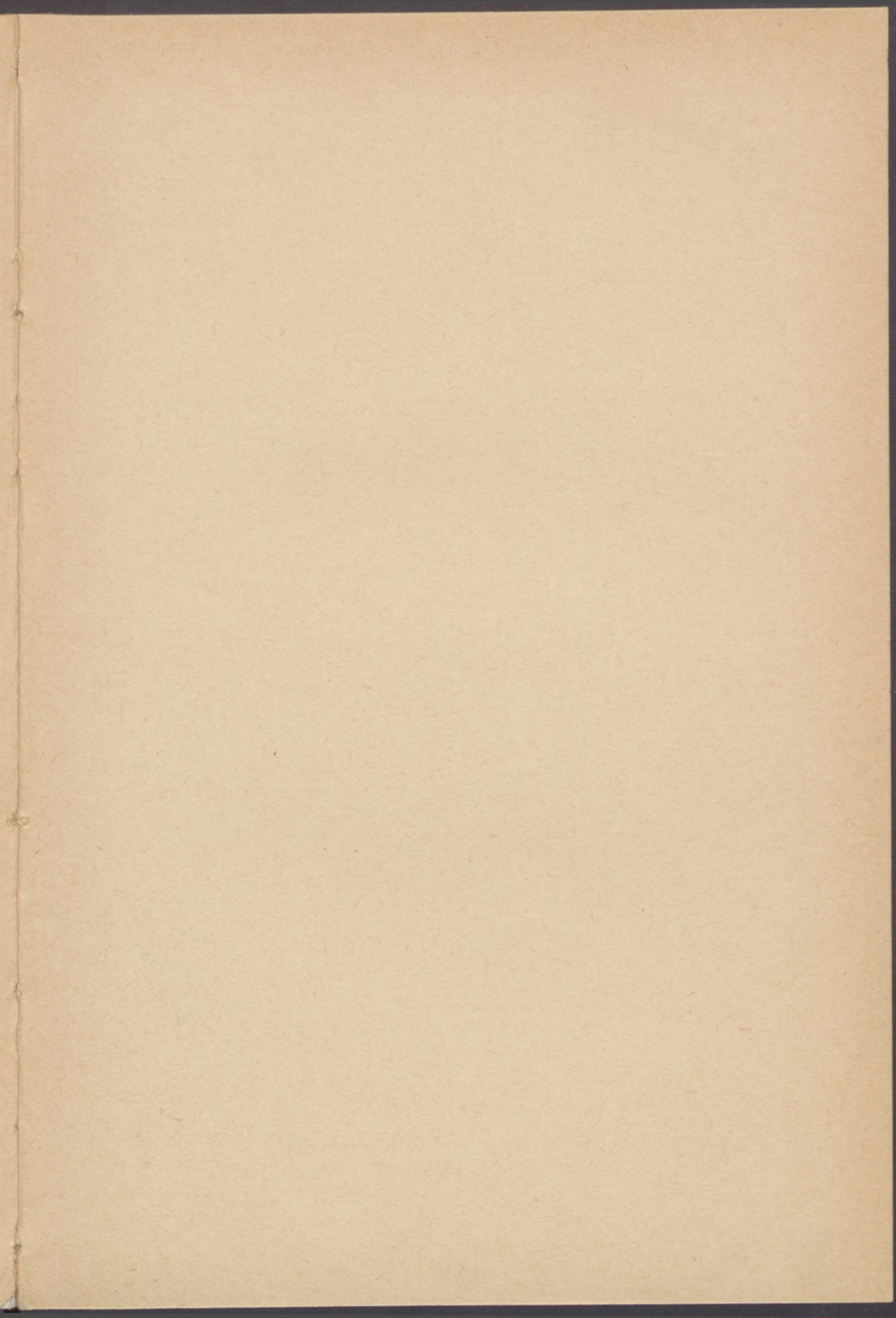
73717

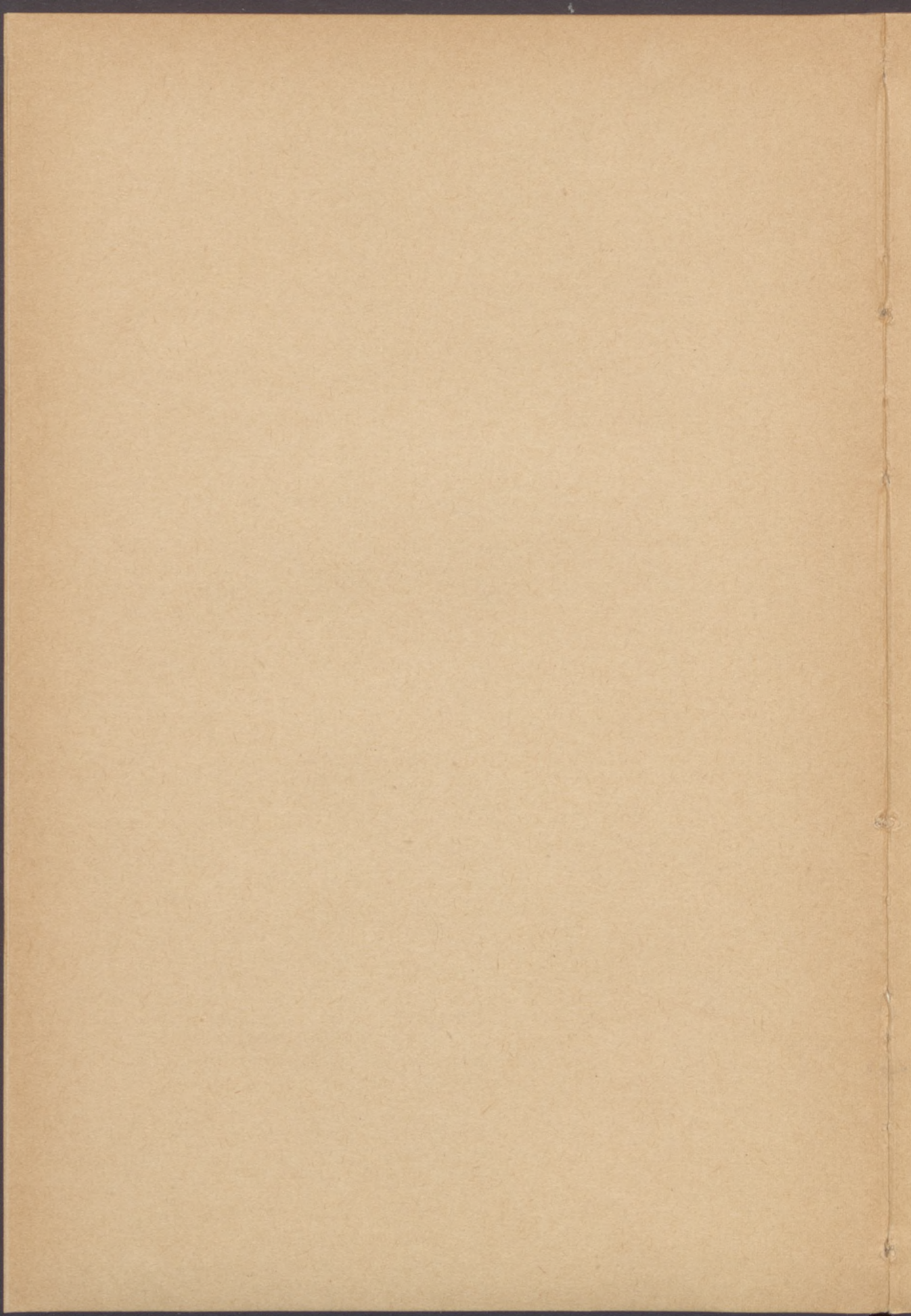
MIECZYŚLAW RULIKOWSKI

TEATR WARSZAWSKI
OD CZASÓW OSIŃSKIEGO
(1825—1915)

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH WE LWOWIE

V 1160/45





— Ilekroć, przekroczywszy monumentalną bramę od ul. Trębackiej (stanowiącą jakby granicę dwóch światów: tego, który nas zwykle otacza i innego, nierealnego, pełnego tajemnic) — wchodzę na obszerny dziedziniec teatralny, zamknięty fantastyczną, bogatą w niespodziane załamania i wysoki linią odwiecznych, nowszych i zupełnie nowych murów, — tyle razy mam wrażenie, że znalazłem się na terenie wyodrębnionym, będącym jakby miastem w mieście, państwem w państwie. Inne tu jest życie, niż to, które pozostało za mną, inni, choć na pozór tacy sami otaczają mnie ludzie i innym, zda się, oddycham powietrzem. Czy to tylko złudzenie? Bynajmniej, gdyż, choćbym nawet nic o przeszłości tego środowiska nie wiedział, od razu odczuć muszę tę jego odrębność. Polega zaś ona nie na tym, że tu jest teatr, wokół którego, tak, jak wokół każdego teatru, panuje swoista atmosfera, ale właśnie na tym, że ta atmosfera jest tu inna, niż w jakimkolwiek teatrze polskim. Bo też istotnie teatr ten nawet jeszcze dziś, pomimo zmian w latach ostatnich, jest inny, takim zaś uczyniły go: przez półtora wieku bez przerwy narastająca tradycja i samorzutne dawniej poddanie się członków teatralnej społeczności pewnego rodzaju klauzurze, która sprawiła, że Teatr, zwany niegdyś Narodowym, i zrodzone z niego t. zw. Teatry Rządowe w Warszawie rychło stały się organizmem samoistnym, żyjącym własnym życiem, prawie w odosobnieniu i jakby poza otaczającym go światem zewnętrznym. W tym właśnie bez wątpienia, w wytworzonym przez takie warunki specjalnym charakterze otoczenia, tkwi źródło owego uczucia, że ta drobna w porównaniu z obszarem miasta przestrzeń i ci związani z nią ludzie stanowią nie jeden z wielu jego fragmentów, ale jakby zupełnie inne miasto, a więc naprawdę miasto w mieście (jeżeli brać pod uwagę aspekt zewnętrzny) i państwo w państwie (gdy chodzi o własne obowiązujące tu prawa lub o znamiona duchowe jego mieszkańców: ich samowiedzę, ich — według dzisiejszej terminologii — regionalizm, troszczący się o zachowanie odrębnych cech środowiska, ich wreszcie poczucie solidarności, nie tej wyrozumowanej zawodowej lub wyuczonyj klasowej, ale tej, która wypływa z instynktu, z współżycia gromadzkiego, z wspólnie przeżytej doli i niedoli). —

Tak mówił człowiek już niemłody, a zatem taki, który mógł przez dłuższy czas obserwować dawne „Teatry Rządowe“ i w rzeczach przeszłości tych teatrów nienajgorzej był uświadomiony. Czy mamy to jego wyznanie uważać za przesadne? Gdyby tak nawet być miało, musieliśmy przecież przyznać, że niejeden fakt z dziejów teatralnych Warszawy przemawia na korzyść słuszności takiej tezy. Tak rzecz się ma np. z tym, co można by nazwać socjologią t y p u p r a c o w n i k a dawnej sceny warszawskiej. W pojęciu tym nie należy wyróżniać ani artysty (dramatycznego, śpiewaka lub tancerza), ani pracownika administracji lub fizycznego (maszynisty, stale związanego z teatrem rzemieślnika, woźnego i t. d.). Wszyscy oni, mimo różnorodności zajęć, poziomu umysłowego i osobistych kwalifikacji, tworzą jedną gromadę, złączoną wielu nieuchwytnymi nieraz więzami. Linia demarkacyjna, oddzielająca jednych od drugich, jest tutaj bardzo płynna: w czasach, kiedy w innych środowiskach raptowne przeskoiki z jednego stanu do drugiego były rzadkością, w teatrze należały one do zjawisk powszednich. Najprostszą do takiej przemiany i zupełnie w tych warunkach naturalną drogą była droga przez szkołę baletową. Oddane na naukę dzieci rodziców z pośród personelu niższej administracji teatralnej lub teatralnych rzemieślników po ukończeniu tej szkoły zajmowały stanowiska w zespole tanecznym lub — co zdarzało się bardzo często — przerzucały się do dramatu. W jednym i drugim wypadku osiągały one wyższe szczeble w hierarchii społecznej. W ten sposób środowisko aktorskie, zrazu po powstaniu sceny publicznej i na przetrzeni czasu życia dwóch pierwszych pokoleń aktorskich wybitnie szlacheckie, rychło utraciło taki wyłączny charakter, stając się mieszanym. Element „demokratyczny“ równoważył się z napływowym „inteligentkim“, najbardziej jednak wyraźne piętno wyciskał zawsze element autochtoniczny, ci, co wyszli z tego środowiska i byli z nim złączeni więzami nie tylko krwi, ale i wspólnie przeżytej przeszłości. Gdyby jakiś specjalista w sprawach genealogii zajął się ułożeniem rodowodów pracowników teatru warszawskiego, przekonalibyśmy się, że są w nim jeszcze dziś „rody teatralne“, biorące początek w w. XVIII i nieprzerwanie z tym teatrem związane na różnych stanowiskach.*)

Do wytworzenia się takiej wspólnoty gromadzkiej przyczyniało się jeszcze i to, że bardzo wielu pracowników mieszkało w samym teatrze lub w budynkach do niego należących (w w. XVIII w specjalnie na ten cel wzniesionej obok teatru kamienicy przy ul. Św. Jerskiej Nr. 1790; w nowym Teatrze Wielkim — w licznych mieszkaniach, rozmieszczonych w narożnikach części frontowej korpusu głównego, w obu skrzydłach i w innych budynkach t. zw. „po komorze ceł“).

*) Obok rodzin, których członkowie w paru pokoleniach zajmowali różne stanowiska w teatrze: Stefanich, Weinertów, Kratzerów, Rivolich, Lucasów, Rutkowskich, Palczewskich, Krzesińskich, Szymanowskich, Żółkowskich, Morozowiczów, Popielów, Borzysławskich, Trapszów i wielu, wielu innych, powstawały nawet klany, np. Damsów — Turczynowiczów — Bailly — Markowskich lub później Hoffmanów — Rapackich — Leszczyńskich.

Tutaj rodziły się całe pokolenia i tutaj umierały. Gdy w r. 1837 Bogumiłowi Dawisonowi, jeszcze nawet nie zaangażowanemu, zabłysła po debiucie dopiero „nadzieja utrzymania się przy teatrze“, pierwszą jego myślą było znaleźć w nim mieszkanie. Poza względami praktycznymi była w tym niewątpliwie świadomość, że w taki sposób jeszcze ściślej połączy się ze społecznością teatralną.

Lista pracowników teatru, obejmująca w pierwszej połowie w. XIX ponad 300 nazwisk, z biegiem lat zawierała ich z górą 600. Razem z rodzinami stanowiło to kilkutysięczną ludność tego odrębnego miasta-teatru, żyjącego własnym życiem i czekającego teraz na historyka, który podjąłby się opracowania jego dziejów. — dziejów teatru warszawskiego jako instytucji społecznej.

*

Teatr tworzą „ludzie teatru“. Tworzy go również literatura dramatyczna. Ale i tamci i ta w swoich poczynaniach muszą zetknąć się z formami organizacji, skryształizowanymi w teatrze, pojętym jako zespół różnych czynników. Czynnikiem, który na takie lub inne kształtowanie się tych form wywiera mniejszy lub większy wpływ, jest administracja teatralna i jej kierownicy. Drogi ich to schodzą się z drogami, po których podążają „ludzie teatru“ i ludzie pióra, to znów rozchodzą. Od tego, jakie są wśród tych kierowników indywidualności, zależy oblicze teatru nieraz w większym stopniu, niż od indywidualności artystów i twórców. Ale i jedni i drudzy dopiero wspólnie składają się na pojęcie teatru-instytucji. Tymczasem w pracach poświęconych przeszłości naszej sceny, nie znajdziemy takiej równowagi w przedstawieniu każdego z tych czynników. Zajmują się one stroną artystyczną teatru, mimochodem tylko wspominając o kierownikach i o tym, co stanowi kościół każdej instytucji: o jej organizacji. Nie daje to obrazu właściwego.

Oto dlaczego — aby choć trochę taką równowagę w naszej historiografii teatralnej przywrócić — w tym szkicu poświęcimy tyle uwagi władzom, które sceną warszawską kierowały i uczyniły z niej instytucję w pełnym tego słowa znaczeniu, i dla czego w zamian, wbrew dotychczasowym zwyczajom, bez porównania mniej będzie tu mówione o sprawach artystycznych.

Dołączona na końcu lista aktorów dramatu i komedii (uwzględnienie pracowników innych działów wymagało by całego tomu) przez swój układ chronologiczny pozwoli choć częściowo poznać dynamikę jednego z żywiołów, tworzących niegdyś teatr warszawski, i zorientować się w stopniu nasycenia nim teatru, różnego w różnych okresach.

I.

Dnia 30 czerwca 1825 r. Ludwik Osiński złożył antreprzykę teatru. Miał ją w swych rękach od d. 10 lipca 1814 r., a więc przez lat bez mała jedenaście.

W ciągu tego czasu scena warszawska stopniowo zbliżała się do

nieuniknionego w jej losach momentu, w którym miała stać się instytucją państwową. Zabiegi Bogusławskiego w ostatnich latach jego dyrekcji o pozyskanie dla tej sceny opieki Rządu; wydany w ich wyniku dekret królewski z d. 14 kwietnia 1810 r., przedłużający na dalsze cztery lata prawa dyrektora do antreprzyży teatru narodowego (1), polecający jednak zarazem ustanowienie dyrekcji rządowej i po raz pierwszy wyznaczający teatrowi subwencję z funduszków skarbu; postanowienie ks. namiestnika królewskiego z d. 19 listopada 1822 r., zatwierdzające już istniejącą Dyrekcję i znacznie rozszerzające jej kompetencje (pod nazwą: „Dyrekcja teatrów i wszelkich widowisk dramatycznych i muzycznych w Królestwie“); przyznanie teatrowi — postanowieniem ks. namiestnika z d. 27 marca 1819 r. — prawa pobierania $\frac{1}{4}$ części czystego dochodu od wszelkiego rodzaju widowisk obcych, urządzanych w Warszawie; wreszcie wywołana chaosem w gospodarce finansowej przedsiębiorstwa pierwsza na większą skalę w te sprawy ingerencja czynników rządowych pod postacią utworzonego w r. 1823 pod przewodnictwem Staszica Komitetu do czuwania nad jego przychodami i wydatkami, — oto najważniejsze w tym pierwszym okresie etapy na drodze ewolucji teatru pod względem jego organizacji i stanu prawnego. Nie mało przyczynił się do tego i sam Osiński stale wnoszonymi pretensjami, nieustannym żądaniem zasiłków na pokrycie strat, wywołanych — jak twierdził — m. in. i tym, że Rząd wtrącał się do jego spraw majątkowych, przede wszystkim zaś niekonsekwencją w czynach, zmierzających niekiedy do zapewnienia sobie samowładztwa, kiedy indziej — do zrealizowania postulatu całkowitego upaństwowienia teatru. Brak umiejętności postępowania z ludźmi i bezwzględność w sprawach pieniężnych utrudniały mu sytuację. Sprzyjającą w niej okolicznością było to, że ks. Lubecki jako minister przychodów i skarbu popierał uroszczenia dyrektora i lekką ręką płacił sumy, których ten żądał. Nie znajdował natomiast Osiński poparcia tam, skąd przede wszystkim mógł go oczekiwać: u prezesa Dyrekcji rządowej. Był nim od r. 1821 gen. Aleksander Roźniecki.

O Roźnieckim (1772 — 1849) wiemy niewiele. Milczą o nim encyklopedie, znają go bliżej chyba tylko historycy wojskowości, był to bowiem „jeden z najzdolniejszych i najdzielniejszych generalów“^{*)}. Wyniesiony do najwyższych godności (miał sobie powierzone dowództwo jazdy wojsk Królestwa), wybierany posłem na sejm, mogąc prócz tego poszczycić się chlubną przeszłością w legionach włoskich i w czasie kampanii 1809 r., w której znaczną odegrał rolę, z czynów swoich w latach późniejszych należał do rzędu niktzemnych w dziejach naszych postaci. Działalność jego na stanowisku prezesa Dyrekcji teatrów jeszcze niedostatecznie jest znana, lecz już to, co o niej wiemy, starczy, aby widzieć w Roźnieckim człowieka, działającego na szkodę polskiej sceny, tym niebezpieczniejszego, że był — jak wszyscy ludzie tej epoki — układny i na pozór o pomyślność jej zabiegający. W rze-

*) Uruski, XV, 279.

czywistości, gdy chodziło o rozwój młodej opery polskiej i o popieranie usiłowań w kierunku podniesienia poziomu repertuaru, zwalczał je wykrętnymi sposobami, chwając się przy tym, że umie Osińskiego okiełznać (*Nous le bridons* — są jego słowa, zanotowane przez Kurpińskiego*) (2).

Wśród trudności, z którymi teatr musiał walczyć, nie brakowało i przeszkód, stawianych przez cenzurę, pobłażliwszą, niż późniejsza rosyjska, ale również nie zawsze rozsądną i z konieczności ulegającą polityce, dyktowanej przez Belweder. Duszna atmosfera, w jakiej żyła stolica w ostatnich latach przed powstaniem listopadowym, przenikała i do teatru, osaczonego przez sforę szpiegów. Rej w niej wiódł znany dobrze Mackrott — syn (którego codzienne raporty francuskie stanowią dziś cenną kronikę życia teatru w tej epoce), a obok niego „Szymanio“, zakała rodu Szymanowskich, młodszy z dwóch synów zasłużonego artysty Marcina (3). O tej nieznośnej pladze tak pisał Kurpiński: „Przy każdym wystawieniu dzieła znakomitszych naszych pisarzy czereda szpiegów osaczała parter i notowała dawających oklaski na wyrazy, których polskie serce obojętnie przyjąć nie mogło. Skoro się w tym publiczność postrzegła, liczba słuchaczy z dnia do dnia zaczęła się zmniejszać, a Teatr przy takich reprezentacjach stawał się stopniami niemiłym dla publiczności miejscem zgromadzenia“. Nic dziwnego, że w tych warunkach „dochodów nie było: artyści przestali być płaconymi regularnie, wybierając na rachunek swojej pensji po kilka złotych tylko, co trwało przez lat pięć“.** Na pokrycie niedoborów otrzymywał Osiński subwencję w wysokości 50.000 złp., a od stycznia 1824 r. — 120.000 złp., z czego 70.000 przeznaczony było dla Teatru Francuskiego, ponownie na skutek starań dyrektora włączonego do jego antreprzy (4). Mimo tej pomocy stan finansów obu scen bynajmniej nie polepszył się; przeciwnie, rachunki z Rządem coraz więcej były zawikłane i Osiński z coraz to nowymi zaczął występować pretensjami. W końcu doprowadziło to do rozwiązania z nim umowy.

W tej przełomowej chwili posiadał teatr trupę wcale liczną: ogółem w dramacie i operze osób trzydzieści pięć (Aneks I). Było wśród nich sporo jeszcze takich, którzy przez długi czas wspólnie z Bogusławskim przeżywali dolę i niedolę formującej się dopiero sceny polskiej, a więc z wybitniejszych — poza jej patriarchą: Józefina Ledóchowska, Jan Nep. Szczurowski, Franciszka Leszczyńska-Wagnerowa, Marcin Szymanowski, Jan Krzesiński, Ludwik Adam Dmuszewski, Bonawentura Kudlicz; byli i młodszy wiekiem i latami służby, ale już zasłużonym cieszący się uznaniem: Józef Zdanowicz, Józef Damse, Zofia Brzowska — Kurpińska, Wojciech Aszperger, Ignacy Werowski, Karol Jastrzębski, Teresa Palczewska, Wojciech Szymanowski, Józef Polkowski, Wojciech Piasecki, Leontyna Żuczowska. Ci stanowili kadry wyborowe. Z nimi teatr śmiało mógł porywać się na najtrudniejsze za-

*) [Kurpiński K.], Krótki rys Teatru Narodowego od roku 1818, W. 1831, 4.

***) Kurpiński, j. w. 4-5.

dania w dziedzinie repertuaru poważnego, co jednak zdarzało się rzadko.

Gorzej było z operą, nieposiadającą własnego zespołu. Wprawdzie już od r. 1815 Dyrekcja rządowa dążyła do oddzielenia artystów dramatycznych od operowych, ale dopiero po r. 1831 zaczęto ściślej przestrzegać takiego podziału, choć jeszcze i potem przez dłuższy czas niejedyn z wybitnych nawet artystów występował zarówno w dramacie jak i w operze (Żółkowski-syn, Chęciński i ci wszyscy, którzy tak jak oni, w zamian za otrzymywaną naukę śpiewu byli zaliczani do chóru). Orkiestra była niedostateczna, chóry niewyszkolone. Winę za taki stan usiłował nieco później dyrektor opery Karol Kurpiński (1785 — 1857) przerzucić na Józefa Elsnera, pisząc w odezwie dyrekcji, zamieszczonej na afiszu pierwszego przedstawienia „Niemej z Portici“, że „kilkunastoletnie istnienie naszego konserwatorium muzyki [na czele którego stał Elsner] dotąd nie zaopatrzyło naszych chórów w indywidualia muzykalniejsze“. Odczuwało się tu echo długoletniej rywalizacji między dwoma zasłużonymi pionierami na niwie polskiej opery: odsuniętym od jej kierownictwa z dniem 1 lipca 1824 r., górującym nad rywalem wykształceniem muzycznym twórcą „Króla Łokietka“ i bardziej uzdolnionym kompozytorem muzyki do „Nowych Krakowiaków“. Za właściwego zaś winowajcę mógł być uważany chyba tylko Walenty Kratzer (1780 — 1855), w owym czasie nauczyciel śpiewu w Konserwatorium i w istniejącej przy nim Szkole elementarnej, w latach następnych korepetytor chórów, na którym to stanowisku istotnie wielki położył zasługi (5).

Balet pod kierunkiem sprowadzonych przez Osińskiego w r. 1818 Thiery'ego i Debray'a rokował jak najlepsze nadzieje. Z uczniów i uczennic Szkoły tańca (z pośród których niektórzy uczęszczali jednocześnie i do Dramatycznej, podobnie bowiem jak i co do opery, tak samo i tutaj nie było ścisłego w późniejszym zawodzie rozgraniczenia) wkrótce wybitne zajęli stanowisko Mikołaj Grekowski i Antonina Palczewska. Jej starsza siostra Teresa, przyszła gwiazda dramatu, dopiero w r. 1827 poświęciła się wyłącznie temu drugiemu ze swych zawodów. Pierwszą tancerką pod koniec antrepryzy Osińskiego była Julia Mierzyńska (1802 — 1831), pełniąca po wyjeździe Thiery'ego i Debray'a w r. 1823 obowiązki dyrektorki baletu i nauczycielki w Szkole (do końca r. 1825), i prócz tego z powodzeniem grywająca w komediach role naiwne i subretki.

W takich to warunkach puściznę po Osińskim obejmowali jego następcy. Nie były one łatwe: władze państwowe niewątpliwie ożywione w stosunku do teatru najlepszymi chęciami i związane poczynionymi już zarządzeniami, ale zarazem i zniechęcone dość smutnym doświadczeniem; bezpośredni organ kierowniczy — Dyrekcja rządowa — skrupowany w swych działaniach podstępą taktyką prezesa Roźnieckiego; publiczność systematycznie odzwyczajana od chodzenia do teatru, którego repertuar nie mógł jej zadowolić i w którym coraz bar-

dziej czuła się skępowana w objawianiu swych uczuć. Najmniej, zdaje się, z jednej i z drugiej strony, ze strony Dyrekcji i ze strony antreprezy, troszczono się o artystów, t. j. o ten element stały, który wprawdzie (mając po temu słuszne powody) szemrał, burzył się i objawiał swe niezadowolenie, ale mimo wszystko, mimo ciężkie warunki i zmiany, które ostatecznie na nim skrupiały się, mimo że i w samym zespole brakło jedności — nie ustępował z placu, trwał i zabezpieczał teatrowi ciągłość bytu. I stało się jakby na przekór wszystkim, że właśnie od tej strony przyszedł chwilowy ratunek, gdy po przymusowej rezygnacji Osińskiego prowadzenia teatru podjęli się sami aktorzy.

Zdani na własne siły, artyści obu teatrów nie mieli do wyboru innej drogi, jak tylko ta, którą wskazywała im przeszłość. Wszak już w latach 1781 — 82 i potem przez niedługi czas w r. 1814 (od 1.V do 10.VII, t. j. od ustania antreprezy Bogusławskiego do objęcia jej przez Osińskiego) zmuszeni byli zorganizować się w zrzeszenie. Toż samo uczynili i teraz. W ich ślady poszli Francuzi, dzięki czemu Teatr Francuski, korzystając i nadal z subwencji w wysokości 70.000 złp. (od 1.I.1828 zmniejszono ją do 60.000) utrzymał się i przetrwał w stanie pomyślnym do połowy lutego 1831 r.

Zrzeszenie polskich artystów istniało bez mała dwa lata: od 15.VII.1825 do 30.VI.1827. Kierował nim Komitet, złożony z Dmuszewskiego, Kudlicza i Kurpińskiego. Borykając się przez cały czas z wielkimi trudnościami, gdyż odjęto mu prawo zarówno do subwencji jak i do pobierania „szóstej części“ (zreformowanego podatku od obcych widowisk) (6), jednocześnie zmuszone płacić Osińskiemu 10% od wpływów za korzystanie z jego inwentarza, nie obniżyło przecież Zrzeszenie poziomu widowisk, a nawet zdobyło się na wystawienie paru kosztownych oper: „Cyrulika Sewilskiego“ i „Włoszki w Algierze“ Rossiniego oraz — w cztery zaledwie lata po premierze berlińskiej — „Wolnego Strzelca“ Webera. Była to zasługa Kurpińskiego. W zakresie polskiego repertuaru, po pięciu poprzednio już granych komediach Fredry, wystawiono trzy dalsze: „Damy i Huzary“ (14.V.1826), „List“ (14.X.1826), „Odludki i Poeta“ (12.XI.1826).

Zamknięcie teatru na przeciąg czterech miesięcy z powodu żałoby po śmierci cesarza Aleksandra I zmusiło aktorów do zwrócenia się do Rządu o pomoc w formie wypłacania personelowi teatralnemu pensji przez czas przymusowej bezczynności. Dzięki przychylnemu — jak zawsze — stanowisku ks. Lubbeckiego prośbie tej uczyniono zadość, dało to jednak gen. Roźnieckiemu sposobność do wystąpienia z nową w stosunku do artystów szykaną. Ustanowił on mianowicie Komitet nadzorczy w składzie siedmiu osób pod przewodnictwem Wojciecha Bogusławskiego, słusznie obiecując sobie, że wyniknie z tego niezgoda. Tak też istotnie stało się. Walka między obu komitetami wytworzyła zamęt, dała powód do gorszących kłótni i rozdwojenia w łonie samego Zrzeszenia, w rezultacie zaś wpłynęła w pewnej mierze na przyśpieszenie jego końca. Zanim jednak to nastąpiło, zaszły w życiu teatru

dwa ważne fakty. Pierwszym było rozpoczęcie budowy nowego gmachu teatralnego.

Teatr przy ul. Długiej (na Placu Krasieńskich), istniejący za ledwie od lat czterdziestu sześciu, a od chwili przebudowy w r. 1791 trzydziści pięć, był już niewystarczający. Zdawano sobie sprawę, że stolica odrodzonego Królestwa musi posiadać gmach nowy, odpowiadający coraz większym potrzebom technicznym widowisk i mogący zarazem godnie stać obok wspaniałych budowli, których z każdym dniem przybywało w Warszawie. Sporządzony przez Antoniego Corazziego projekt zaspakał wymagania i w jednym i w drugim kierunku, może nawet — jak dla miasta o 125.000 mieszkańców — był za imponujący. Obowiązek wzniesienia nowego teatru włożono na miasto, pozwalając mu zaciągnąć pożyczkę w Banku Polskim do wysokości 750.000 złp. Rozległy plac po nabytym przez Urząd Muncypalny w r. 1817 Marywilu pozwolił Corazziemu niekrępować się w rozplanowaniu gmachu, za to istniejący (tak samo od r. 1817) na miejscu t. zw. „Starego Pocijowa“ pawilon z kolumnadą (dzisiejsze skrzydło Teatru Wielkiego od ul. Marszałka Focha) narzucił mu konieczność zaprojektowania takiego samego pawilonu po drugiej stronie teatralnego budynku.

Ceremonii założenia kamienia węgielnego pod budowę nowego teatru dokonał namiestnik Józef ks. Zajączek w dniu 19 listopada 1825 r. (A więc pamiętano o rocznicy otwarcia w tym samym dniu i miesiącu r. 1765 pierwszej publicznej sceny polskiej w saskiej Operalni).

Drugim w tym czasie faktem doniosłym, gdyż oznaczającym dalszy krok na drodze zaangażowania się Rządu w sprawę teatru a przede i wpływającym na kwestię jego upaństwowienia, było zakupienie od Osińskiego stanowiącego jego własność inwentarza teatralnego: dekoracji, kostiumów, rekwizytów, biblioteki i muzykaliów. Wobec niedojścia do porozumienia ze Zrzeszeniem, które ofiarowywało 250.000 złp., nabył wszystkie te ruchomości Rząd, płacąc żadaną przez Osińskiego sumę 300.000 złp.

Tranzakcja ta, dokonana w r. 1827, i znane nam już stosunki w samym teatrze, skłoniły czynniki rządowe do powzięcia decyzji w sprawie dalszych losów sceny narodowej. Postępując jak zawsze ostrożnie (świeżym tej ostrożności dowodem było przerwienie na miasto obowiązku wybudowania gmachu teatralnego), zdecydował się Rząd na rozwiązanie połowiczne, takie, które w minimalnym tylko stopniu miało obciążyć skarb Państwa. W wyniku tej decyzji wydano podpisane w d. 12 czerwca 1827 r. przez prezydującego w Komisji Rządowej spraw wewnętrznych i policji ministra Mostowskiego przepisy Organizacji Teatru Narodowego w Warszawie. Powołując się na Ustawy teatru z d. 10 grudnia 1822 r., są one po części tych ustaw rozwinięciem, przede wszystkim jednak zawierają nowe postanowienia, wywołane zasadniczymi zmianami w instytucji. W świetle zarówno Ustaw z r. 1822, jak i nowo wydanych przepisów, obowiązujących od d. 1 lipca 1827 r., ustrój teatru przedstawia się jak następuje:

Władzą naczelną jest Dyrekcja teatrów i wszelkich widowisk dramatycznych i muzycznych w Królestwie, zostająca pod bezpośrednim zwierzchnictwem Komisji Rządowej spraw wewnętrznych i policji (art. 3 postanowienia namiestnika królewskiego z d. 19 listopada 1822); zarząd teatrem należy do dwóch mianowanych przez Rząd dyrektorów; są oni odpowiedzialni własnym majątkiem za przekroczenia budżetu i za zaciągnięte przez nich długi, których nie mają prawa robić;

do pomocy dyrektorom, jak również dla wykonywania kontroli, istnieje Komitet artystów, składający się z 3 do 5 członków, mianowanych przez Komisję Rządową spr. wewn. i pol;

artyści, angażowani przez dyrektorów na jeden rok, mają wyznaczone pensje stosownie do zawartych z nimi umów, pobierają je jednak w formie dywidendy, proporcjonalnej do wysokości gaży i w miarę wysokości wpływów po potrąceniu z nich przede wszystkim czynszu za najem teatru.

Rząd asygnuje co roku 10.000 złp. na pensje dyrektorów, suma ta jednak ma wpływać do kasy teatru i ma być zużyta na wystawienie nowych sztuk, mogących powiększyć dochód, dyrektorzy zaś otrzymują miesięczne wynagrodzenie podobnie jak i artyści, t. j. w formie dywidendy, zależnej od wysokości dochodów*);

z nadwyżki dochodów po pokryciu wszelkiego rodzaju wydatków ci artyści, którzy przyczynili się do jej powstania, mają mieć wyznaczone przez Dyrekcję nagrody, część jej przeznaczono do dyspozycji dyrektorów, m. in. na wystawienie nowych sztuk, część wreszcie na nagrody dla nich samych;

teatrowi przyznano i nadal wyłączne prawo dawania w Warszawie przedstawień w języku polskim oraz urządzania balów publicznych i maskarad.

W ten sposób artyści, którym przyznano tylko głos doradczy i prawo kontroli, stali się nie z nazwy, ale *de facto* przedsiębiorcami, wnoszącymi swój wkład w formie pracy i bez pewności otrzymywania całkowitego stosownie do umowy wynagrodzenia, Rząd natomiast jako właściciel jedynie nabytych od poprzedniego antrepenera nieruchomości zapewnił sobie całkowity wpływ na bieg spraw w teatrze i uczestniczył w kosztach jego prowadzenia z sumą 10.000 złp., nic ponadto materialnie nie ryzykując.

Jednocześnie z ogłoszeniem nowej organizacji mianował Rząd przewidzianych w niej dwóch dyrektorów. Zostali nimi: Ludwik Osiński i Ludwik Adam Dmuszewski. W ówczesnych warunkach był to wybór trafny. Obaj, każdy na swoją miarę, zasłużyli się teatrowi już przedtem, a że pod względem rodzaju umysłowości i charakterów róż-

*) Przepisy, normujące w art. 6 taki sposób wynagrodzenia dyrektorów, pozostają w sprzeczności z postanowieniem art. 19, w którym — bez tego rodzaju zastrzeżeń — powiedziane jest, że mianowani przez Komisję Rządową spraw. wewn. i pol. dwaj dyrektorzy otrzymują po 5000 złp. rocznie.

nili się bardzo, mogli przeto teraz w ściślejszej jeszcze, niż dawniej, współpracować wzajemnie uzupełniać się.

Osiński (1775—1838), niewątpliwie przewyższający swego kolegę wykształceniem i talentem literackim, na teatrze znał się, gdyż miał czas i sposobność znajomość tę sobie przyswoić, ale była to wiedza raczej teoretyczna, na przekór skłonnościom stosowana, gdyż człowiekiem teatru (jakbyśmy dziś powiedzieli) znakomity tłumacz „Cyda” nie był. Za dużo w nim było wyrachowania, zbyt mało szczerego entuzjazmu. W interesach pieniężnych na pozór nieporadny a przecież przebiegły, na zysk łapczywy, w dotrzymywaniu umów niesłowny, wielu sobie tymi wadami przysporzył nieprzyjaciół. Aktorów umiał trafnie ocenić, dlatego też Dmuszewskiego (za jego zaledwie poprawną uniwersalność) nie lubił. Czy umiał w nim cenić człowieka, tak, jak na to zasługiwał, tego nie wiemy.

Nie wiadomo również, czy drugi z dyrektorów odwzajemniał się mu tym samym uczuciem, przypuszczać jednak należy, że raczej nie, był bowiem Dmowski (1777—1847) człowiekiem z gruntu prawym i naprawdę dobrym. Jego dziwactwa, o których przez długi czas opowiadało się w kołach dziennikarskich, były nieszkodliwe. Umiał dojść do majątku nikogo nie skrzywdziwszy, a każdemu był przychylny. W teatrze—nie tylko jako aktor, autor i tłumacz—był pracownikiem więcej, niż pożytecznym, w owej epoce wprost bezcennym. W pracy bardzo systematyczny, na wszystko miał czas i o wszystkim, co teatru tyczyło się, posiadał sąd trafny i sprawiedliwy. Nie zawsze tylko chciał go wypowiedzieć, kierowany ostrożnością i wyrachowaniem redaktora, dbającego o powodzenie pisma, które jednocześnie prowadził. Jedyna to może była jego przywara i słabość, całkiem zresztą zrozumiała. W każdym razie więcej ludziom robił dobrego, niż mógł taką powściągliwością zaszkodzić (7).

Różniły obu dyrektorów i kwestie zasadnicze, ściśle z ich stanowiskiem związane, mianowicie poglądy na literaturę i osobiste w tych rzeczach upodobania. Jakim był Osiński, zwolennik klasycyzmu i nieugięty do ostatka jego chorąży, zbyt uczynna przypominać. Dmuszewski, na odwrót, nie uznawał i nie lubił klasycznego kierunku. Taka dwoistość mogła wytworzyć w repertuarze kompromis, ale (choć to były czasy gorącej walki i bliski był kulminacyjny w niej moment polemiki o „krytyków i recenzentów warszawskich”) do tego nie doszło. Osiński jeszcze za własnej antreprzyzy mógł przekonać się, jak opornie przyjmowała się na scenie polskiej tragedia neoklasyczna, tym bardziej więc teraz trudno mu było o nią walczyć. Dmuszewskiego smak literacki nie był wybredny, łatwo przeto godził się autor „Okopów na Pradze” z niskim poziomem utworów, które jako dyrektor wprowadzał na repertuar. Przeważały w nim, obok tłumaczonych dramatów, jego własne oraz Żółkowskiego przeróbki błahych komedijek jednoaktowych i komedio - oper, na dewszystko zaś panoszył się po dawnemu wszechwładny Kotzebue. Twórczość oryginalna była nikła, wartość jej bardzo mała. Drogi prawdziwej w owych czasach literatury polskiej nie schodziły się jeszcze

z drogami teatru. Fredro, choć nie zaniedbywano wystawiać jego komedii, nie miał dla repertuaru większego znaczenia. Nie umiano w nim jeszcze gustować i każda z jego sztuk po jednym, po dwóch lub po trzech przedstawieniach na długie lata schodziła z afisza. Nowy potężny w twórczości literackiej prąd nie miał dostępu na scenę narodową, ale o to nie można winić jej kierowników, sami bowiem poeci nie myśleli o tym. To też romantyzm polski i polski teatr nie miały swego „dwunastego lutego“.*)

Tragedia w starym gmachu teatralnym przy ul. Długiej dożywała swoich dni jeszcze i dlatego, że stopniowo schodzili do grobu wybitni w niej niegdyś protagoniści. Wojciech Bogusławski, pożegnawszy się z publicznością dnia 20 listopada 1827 r. w komedii Monpellierra „Fryderyk IV i jego pазie, czyli Koszyk wiśni“, umiera w niespełna dwa lata potem, dnia 23 lipca 1829 r. (8). Urządzono mu wspaniały pogrzeb, ale bardzo prędko zapomniano o nim i to tak dalece, że niema dziś właściwie nawet śladu miejsca, w którym go pochowano tuż przy kościele powązkowskim. Wmurowana w ścianę tego kościoła tablica z r. 1862 jest (wbrew słowom napisu: „Tu spoczywa“...) symbolicznym tylko pomnikiem bez grobu. Wkrótce po Bogusławskim przeniósł się na tamten świat Marcin Szymanowski (13.X.1830). O pięć lat młodszą od niego Ledóchowska rzadko już w tym okresie występuje, w początkach zaś następnego porzuca scenę ostatecznie (w r. 1833), żyć będzie jednak jeszcze do d. 14 marca 1849 r.

Nowych aktorów przyjęto w tym czasie niewielu, ale wśród tych, których zaangażowano, znalazły się dwie jednostki o głośnych potem nazwiskach: Jan Jasiński (od r. 1826) i Ludwik Panczykowski (wszedł do teatru w roku następnym).

Czynności reżyserskie po Kudliczu, który spełniał je sam od dn. 1 lipca 1814 do 30 czerwca 1825, z chwilą ustania antreprzyży Osińskiego przejęli członkowie Komitetu Zrzeszenia. Stan taki trwał do r. 1830.

Po burzliwych dniach wojny dwóch Komitetów życie w teatrze wracało do normy. Osiński, pozbywszy się własnych kłopotów, rad był pograć się w kwietyzmie. Dmuszewski sumienną swoją pracą i troską o pomyślność sceny zapewniał jej byt z dnia na dzień. Obaj nie byli stworzeni do wysiłków, a tym bardziej do walki z niszczycielskimi zakusami Roźnieckiego. Ten nastrój oportunistów i wygodnego pokoju, (podtrzymywany następnie niebywałym powodzeniem kasowym melodramatu Raimunda — w tłumaczeniu Damsego — p. t. „Chłop milionowy“ z przybyłym ze Lwowa Janem Nep. Nowakowskim w roli tytułowej) udzielał się i aktorom, choć przeważali między nimi teraz ludzie młodszy, prawie wszystko uczniowie Szkoły Dramatycznej, ale w teatrze już zasiadali. Nikt z nich zapewne nie przewidywał, że wkrótce nastąpią zasadnicze zmiany. Wywołał je zaś fakt, zdawało by

*) 12. II. 1830 premiera w Komedii Francuskiej „Hernaniego“ Wiktora Hugo, pamiętna walką między zwolennikami klasycyzmu i romantykami.

się, małej wagi, ale w ówczesnych stosunkach istotnie nieoczekiwany. Faktem tym był przyjazd do Warszawy z początkiem lata 1829 r. trupy aktorskiej pod wodzą dependenta adwokackiego Józefa Milewskiego.

W przekonaniu aktorów Teatru warszawskiego nikt poza nimi nie miał prawa dawać w stolicy przedstawienia w języku polskim. Przywilej taki istotnie przyznały im (w art. 10) przepisy o organizacji Teatru z d. 12 czerwca 1827 r., wszakże nie jako *novum*, ale tylko jako potwierdzenie przywileju dawniejszego. Wątpliwą bardzo jest rzeczą, czy mogło to mieć moc obowiązującą prawa. Ażeby tak było, przepis ten nie mógłby być wydany przez ministra spraw wewnętrznych i policji, lecz musiałby być ogłoszony jako postanowienie Rady Administracyjnej, na którą po śmierci namiestnika ks. Zajączka król przelał jego atrybucje. Co więcej, w żadnym z dwóch poprzednio wydanych dekretów w sprawie teatru, istotnie posiadających charakter aktów ustawodawczych, t. j. ani w dekreście króla saskiego z dn. 14 kwietnia 1810 r., ani w postanowieniu namiestnika królewskiego z d. 19 listopada 1822 o przyznaniu teatrowi monopolu niema mowy. Mniemanie zatem, że przysługuje im prawo wyłączności, mogli aktorzy powziąć tylko z treści umów, zawieranych przez Rząd z antreprenierami. Ponieważ umowy te, podpisywane przez ministra spraw wewnętrznych i policji, nie były aktami państwowymi, lecz należały do dziedziny prawa prywatnego, ściślej cywilnego, mógł zatem minister, reprezentujący państwo, które występowało w roli kontrahenta, umowę zmienić lub nawet wymówić. I tak właśnie w tym wypadku postąpił, oświadczając ponadto (już jako interpretator obowiązującego, gdyż z treści obu dekretów wypływającego prawa), że „może być w stolicy nieograniczona liczba teatrów“*). Na taką decyzję miała niewątpliwie wpływ ujemna opinia ogółu o Teatrze narodowym; popierać ją musiał i gen. Roźniecki, sekundujący Nowosilcowowi, który kompanię Milewskiego protegował. Nie zasługiwała ona na to, gdyż była licha, co powszechnie przyznawano.

Przedstawienia tego „Teatru Polskiego“ zaczęły się w dn. 3 czerwca i odbywały się w gmachu Towarzystwa Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu. „Rozsądni dziwili się, jak mogą tak niedzni aktorowie z takimi sztukami występować w stolicy. Ale taniość ceny i chęć ubawienia się z dziwacznej gry sprowadzała im niemałą liczbę widzów“**). Prasa żywo zajęła się nowym teatrem. Ujemne o nim głosy czy też inne przyczyny sprawiły, że zainteresował się tą sceną Jan Nepomucen Krupski, przyszły redaktor *Gazet: „Warszawskiej“* i *„Codziennej“*. Pod jego też kierownictwem odbyło się przedstawienie w dn. 3 września, zarazem ostatnie, jak się zdaje dlatego, że dwaj dyrektorzy nie mogli dojść między sobą do porozumienia.

Aktorzy warszawscy, zmuszeni uznać nowy stan rzeczy, znaleźli się w rozterce. Rząd wyraźnie dążył do utworzenia drugiego teatru,

*) Kurpiński, op. cit., 22.

***) Kurpiński, op. cit. 21.

wyzaczył nawet termin jego otwarcia: dzień 2 września. Zawiadomil o tym artystów Osiński, tłumacząc im razem z Dmuszewskim, że powinni podzielić się między sobą „na dwa teatry, składając zawsze jedno i nierozdzielne Towarzystwo z kasą wspólną“.*) W związku z tym w dn. 31 lipca przedstawił projekt organizacji drugiej sceny. Przez cały sierpień naradzano się, nieraz jeszcze wysuwając postulat prawa wyłączności. Wreszcie dnia 11 września 1829 r. nowy teatr został otwarty zgodnie z życzeniem Rządu w gmachu Tow. Dobroczynności. Na program pierwszego przedstawienia złożyły się: komedia Goldoniego „Sługa dwóch panów“ i Kotzebuego „Prawo morskie“.

Taki był początek Teatru Rozmaitości (9).

Przyczyniła się ta nowa scena od razu do ożywienia literatury dramatycznej. Zaczęli dla niej pisać: Konstanty Gaszyński, Dominik Magnuszewski, Fryderyk hr. Skarbek, Andrzej Słowaczyński. Powiększył się również i zespół teatru. Przyjęto jedenaście osób, częściowo z kompanii Milewskiego. Wśród nowo zaangażowanych (przeważnie uczniów i uczennic Szkoły Dramatycznej), znajdowali się: znakomita później aktorka Nepomucena Kostecka (z Żółkowskich, córka i siostra dwóch Aloizych), Balbina Rostkowska, która wyszła za Kudlicza, Marianna Majewska wraz z bratem Józefem, Józefa Chojnacka (pierwsza żona Borysa Halperta), Ferdynand Baraniecki w latach 1824—28 należący do baletu, odtąd aktor komediowy bardzo pożyteczny.

Powodzenie, towarzyszące Teatrowi Rozmaitości, było takie, że skarżono się, iż odbiera dochód Narodowemu. Stosunki między obu scenami nie były idealne. Starsi aktorzy z ulicy Długiej nie zaniebdywali okazywać kolegom z Krakowskiego Przedmieścia swojej wyższości.

Po uciszeniu się namiętności życie teatralne stolicy poszło dawnym torem. Wytrąciły je z równowagi dopiero wypadki 29 listopada 1830 r., których, jak wiadomo, jeden z fragmentów rozegrał się w Teatrze Rozmaitości w czasie antraktu niedokończonego już z tego powodu przedstawienia.

Po ucieczce Roźnieckiego jego obowiązki w teatrze objął vice-prezes Dyrekcji Wojciech Grymała (1793 — 1871), człowiek bardzo zdolny, meloman, protektor i przyjaciel Kurpińskiego, żony zaś jego adorator. W ustroju teatru żadne zmiany zasadnicze nie zaszły, jedynie w połowie lipca 1831 r. na skutek zgody Rządu Narodowego zmienił się stosunek zespołu do instytucji teatralnej, pozwolono mu bowiem powrócić do formy Zrzeszenia z r. 1825. Tak więc od tej chwili aż do upadku powstania artyści ponownie byli istotnymi antreprenierami teatru.

Cały wysiłek wypadło teraz skierować na dostosowanie repertuaru do nowych warunków. Sprzyjało temu zniesienie cenzury, usiłowania jednak dyrektorów nie mogły z dnia na dzień przynieść oczekiwanych rezultatów. Po pięciodniowej przerwie otwarto Teatr Narodowy w dniu 5 grudnia zawsze niezawodnymi „Krakowiakami i Góralami“, po czym

*) Kurpiński, op. cit. 23.

zaczęto przygotowywać nowe premiery, oczywista przede wszystkim sztuk dawniej zabronionych. Szło to dość opieszale, to też skarżono się, że „scena narodowa bynajmniej nie wydaża zapałowi narodowemu“, dyrekcji zaś zarzucano, że „duch Roźnieckiego jeszcze w niej widzieć się daje“. Najdłużej trwały przygotowania do wystawienia „Niemej z Portici“ Aubera z tekstem, tłumaczonym przez Minasowicza, mimo że Kurpiński jeszcze przed powstaniem dobrze napracował się nad tą operą, wkońcu zakazaną przez ówczesny Rząd. Teraz, wobec nalegań ze wszystkich stron, wystawiono ją w d. 5 stycznia 1831 r., ale nie w całości, gotowe bowiem były tylko trzy akty. Premiera całej opery odbyła się dopiero w rocznicę konstytucji majowej. Był to największy sukces repertuarowy w epoce powstania; ogółem grano „Niema“ w tym czasie dwadzieścia razy. Z innych rzeczy, odpowiadających wymaganiom chwili, ale jednocześnie i wartościowszych, wystawiono szyllerowskiego „Wilhelma Tella“ (27.III.1831), „Nieszpory sycylijskie“ Delavigne'a (17.IV) i pięcioaktową komedię Niemcewicza (jedną z najsłabszych) p. t. „Podejrzliwy“ (7.IV). Drugą, również bardzo długo przygotowywaną premierą operową, był „Fra Diavolo“ tegoż Aubera, wystawiony po raz pierwszy już na schyłku powstania, w dniu 13 sierpnia.

Ostatnie w tym okresie przedstawienie w Teatrze Narodowym odbyło się na dwa dni przed kapitulacją stolicy, dnia 6 września 1831 r. (10).

II.

Po upadku powstania i po dłuższej przerwie w widowiskach ustrój teatrów uległ zasadniczemu przeobrażeniu. Na razie było to niewidoczne, utrzymano bowiem Dyrekcję rządową, nową tylko teraz nadając jej organizację i zmieniając z czasem nazwę na skróconą, która później brzmiała: Dyrekcja Teatrów i Widowisk w Królestwie Polskim. Na czele Dyrekcji po dawnemu stał prezes i tak jak przed tym było dwóch dyrektorów. Ale atrybucje prezesa i po części dyrektorów są teraz całkiem inne. Prezes jest pozornie panem prawie absolutnym w teatrze, zakres jego uprawnień jest bez porównania szerszy, on sam podlega wprawdzie zwierzchnictwu Komisji spraw wewnętrznych, w rzeczywistości jednak we wszystkich sprawach ważniejszych zależy wprost od namiestnika, namiestnik zaś jest prawdziwym władcą teatru. W tym właśnie przejawia się gruntowna różnica w porównaniu ze stanem poprzednim. Jeżeli bowiem dawny ustrój teatru warszawskiego (niezbyt zresztą jasno określony) odpowiadał mniej więcej pojęciu instytucji państwowej, to w żaden sposób pod takie pojęcie nie można podciągnąć organizacji teatru, nadanej mu w r. 1832. Obecnie jest to instytucja rządowa, jej pracownicy są na służbie rządowej (bez przysługujących urzędnikom praw), rządową również własnością jest cały majątek ruchomy teatru. Zadokumentowaniu takiego stanu rzeczy jest fakt przekazania Dyrekcji w r. 1852 gmachów teatralnych, dzierżawionych do tego momentu od miasta i stano-

wiących od pierwszej chwili przedmiot sporu prawnego. Przekazanie to nastąpiło w okolicznościach dotąd niawyjaśnionych, jak się zdaje po prostu prawem kaduka (11). Znamienny jest również i ten szczegół, że aż do roku 1852 Dyrekcja teatrów nie składała sprawozdań rachunkowych i dopiero w tym czasie Rada Administracyjna Królestwa pismem z d. 12 lipca 1852 r., skierowanym do Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Duchownych, poleciła Dyrekcji sprawozdania te oraz preliminarze budżetowe przedstawiać — poczynając od r. 1853 — Najwyższej Izbie Obrachunkowej (12).

Powołany na stanowisko prezesa (na razie w charakterze „pełniącego obowiązki“, stan taki trwał jednak do r. 1838) gen. Józef Rautenstrauch (zm. 20.IX.1842) pochodził z warszawskiej rodziny mieszczańskiej. Jeszcze za czasów niepodległości, w r. 1790, otrzymał nobilitację i jako młody człowiek ocierał się o najwyższe sfery towarzyskie, kręcił się przy ks. Józefie, przebywał w Puławach i tam poszukał sobie pierwszej żony (drugą była znana autorka Łucja z ks. Giedroyciów). W wojsku, podobnie jak jego poprzednik Roźniecki, doszedł do najwyższych godności; za W. Ks. Konstantego był dyrektorem generalnym w Komisji Rządowej Wojny. Po powstaniu, w którym naturalnie nie brał udziału, otrzymał nominację na generał-adiutanta, był członkiem Rady Administracyjnej Królestwa, w końcu powierzono mu zarząd główny Komunikacji lądowych i wodnych, nie odbierając jednakże prezesury w teatrze.

Karierowiczem Rautenstraucha trudno nazwać, gdyż na zajmowanych stanowiskach wykazał istotne zdolności, posiadał on jednak charakterystyczną dla tego typu ludzi przywarę płaszczenia się przed innymi; dla innych był albo sztucznie grzeczny, albo — gdy mógł sobie na to pozwolić — odpychający i impertynencki. Cechowały go dwa przymioty: wielka pracowitość i talent organizacyjny. One to sprawiły, że dla teatru warszawskiego w chwili najbardziej przełomowej potrafił stać się człowiekiem pożytecznym.

Jedną z pierwszych czynności Rautenstraucha było dokończenie budowy teatru. Rozpoczęta przed przeszło sześciu laty, dla wielu przyczyn była prowadzona opieszale, choć nie przerwano jej i w czasie powstania. Stan finansów miasta stawał pod znakiem zapytania dalsze losy budowli, zaprojektowanej w skali nadmiernej, z widownią, obliczoną na trzy tysiące miejsc. Obdarzony zmysłem praktycznym nowy prezes zdawał sobie sprawę z istniejących trudności. Wystąpił przeto z projektem przeznaczenia wzniesionych już murów na cerkiew prawosławną. Wobec sprzeciwu ze strony Komitetu budowy, w imieniu którego oponował architekt Adam Idźkowski, Rautenstrauch uzasadnił konieczność wprowadzenia do pierwotnego planu zmian zasadniczych, polegających przede wszystkim na obniżeniu i zwięźszeniu sali widzów, poszerzeniu natomiast sceny. Myśl tę Komitet zaakceptował. Roboty, prowadzone przez twórcę projektu Corazziego i Adolfa Schucha przy wydatnym współudziale Aleksandra Ludwika Kozubowskiego, który poczynił w planie żądane zmiany, szybko teraz posuwały się naprzód,

tak, że już w początkach roku następnego nowy teatr mógł być oddany do użytku. Uroczyste otwarcie nastąpiło w niedzielę, d. 24 lutego 1833. Dano w tym dniu „Cyrulika Sewilskiego“ w następującej obsadzie ról głównych: Hr. Almaviva — Julian Dobrski, Bartolo — Jan. Nep. Szczerowski, Rozyna — Katarzyna Aszpergerowa, Bazyli — Józef Zdanowicz, Figaro — Józef Polkowski. Program uzupełniała „Zabawa taneczna“. Drugie przedstawienie odbyło się d. 26 lutego; wznowiono na nim „Przyjaciół“ Fredry (13).

Wraz z przeniesieniem widowisk do nowego gmachu skończyły się dzieje Teatru na Placu Krasieńskich. Ostatni w nim spektakl odbył się d. 21 lutego 1833 r. (opera Rossiniego „Hrabia Ory“). Oddany na inne cele, stał jeszcze przez pół wieku; zaczęto go stopniowo rozbierać dopiero w r. 1884.

Uporawszy się z niełatwym zadaniem dokończenia budowy Teatru Wielkiego, Rautenstrauch niezwłocznie przystąpił do obmyślenia siedziby dla drugiej sceny, korzystającej z gościny w gmachu Tow. Dobroczynności. Ponieważ chodziło o pośpiech urządzono ją na razie (według projektu i pod kierunkiem Corazziego i Kozubowskiego) w głównej sali reductowej przy Teatrze Wielkim, umiejętnie wyzyskując szczupłe miejsce dla ustawienia 22 łóż i 240 krzeseł. Razem z miejscami bocznymi oraz na galerii i paradyzie widownia była obliczona na 600 osób i mogła być — w razie potrzeby użycia sali na maskaradę — rozebrana w ciągu 24 godzin. W ten sposób urządzony „Nowy Teatr Rozmaitości“ (nazwany tak dla odróżnienia od „Dawnego Teatru Rozmaitości“ w sali na Krakowskim Przedmieściu, gdzie grywano jeszcze i potem przez parę miesięcy, do d. 22 grudnia) został otwarty w dniu 13 września 1833 r. Było tu jednak nazbyt ciasno i niewygodnie, toteż d. 30 listopada 1835 r. przedstawienia zawieszono i rozpoczęto budowę nowego gmachu, a właściwie przebudowę garderób i innych pomieszczeń, istniejących od tyłu wzdłuż całego skrzydła Teatru Wielkiego. Roboty pod kierunkiem Kozubowskiego trwały półtora roku. Nowy ten teatr, ozdobiony malowidłami Sachettiego, był znacznie pojemniejszy, mógł bowiem pomieścić 800 osób, a „co do gustu, elegancji i całego urządzenia“ można go było zdaniem współczesnych „sprawiedliwie policzyć do najpierwszych tego rodzaju w stolicach Europy“*). Otwarty w d. 13 lutego 1836 r., z małymi zmianami przetrwał do r. 1883.

Ostatnim, czwartym z kolei (a licząc i budowę teatru w Kaliszu — piątym) przedsięwzięciem budowlanym prezesa było podjęcie w latach 1839 — 1840 gruntownych robót konserwatorskich w dwóch teatrach w Łazienkach, t. j. w nieczynnym od r. 1828 Teatrze w Pomańczarni i w Amfiteatrze nad wodą.

Równolegle z wykazaniem dbałości o danie teatrowi odpowiednich gmachów zajął się Rautenstrauch sprawą zapewnienia mu dopływu nowych sił artystycznych. Dawna Szkoła Dramatyczna została zam-

*) „Kurier Warszawski“, 1836, nr. 43.

knięta w r. 1832. Na jej miejsce otworzono teraz w r. 1836 nową, ze skromniejszym coprawda planem nauki, której po dawnemu udzielał Kudlicz. Szkoła ta miała dwie klasy i kładła nacisk na nauczanie praktyczne. W klasie wyższej lekcje odbywały się tylko przez dwie godziny w tygodniu. Brak przedmiotów teoretycznych zastępowały częściowo w latach 1836 — 38 wygłaszane co tydzień prelekcje Dmuszewskiego, w których nie ograniczał się on do dziedziny literatury, lecz stale poddawał rozbiorowi grę zwłaszcza debiutantów (14).

Mimo różnych wad charakteru posiadał Rautenstrauch zrozumienie dla potrzeb materialnych zespołu, nie tyle bieżących, gdyż tutaj na przeszkodzie stawała daleko posunięta, ze skąpstwem granicząca oszczędność w gospodarce teatralnej, — ile raczej w kierunku zapewnienia aktorom spokojnej starości. Dowodem tego jest zajęcie się sprawą emerytur. Przepisane postanowieniem namiestnika i Ustawami teatru z r. 1822 obowiązki i prawa artystów w tej dziedzinie nie były w ostatnich latach wykonywane; nie korzystali oni również z dobrodziejstw dekretu z d. 24 lutego 1824 r., ustanawiającego w Królestwie Polskim Stowarzyszenie emerytalne. Dopiero teraz po czterech latach dzięki staraniom Rautenstraucha dopuszczono artystów w r. 1838 do uczestnictwa w tym stowarzyszeniu na równi z innymi osobami, pozostającymi na służbie rządowej (15).

Nie zapomniał Rautenstrauch i o sprawie subwencji, od dawna niewypłacanej (ostatni raz uczynił to Rząd Narodowy w r. 1831, asygnując 120.000 złp). Dopiero jednak w r. 1840 udało się mu wyjednać dekret cesarski, z d. 12 października, przyznający teatrom warszawskim roczny zasiłek w wysokości 30.000 rb.

Wszystkie te poczynania nie wyczerpywały energii Rautenstraucha; znajdował jej jeszcze dość, aby wglądać w sprawy bieżące teatru i narzucać nawet w drobnych swą nieugiętą wolę. O jakimkolwiek sprzeciwie nie było mowy. Zaprowadzony przez niego — po nieliczącej się z realnymi warunkami gospodarce Osińskiego — system krańcowych oszczędności doskwierał artystom, znoszono to jednak jako rzecz nieuniknioną i naturalną (16).

Do wyręczania się w sprawach administracji teatralnej i w artystycznych (na których sam znał się wcale dobrze) miał Rautenstrauch dwóch dyrektorów. Pierwszy z nich Osiński, wkrótce ustąpił (16.XII. 1833). Na jego miejsce obok Dmuszewskiego, który pozostał nadal, mianowano — z tytułem intendentą — Borysa Halperta (1805 — 1861), którego ojciec Salomon, bankier warszawski i przed r. 1831 administrator Zakładów żelaznych w Królestwie, przyjął był wyznanie ew.-augsburskie. Jego w chwili nominacji młodzieńki syn znany był od paru lat jako tłumacz utworów teatralnych, był człowiekiem taktownym i — podobnie, jak wszyscy ówczesni młodzi ludzie z „kochankami“ scenicznymi na czele — kochał się w pannie Żuczrowskiej, którą w trzy lata później pojął za żonę. Działalność Borysa Halperta w teatrze zaznaczyła się wyraźniej dopiero za jego powrotem na stanowi-

sko dyrektora w latach późniejszych, teraz bowiem ustąpił już w r. 1836.

Po Halpercie przyszedł (od 10.V.1836) Ignacy Józef Koss (1800 — 1848), od r. 1822 aktor miernych zdolności. „Pokorny i uniżony dla swoich protektorów, dumny dla podwładnych, gotowy poświęcić każdego dla własnego interesu“^{*)} miał nowy dyrektor w charakterze wiele wspólnego ze swym przełożonym i dla tego może zyskać jego łaski. W teatrze zajął teraz pierwsze po przesie miejsce, usuwając w cień dla wszystkich życzliwego i skromnego Dmuszewskiego.

Reżyserem obu teatrów za czasów Rautenstraucha był Kudlicz, dosyć despotyczny i nieznoszący sprzeciwiania się. Mimo wielkiego talentu pedagogicznego i niemniejszych zasług w zakresie wychowania młodych talentów nie zdołał on wpoić w ówczesnych artystów potrzeby prawidłowego posługiwania się mową ojczystą. Były to zresztą czasy, kiedy ogólnie małą na to zwracano uwagę. To też wyszkoleni w dobrej dykcji aktorzy popełniali — tak, jak i poprzednie pokolenie aktorskie — rażące błędy, co podkreślał Dmuszewski (sam od nich nie wolny), stwierdzając, że niewielu tylko aktorów mówi gramatycznie.

Z pośród pięćdziesięciu z górą artystów i artystek dramatycznych, przyjętych w tym okresie, wyjątkowo duża liczba należała do rzędu najwybitniejszych z czasem przedstawicieli sztuki teatralnej. Za rządów Rautenstraucha ukazali się po raz pierwszy na scenie: młody Żółkowski, Józef Komorowski, Aloizy Stolpe, Jan Chomanowski, Emil Deryng i Marcelli Zenopolski, którego zestawiano z Żółkowskim (co-prawda dopiero później, kiedy, zwichnąwszy sobie karierę, opuścił teatr i wyjechał do Ameryki). Bardzo krótko przed wyjazdem do Wilna przebywał w tym czasie w teatrze warszawskim rozpoczynający artystyczny zawód Bogumił Dawison. Z kobiecego personelu rychło na pierwszy plan wysunęły się: Teresa Damsówna, Aniela Kamińska (późniejsza Aszpergerowa), Józefa Radzyńska (tej talent objawił się dopiero później), Józefa Daszkiewiczówna, Emilia Werowska, Józefa Możdżeńska (Kurcuszowa), nazywana na afiszu Estellą dla odróżnienia od Józefy Możdżyńskiej, która w tym samym czasie wstąpiła do teatru (i taką następnie zyskała u Jasińskiego ocenę: „Że ją przyjęto — pytano: dla czego? że ją trzymano przez lat przeszło dziesięć — nikt nie mógł odpowiedzieć: dlaczego?“).

Doborowi po części świetnych, na ogół dobrych aktorów nie odpowiadał poziomem repertuar, po dawnemu najslabsza strona teatrów warszawskich. Obok dwóch dalszych premier fredrowskich (16.XI. 1834 „Śluby Paniieńskie“, 10.V.1835 „Pan Jowialski“) zaczynają teraz pojawiać się utwory Stanisława Bogusławskiego i Korzeniowskiego (którego sztuk Warszawa nie umiała zdobyć przed ubiegającym ją w tym Lwowem). Z autorów, zasilających tak wydatnie repertuar Teatru Rozmaitości zaraz po jego otwarciu, tworzy dla sceny w dalszym

^{*)} J. T. Jasiński w biografii Kossa (rkps).

ciągu jeden tylko Skarbek. Miejsce po schodzącym z pola generalnym dostawcy tłumaczeń i przeróbek Dmuszewskim zajmuje w tym czasie J. T. Jasiński. W zakresie obcej literatury co raz bardziej utrwała się wszechwładztwo Scribe'a.

Podobnie było i w operze, którą w dalszym ciągu kieruje Kurpiński. Na przestrzeni dziesięciu lat zdobyła się ona na wystawienie zaledwie kilku dzieł kompozytorów obcych (między nimi „Roberta Diabła“ Meyerbeera w r. 1837 i „Lunaticy“ Belliniego w 1839) i tylko jednej opery komicznej polskiej („Hrabia Weseliński“ Józefa Brzowskiego, który w r. 1826 był dyrygentem muzyki baletowej). Po Brzowskim w roku następnym objął to stanowisko i przez długie lata utrzymał się na nim Józef Stefani (1800 — 1876), syn twórcy muzyki do „Krakowiaków i Górali“. A przecież już w tym czasie posiadał teatr Juliana Dobrskiego (od r. 1832) i niemal jednocześnie zajaśniały talenty śpiewacze Ludwika z Morozowiczów Rywackiej (od r. 1832), i dwóch siostr Rivoli: starszej Ludwika (w latach 1830 — 32, potem od r. 1834) i młodszej, bardziej uzdolnionej Pauliny (od r. 1837).

Powszechną uwagę zaczyna teraz zaprzętać balet warszawski. Po ustąpieniu w r. 1834 Thiery'ego, który z powrotem zajmował oba poprzednio piastowane stanowiska dyrektora tego działu i nauczyciela w Szkole tańca, zostaje na nie mianowany Maurycy Pion („Mauricce“, 1801 — 1869), sprowadzony do Warszawy razem z Thiery'm w r. 1818. Sam będąc tancerzem wybornym, zasłużył się przede wszystkim jako pedagog, który wraz ze swym poprzednikiem przygotował kadry świetnego zespołu, mającego już wkrótce pozyskać europejski rozgłos. Na razie w gronie bardzo uzdolnionych tancerek i tancerzy po dawnemu prym wiedzie przebywający poza tym dłuższy czas za granicą Mikołaj Grekowski. Obok niego zaczyna wybijać się na pierwsze miejsce Roman Turczynowicz, a wkrótce do tego grona przybywa z Wiednia Helena Szlancowska (Schlanczowska, późniejsza żona Grekowskiego). Za trzema nawrotami bawi w Warszawie na gościnnych występach Maria Taglioni.

Tak przedstawia się bilans dziesięcioletnich rządów gen. Józefa Rautenstraucha (17). Pod względem artystycznym musi on wywoływać pewne zastrzeżenia zwłaszcza co do tego że, mając do rozporządzenia doskonały już zespół w dramacie i operze, nie potrafili ówcześni kierownicy teatru w sposób odpowiedni z tego skorzystać. Że nie dawano mu do grania lepszych sztuk, nie ich to wyłączną było winą; składało się na to wiele przyczyn: szczupłość i niski poziom produkcji rodzimej, warunki cenzuralne, podle upodobania i mało jeszcze wyrobiony smak publiczności, i, co najważniejsze, niemal zupełna niemota krytyki w owym najbardziej pod tym względem jałowym dziesięcioleciu 1831 — 1840. Nie nazbyt też troszczono się o to, aby podążać ku doskonałości. „Teatr nasz nie jest dla popisu obcych artystów. Gorszych nie potrzebujemy, lepszych nie chcemy mieć“ — powiedział w r. 1840 Koss do Dawisona, kiedy ten po powrocie z Wilna po pierwszym występie, za który mu nie zapłacono, starał się mimo to

o drugi.*) Sam Rautenstrauch większych aspiracji artystycznych nie miał. Dużo w nim było z dworaka, traktował też stanowisko prezesa Dyrekcji teatrów do pewnego stopnia jako pole działania, na którym najłatwiej mógł zaskarbić sobie łaski namiestnika Paskiewicza. Jako *maître des plaisirs* rozpoczyna on szereg późniejszych prezesów, podległych władzy rezydujących na zamku warszawskim wielkorządców i łączących zazwyczaj stanowisko w teatrze ze stanowiskami w zarządach pałaców cesarskich i Księstwa Łowickiego. Jednakże czynnej naturze Rautenstraucha to nie wystarczało. W spełnianie swych obowiązków w teatrze wkładał on niemało pracy i istotnie dużo działał w dziedzinie organizacji. Z takiego też przede wszystkim punktu widzenia należy oceniać okres jego rządów. Potrafił on zaprowadzić w teatrze ład, utrwalił dosyć chwiejny jeszcze jego byt i z tego, co aż do czasów Osińskiego pozostawało w stanie pewnego rodzaju improvizacji, stworzył instytucję w całym tego słowa znaczeniu.

Następny po Rautenstrauchu prezes miał zadanie znacznie przez tamtego ułatwione. Gdyby nim był został człowiek nie lubiący zbytnio trudzić się, mógłby spokojnie rządzić teatrem, korzystając z owoców pracy organizacyjnej poprzednika. Takie jednak pojmowanie obowiązków nie leżało w charakterze nowego nominata, najdłużej ze wszystkich prezesów, gdyż przez lat okragło dwadzieścia dzierżącego ster władzy w teatrze, Ignacego Abramowicza (1793 — 1867).

Abramowicz jest w historii teatru postacią niemal legendarną i dlatego, jak wszyscy bohaterzy legend, właściwie nieznaną. Boć przecież opowiadania o jego brutalności (a do tego prawie zawsze sprowadza się charakterystyka tego człowieka) prawdziwego wizerunku zastąpić nie mogą. Każdy satrapa jest jednocześnie i czymś innym. Skoro uznajemy, że Abramowicz był nim, musimy przypuścić, iż posiadał i inne jeszcze cechy, mogące wywrzeć wpływ na losy teatru.

Obejmując w nim stanowisko jako człowiek nie pierwszej młodości, miał Abramowicz bujną i bogatą przeszłość. Pochodził z senatorskiej rodziny, w wojsku polskim dosłużył się stopnia podpułkownika, krzyża *Uirtuti Militari* i Legii Honorowej. Roztrwoniwszy majątek, wstąpił jako chorąży do wojska rosyjskiego, wkrótce został adiutantem Paskiewicza, brał udział w wojnie polskiej 1831 r. i szybko awansował. Ponownie teraz staje się człowiekiem zamożnym jako właściciel odziedziczonych po bracie pięknych Wornian na Wileńszczyźnie, ale wciąż trzyma się klamki swego protektora, obecnie już feldmarszałka ks. warszawskiego. Posunięty z dniem 1 stycznia 1844 na generał-majora, przed tym jeszcze zaczął otrzymywać dochodowe stanowiska: zarządzającego pałacami cesarskimi w Warszawie, pełniącego obowiązki prezesa Dyrekcji teatrów (1.IX.1842), następnie w r. 1844 oberpolicmajstra i w siedem lat później zarządcy Księstwa Łowickiego. Nie zrzeka się dawnych stanowisk dla nowych i wszystkie piastuje

*) Kraszewski J. I.: „Dawisona pierwsze lata w zawodzie dramatycznym“. „Gazeta Warszawska“. 1888, nr 228.

jednocześnie. „Doskonały szpieg“, „typowy okaz renegata epoki paszkiewiczowskiej“*), nie jest jednak Abramowicz podobny do swego w teatrze poprzednika gen. Roźnieckiego, choć pozornie wiele jest między nimi wspólnego. Tamten był za czasów Aleksandra I układowym a przebiegłym grekiem, ten jest w epoce Mikołaja I znakomitym jej produktem i wierne o niej daje z siebie wyobrażenie, będąc na przemian człowiekiem wytwornych manier i brutalem, łaskawym i okrutnym, dobrodusznym i cynicznym. Jego osławiona w stosunku do artystów brutalność nie była czymś w tamtych czasach wyjątkowym. Poza tym dbał Abramowicz o „swoich“ aktorów, gdyż chciał, aby teatr, w którym on rządził, był naprawdę dobry. Miał ambicję postawienia go na wysokim poziomie nie tylko materialnym, ale i artystycznym. Umiał ściągać do Warszawy nowe siły i trafnie je oceniał. Organizatorem był równie zdolnym, jak i Rautenstrauch, a posiadał to, czego tamtemu brakowało: szczere do teatru przywiązanie. Wszystko to nie mogło nie mieć znaczenia dla rozwoju instytucji w tej epoce i dla dalszych jej losów.

Nieobarczony w tym stopniu, co jego poprzednik, sprawami budowlanymi, które teraz ograniczały się do niezbędnych przeróbek, mógł Abramowicz poświęcić więcej uwagi sprawom artystycznym, dla których miał istotne zrozumienie. Okazywało się to m. in. w tym, że dla utrzymania kontaktu z obcym ruchem teatralno - literackim prawie co roku wysyłał dyrektorów w podróż: Jasińskiego do Paryża, rzadziej już Turczynowicza do Włoch i Francji. Zaraz po wstąpieniu do teatru zajął się repertuarem i ogłosił przez pisma odezwę do autorów dramatycznych, wzywając ich do nadsyłania sztuk oryginalnych i przekładów. Praktycznego znaczenia takie zwrócenie się nie mogło mieć w czasach, niezbyt bogatych w talenty dramatopisarskie, był to jednak ze strony Dyrekcji krok niemal rewolucyjny i w warszawskich stosunkach teatralnych bezprzykładny (jeżeli pominąć ogłoszenie przez Dmuszewskiego na kilkanaście lat przedtem konkursu na komedię). Nie wpłynęła ta odezwa na podniesienie się poziomu repertuaru, ale świadczyła o właściwym pojmowaniu przez prezesa obowiązków. Za to wzbogacił się teraz repertuar o dwie nowe sztuki Fredry, wystawione w r. 1845: „Dożywocie“ (9.IV) i „Zemstę“ (26.IX). Z nowych autorów zaczynają w tym okresie wystawiać swe utwory: Władysław Syrokomla, Jan Chęciński, Wacław Szymanowski, Antoni Małecki.

Abramowiczowi również trzeba przyznać zasługę pierwszeństwa w poruszeniu sprawy honorariów autorskich. Do tego czasu teatry warszawskie nie płaciły ich nikomu. Obecnie ustalono normy ryczałtowe, po 15 rb. za akt sztuki oryginalnej i po 7. rb. 50 kop. od tłumaczonej. W ten sposób zaczęto płacić honoraria w r. 1842 (18).

Nie nazbyt hojny dla literatury (nie on jeden zresztą w tamtych czasach), miał Abramowicz bez porównania szerszą rękę w wydatkach na wystawę. Za jego rządów ustały przede wszystkim tak dokuczliwe

*) Mościcki Henryk, Abramowicz Ignacy, „Polski Słownik Biograficzny“ I, 12.

przedtem dla aktorów braku w sprzętach i urządzeniu garderób i zaraz zaczęły się zapełniać magazyny teatralne nabywanymi ponad istotną potrzebę materiałami. Od czasów Abramowicza datuje się początek wielkiej zasobności teatrów warszawskich w ruchomości wszelkiego rodzaju: kostiumy, obuwie, rekwizyty i t. d. Największe zapotrzebowanie tych rzeczy było dla baletu, którego przedstawienia odznaczały się wielką wystawnością. W dziale dramatu i komedii objęte ówczesnym repertuarem sztuki należały prawie bez wyjątku do rzędu niewymagających kosztownej oprawy scenicznej (19). Balet zaś nawet pod względem liczby zatrudnionych osób stał na pierwszym miejscu wśród wszystkich działów, posiadał bowiem z górą dziewięćdziesiąt tancerek i tancerzy na ogólną liczbę około czterystu etatów. Choćby z tych cyfr widać, że teatr był już wówczas poważnym przedsięwzięciem, wymagającym sprężystej administracji.

Warunkowi temu odpowiadał niechybnie przede wszystkim sam prezes, z pośród zaś dwóch jego bezpośrednich pomocników chyba tylko jeden. t. j. Koss, Dmuszewski bowiem był już człowiekiem starym. Wkrótce też (9.XII.1847) zszedł do grobu, ale z teatru wcześniej ustąpił młodszy z dwóch dyrektorów, w okolicznościach przy tym dość burzliwych, gdyż stało się to w r. 1843 w związku z awanturami w czasie występów głośnej tancerki Loli Montez, z którą Koss zawarł umowę pod nieobecność prezesa. Powtórnie po śmierci Dmuszewskiego wezwany na stanowisko dyrektora Borys Halpert, odznaczający się zaletami charakteru i kulturą literacką, sumiennie spełniał swe obowiązki, gorliwość zaś o poziom przedstawień posuwał do tego stopnia, że (podobnie jak później reżyser Matuszyński) sam nieraz przeprowadził tłumowi statystów. Był więc Halpert dobrym nabytkiem, ustąpił jednak po paru latach, w r. 1851. Druga za to nominacja była nieporozumieniem, trudno bowiem inaczej nazwać mianowanie w owym czasie na stanowisko dyrektora w polskiej bądź co bądź instytucji człowieka z Polską niczym nie związanego i niewątpliwie dobrze nawet jej nie znającego, a przy tym znacznie już w latach zaawansowanego. Filip Tagliani (1777 — 1871) — na jego to bowiem osobę padł wybór — był wielkim baletmistrzem i jako dyrektor baletu warszawskiego nie małe położył zasługi, niepotrzebnie tylko wkrótce po objęciu tej posady zrobiono go dyrektorem teatrów. Był nim przez lat dziesięć do dn. 18 listopada 1853 i w tymże roku opuścił Warszawę.

Opróżnione po Halpercie miejsce zajął Jan Tomasz Seweryn Jasiński (1806 — 1879). Mianowany w dniu 25 czerwca 1851, wskutek choroby zaczął pełnić obowiązki dyrektora dopiero w dniu 14 października t. r. W czasie swej trzydziestopięcioletniej służby w teatrze warszawskim należał on do najruchliwszych i najbardziej oddanych mu pracowników. Jako aktor (w latach 1826 — 1850) miał przeszło 600 ról, grał 5525 razy, czyli — jak to sam nie omieszkął obliczyć — przeciętnie 271 razy w ciągu roku. Jednocześnie, tak jak poprzednio Dmuszewski, był stałym dostawcą bieżącego repertuaru, to też pozostało po nim 255 prac dramatycznych oryginalnych, naśladowanych i tłum-

czonych. Od d. 1 lutego 1842 był reżyserem obu teatrów, zarówno w dziale dramatu, jak i w operze (polskiej i włoskiej), od dnia zaś 11 lutego roku następnego nauczycielem w Szkole Dramatycznej. Najwięcej bezwątpienia zdziałał jako pedagog. W szkole miał około 350 uczniów, bardzo wielu również w latach późniejszych, kiedy już był emerytem. Zostawszy dyrektorem, ustąpił z reżyserii i nauczycielstwa, na koniec w maju 1862 przeszedł na emeryturę. Mimo bezspornych zasług, jakie Jasiński położył dla sceny warszawskiej, trzeba przyznać, że działalność jego tylko w pewnym stopniu przyczyniała się do jej rozwoju, mianowicie przez wychowanie wielu wybitnych artystów. Natomiast jako reżyser (bardzo sumienny i w pracy systematyczny) nie był twórczy i posiadał tylko dobrą rutynę. Sympatią kolegów nie cieszył się. Liczono się z nim jako z powagą we wszystkim, co dotyczyło teatru, ale, przy całym uznaniu dla prawości charakteru, miano mu za złe służalczość w stosunku do zwierzchników i wyczuwano w nim człowieka zawistnego i zazdrosnego o sławę.

Autorytet Jasińskiego na tym większą zasługuje uwagę, że ten wytrawny, z natury chłodny, choć wiecznie na scenie i w życiu krzyczący kierownik teatru przewodniczył gronu aktorów istotnie wyborowemu. On sam i Abramowicz nie podzielali snąc zdania Kossa co do tego, że teatrowi warszawskiemu nie potrzebni są „lepsi“ aktorzy, skoro właśnie za ich rządów o tylu znakomitych powiększył się zespół sceny stołecznej. Przybyli w tych czasach przede wszystkim dawni wychowankowie Chełchowskiego, wypromowani przez teatr krakowski na dojrzałych artystów: Józef Rychter, Michał Chomiński i Jan Królikowski. Z Krakowa tak samo przyjechała doskonała aktorka dramatyczna, późniejsza prymadonna Honorata z Hoffmanów Majeranowska. Równocześnie prawie z przyjazdem tamtych wstępuje na scenę warszawską Józefa Pogorzelska (późniejsza Mazurowska), po niej zaś kolejno: Emilia Ciemska, Jan Chęciński, Salomea Palińska, Wiktoria Szymanowska - Bakałowiczowa, Waleria Łapińska - Niewiarowska, Adolf Ostrowski, Aleksandra Ładnowska - Rakiewiczowa. W Warszawie również przy końcu tego okresu rozpoczęła karierę przyszła rywalka Modrzejewskiej Antonina Hoffmannówna. Ci wszyscy razem z zadowionymi już: Panczykowskim, Żółkowskim, Stolpem, Komorowskim, Chomanowskim i Możdżeńską tworzyli zespół istotnie niezwykły.

W teatrze warszawskim zaczynała się era, nazwana później „epoką gwiazd“.

Już teraz pojawia się to, co ją najbardziej charakteryzowało: zaniedbywanie całości dla popisu znakomitych aktorów. Największą w tym winę ponosi Żółkowski. Dla jednej jego roli nieraz nad wszelkie pojęcie niemądre jednoaktówki przez wiele lat utrzymywały się w repertuarze. System ten i druga ówczesna plaga: kopiowanie dla taniego pokłasku znanych w mieście postaci szerzą się, jak zaraza. Nie ulegał jej tylko Królikowski, którego Jasiński pod koniec zaczyna wzywać do pomocy w reżyserii, podobnie jak w operze pomagał mu Matuszyński.

W dziedzinie krytyki teatralnej po krótkim przed r. 1831 okresie,

kiedy zaczynała ona rozkwitać, objawiwszy m. in. wielki i w tym kierunku talent Maurycyego Mochnackiego, i po zupełnym w latach późniejszych zastoju następuje teraz znaczna poprawa. Pierwszorzędnym na tej niwie pracownikiem był Antoni Lesznowski, drukujący swe artykuły w „Gazecie Warszawskiej“ w latach 1841—49. Jego uwagi o błędnym kierunku nauczania w prowadzonej przez Leontynę Halper-tową klasie żeńskiej Szkoły Dramatycznej wywołały w r. 1849 ostrą między nimi polemikę.

Opera za czasów Abramowicza podniosła się ogromnie. Długoletni jej dyrektor Kurpiński podał się do dymisji w r. 1840, ale jeszcze przed tym (na wiosnę 1838 r.) wezwano z Wiednia (gdzie był dyrygentem orkiestry w Leopoldstädtertheater) Tomasza Nideckiego (1800 — 1852), ucznia Elsnera. Obok niego przez krótki czas w r. 1841 czynny był na stanowisku dyrektora Otton Nicolai (1810 — 1849), kompozytor „Wesołych Kumoszek z Windsoru“, po paru zaś latach zjawia się Jan Quattrini (1822 — 1893). Przybył on do Warszawy w r. 1843 z trupą operową impresaria Evasia Rocca; po wyjeździe jej w r. 1845 pozostał na stałe i, ożeniwszy się ze śpiewaczką Kornelią Pion, która, choć córka Francuza „Mauricea“, była już Polką,—sam z kolei uległ wpływom polonizacyjnym. Abramowicz powierzył mu na razie prowadzenie wyższej klasy śpiewu, jednak już w r. 1845 — nie porzucając działalności pedagogicznej — zajął Quattrini stanowisko dyrygenta, a z biegiem lat i jednego z dyrektorów opery. Odtąd bowiem było ich dwóch: dla polskiej i dla włoskich oper.

Lata współdyrekcji Quattriniego i Nideckiego (ten ustąpił w r. 1852) przyniosły wielkie ożywienie repertuaru operowego. W ciągu dwóch pierwszych lat 1845 — 46 wystawiono czternaście nowych dzieł, w tej liczbie pierwszy na warszawskiej scenie utwór Moniuszki, op. „Loteria“ (12.IX.1846). Wyłączną Quattriniego zasługą było wystawienie „Hal-ki“ (1.I.1858). Zarzucano ówczesnemu kierownictwu — tak jak nieraz i następnym — że nie popierało polskiej twórczości operowej, choć w rzeczywistości nie istniała ona prawie. Zdarzały się jednak i takie fakty, jak np. ten, że Ignacy Dobrzyński (który sam był przez krótki czas dyrektorem po Nideckim) czekał na przyjęcie opery „Mon-bar“ dwadzieścia trzy lata. W tych warunkach mianowanie w dniu 1 sierpnia 1858 na stanowisko dyrektora Stanisława Moniuszki (1819—1872) nie wiele mogło pomóc.

Bardzo zdolnym i energicznym reżyserem opery był w tym okresie wspomniany już Leopold Matuzynski (1820 — 1893). Po krótkim okresie współpracy z Jasińskim, od dn. 1 lutego 1854 sprawował te obowiązki samodzielnie aż do śmierci i w ciągu czterdziestu lat przygotował dwieście sześćdziesiąt dwie opery. Kierownikiem chorów od r. 1854 przez lat pięćdziesiąt był bardzo na tym stanowisku zasłużony Jan Meller (1826—1903). Obok dawniejszych śpiewaków zjawia się teraz w r. 1842 znakomity bas Wilhelm Troschel.

Opera polska niejednokrotnie musiała rywalizować z włoską, przez dłuższy lub krótszy czas goszczącą na scenie Teatru Wielkiego. Za cza-

sów Abramowicza „sezony“ opery włoskiej były dość częste (w latach 1843 — 45 i 1851 — 58).

Balet warszawski w tym okresie doszedł do szczytu swego rozwoju (świetny ten stan zaczął się około r. 1840 i trwał mniej więcej do r. 1880). Po ustąpieniu Piona w r. 1843 stanowisko dyrektora objął Filip Taglioni. Dorywczo współpracował z nim jego syn Paweł, córka zaś Maria ponownie występowała jako gość, bawiąc teraz w r. 1845 — już poraz ostatni — najdłużej, gdyż przez kilka miesięcy. Reżyserem był Roman Turczynowicz (1813 — 1882); jego też mianowano dyrektorem po wyjeździe Taglioniego w r. 1853. Krótko w r. 1856 — 57 przebywał na stanowisku dyrektora równie jak Taglioni znakomity baletmistrz Karol Blasis. Potem Turczynowicz rządził już niepodzielnie do połowy r. 1867. Jego żona Konstancja z Damsów była do r. 1858 pierwszą tancerką. W męskim zespole wyróżniali się przede wszystkim bracia Aleksander i Antoni Tarnowscy.

Znakomity zespół artystów dramatycznych, dobra opera i świetny balet składały się na teatr rzeczywiście pierwszorzędny. Abramowicz słusznie mógł szcycić się nim, gdyż i jego w tym była część zasługi. Wkrótce jednak rządy tego żelaznego prezesa miały skończyć się. Był to już okres manifestacyj, poprzedzających powstanie styczniowe. Społeczeństwo polskie, dając upust swym uczuciom względem ciemniców, nie mogło pozostać obojętne w stosunku do jednostki, której zasługi dla sceny (może nawet wówczas nieznane) nie odkupywały ani jej charakteru nikczemnego, ani grzechów, popełnionych na stanowisku oberpolicmajstra i dowódcy dywizjonu żandarmów. Wyrazem tych uczuć była manifestacja, urządzona d. 17 marca 1861 r. na dziedzińcu teatralnym pod oknami prezesa Dyrekcji. Zaskoczony nią i oszołomiony Abramowicz przeniósł się na Zamek, wkrótce podał się do dymisji i otrzymał ją w d. 17 stycznia 1862 r.

Mianowany jeszcze przed tym na miejsce Abramowicza w d. 13 kwietnia 1861 r. płk. Aleksander Hauke (1814—1868) był człowiekiem zupełnie innego pokroju. Z zawodu żołnierz tak, jak i jego poprzednicy i prawie wszyscy następcy, z żołnierza nie miał w sobie nic; był to raczej wykwintny salonowiec, powszechnie lubiony dla zalet towarzyskich. Dosłużył się jednak stopnia generała w czasie, kiedy przebywał w teatrze (taki to już bowiem był obyczaj, że ci, kogo nominacja na prezesa teatrów zastawała w szarży pułkownika, po jakimś czasie awansowali; tak było przedtem z Abramowiczem i tak potem zostali w czasie prezesury generałami: Palicyn, Karandiejew i Andrejew).

Pochodził Hauke ze starej rodziny flamandzkiej, w Polsce — poprzez Saksonię — osiadłej pod koniec XVIII w. Byli to więc na gruncie polskim przybysze świeżej daty, ale już zasłużeni (minister wojny Maurycy; tego brat a Aleksandra ojciec Ludwik, dyrektor generalny górnictwa w Królestwie Polskim). Skoligaceni z rodzinami czysto polskimi, ale zarazem i z obcymi (siostrzeńcem Aleksandra — w drugim stopniu — był książę panujący bułgarski Aleksander Battenberg) mieli

w sobie Haukowie nie mało pierwiastka kosmopolitycznego, co mogło być w Petersburgu tylko dobrze widziane. Jednocześnie szczerą polskość rodziny zmanifestowali w r. 1863 gen. Hauke-Bosak i poległy w jednej z potyczek syn Aleksandra, również Aleksander. Były tu i inklinacje literackie i trzy Haukówny zasłużyły się zwłaszcza w dziedzinie polskiej literatury dla dzieci. Wszystko to musiało przychylnie usposabiać do nowo desygnowanego prezesa instytucji, otoczonej w społeczeństwie szczególnym umiłowaniem, zarazem zaś wskazywało, że sfery rządowe dobrze zrozumiały daną Abramowiczowi naukę, skoro przy nominacji jego następcy postarały się uniknąć dawnego błędu. Byłby więc może Hauke niezgorszym prezesem teatrów mimo braku niezbędnych na takim stanowisku przymiotów, gdyby nie czasy, na które wypadło jego urzędowanie. Powtórzyła się teraz odwieczna historia niewspółmierności człowieka z zadaniem, narzuconym mu przez czasowe okoliczności i warunki.

Zmiana polityki Rosji w stosunku do Polski po upadku powstania styczniowego dotknęła i teatr warszawski. Objawiło się to bądź w sposób bezpośredni różnego rodzaju represjami, nieoszczędzającymi i artystów, bądź też szeregiem zarządzeń, godzących w podstawy samej instytucji, przekreślających niejedną w jej dorobku zdobycz i podważających dalszy rozwój. Ktoś inny na miejscu Haukego byłby może zdołał choć część tego kataklizmu odwrócić, byłby może przynajmniej próbował to uczynić. Hauke jednak do tego nie nadawał się. Ożywiony zapewne najlepszymi chęciami, nie zamieniał ich w czyn, brakowało mu bowiem energii; prawdopodobnie nie zdawał sobie nawet sprawy z grożącego teatrowi niebezpieczeństwa. Nie można go zresztą zbyt ostro sądzić, bo przecież były to czasy kiedy nie takim, jak on, ludziom opadały ręce. Znalazłszy wśród swoich podwładnych wyręczycieli i zaszczytników, dał się im opanować i na potrójnym — zgodnie z ustalającą się już tradycją — stanowisku zarządcy teatru, pałaców i Księstwa Łowickiego mógł oddać się zabawie. Był to bowiem przede wszystkim prawdziwy *bon vivant* w stylu epoki drugiego cesarstwa z fantazją i beztroskim usposobieniem polskiego szlachcica. Wincenty Rapacki wspomina, jak to prezes Hauke potrafił bawić się z artystami „jak dzieciak“ i w mazurze z baletnicami wybijać w czasie antraktu siarczyste hołubce.

Przez cztery lata, t. j. w okresie przedpowstaniowym, w czasie samej ruchawki i po niej aż do października 1864 r. teatr warszawski wegetował. Dwukrotnie przez dłuższy czas był zamknięty, po raz pierwszy w latach 1861 — 62 (Teatr Wielki od 3.IV.61 do 7.I.62, Teatr Rozmaitości od 2.IV.61 do 12.III.62) i powtórnie w r. 1862 po zamachu na w. ks. Konstantego (od 3.VII do 26.XI). Nie miało to większego znaczenia, gdyż i tak publiczność, przestrzegająca żałoby narodowej, nie bywała w teatrze. W r. 1863 Teatr Wielki czynny był bez przerwy, natomiast Rozmaitości zamknięto na przeciąg jedenastu miesięcy i w dn. 10 lutego przeniesiono przedstawienia komedii na wielką scenę, uczęszczali jednak do teatru niemal wyłącznie Rosjanie. Normalna frekwencja zaczęła się na jesieni r. 1864.

Dwukrotnie również, w latach 1861 i 1863, stacjonowało w Salach Redutowych wojsko.

Stronienie publiczności od teatru nie zgadzało się z polityką margrabiego Wielopolskiego. Jego organ „Dziennik Powszechny“ niejednokrotnie występował przeciwko temu, sam zaś Wielopolski znajdował czas, aby myśleć o sprawie teatralnej, projektował nawet powołanie do życia trzeciej sceny rządowej i pochwalał zrodzoną wówczas inicjatywę otwarcia teatru prywatnego. Zabiegał o to Adam Miłaszewski (20).

Po stłumieniu powstania zwrócił Rząd uwagę również i na teatr. W ten sposób w pierwszych dniach stycznia 1865 r. powstał przy Radzie Administracyjnej Królestwa „Komitet do reorganizacji teatrów warszawskich“. Do udziału w jego pracach zaproszono przedstawicieli społeczeństwa i sceny. Nie dały one, oczywiście, pozytywnych wyników, były tylko może przygrywką do „reform“, które wkrótce, bez hałasu i w sposób podstępny, zaczęto w teatrze zaprowadzać. Komitet rzeczony nie wiele mógł współdziałać z ustanowionym w tym czasie Komitetem urządzającym, którego zadaniem było dokonać ściślejszego zespolenia Królestwa z Cesarstwem przez zreorganizowanie lub zastąpienie innymi autonomicznych instytucyj państwowych w Polsce. W dziedzinie spraw teatralnych nie było co ściślej zespalać, gdyż teatr, podlegający nominalnie Komisji spraw wewnętrznych i oświecenia publicznego, w rzeczywistości od czasów Rautenstraucha i Abramowicza zależał wprost od najwyższej w kraju instancji, jego zaś (t. j. teatru) Dyrekcja była tylko organem wykonawczym zarządzeń namiestnika, później generała - gubernatorów. To też zmiany, jakie w teatrze w ciągu najbliższych paru lat zaprowadzono, nie dotyczyły jego ustroju prawnego lub organizacji wewnętrznej. Nie dążono do tego tym bardziej, że Petersburg nigdy nie wykazywał chęci bliższego interesowania się sprawami teatru warszawskiego, traktując je jako wyłączną dziedzinę uprawnień i rodzaj duchowych apanaży wielkorządców Polski. Ci ze swej strony gorliwie o utrzymanie takiego stanu zabiegali. Miały więc te zmiany — z jednym wyjątkiem — charakter zwykłych, bardziej tylko doniosłych posunięć w polityce wewnętrznej każdej instytucji. Można było przypuszczać, że celem ich było uzyskanie oszczędności w gospodarce teatralnej, w rzeczywistości przecież przyświecał im cel polityczny, jednocześnie bowiem nie troszczono się o zmniejszenie wydatków na te rzeczy, które z punktu widzenia polityki państwowej nie raziły sfer decydujących. W przeprowadzeniu uchwalonych w tym czasie reform brał czynny udział Ambroży Zaborowski, który później jeszcze bardziej zbliżył się do spraw teatralnych.

Najpierwsi ofiarą nowych zarządzeń padli artyści i wszyscy inni pracownicy teatru. W r. 1864 zawieszono ich w prawach do emerytur, wkrótce zaś okazało się, że to zawieszenie było właściwie całkowitym odebraniem tych praw.

Później przyszła kolej na operę polską. Wszyscy należący do niej artyści otrzymali dymisję od dn. 1 grudnia 1865 r. Pozostały tylko chóry i orkiestra, potrzebne do przedstawień opery włoskiej, sprowadzanej

teraz corocznie przez impresaria Merellego. Zajmowanie się jej sprawami należało do obowiązków Schlöttera, urzędnika do specjalnych poruczeń przy namiestniku Bergu. Była to w każdym razie opera dobra, mająca pierwszorzędnych śpiewaków.

Najmniej może jaskrawy charakter dokuczliwości posiadało trzecie z ważniejszych wydanych w tym czasie zarządzeń, mianowicie to, które dotyczyło zamknięcia od dn. 13 stycznia 1868 r. Szkoły Dramatycznej. W społeczeństwie nie mogło ono wywołać takiego oddźwięku, jak pozabawienie go opery polskiej, był to jednak cios równie dotkliwy, gdyż w obu wypadkach godzono w podstawy, hamując dalszy rozwój sztuki: tam — operowej, tu — dramatycznej.

Boleli nad tym przede wszystkim sami artyści, ale Dyrekcja nie zdawała się tymi sprawami przejmować. W najbliższym otoczeniu prezesa znalazły się teraz takie figury, jak Florentyn Gwozdcki, który — w charakterze pełniącego obowiązki dyrektora — zajął miejsce po Jasińskim. Będąc od r. 1849 kasjerem głównym teatru, zajmował jednocześnie posadę w Komisji rządowej spraw wewnętrznych; zatrzymując oba te stanowiska, miał teraz razem trzy, z tego dwa w teatrze. Był pewny, że z zastępcy zostanie przesunięty na dyrektora i w tym przekonaniu rządził w teatrze z tym większą swobodą, że prezes, który obdarzał go zaufaniem, wcale mu w tym nie przeszkadzał. Doczekał się jednak właściwej oceny, kiedy mianowany po gen. Haukem Muchanow zaraz po objęciu urzędowania polecił mu podać się do dymisji.

W reżyserii dramatu za rządów Haukego zachodziły częste zmiany. Przewinęli się w ciągu paru lat: Królikowski (powtórnie, gdyż, jak pamiętamy, zajmował to stanowisko — przez parę lat — po ustąpieniu Jasińskiego), potem Chomanowski, Stolpe, Rychter i wreszcie Surewicz, weteran zamkniętej niedawno sceny wileńskiej, w Warszawie przyjęty głównie przez wzgląd na długoletnie dla teatru w Polsce zasługi. Poza jednym Królikowskim, który każdy ze swych obowiązków spełniał sumiennie i inteligentnie, żaden z pozostałych nie zaznaczył się dodatnio, najgorzej zaś Jan Chomanowski, o którym, jako o reżyserze, kolega jego kronikarz Władysław Krogulski wyraził się, iż miał „w głowie trociny“. Zresztą u Chomanowskiego (który z woźnicy u Chełchowskiego stał się świetnym aktorem) w czasie, kiedy powierzono mu reżyserię, były już zapewne początki choroby umysłowej, wkrótce bowiem zawiodła go ona do szpitala, gdzie zmarł w r. 1868.

W tych tak bardzo niepomysłnych dla sztuki teatralnej latach była jednak scena warszawska po dawnemu pierwszorzędną sceną dramatyczną. Należy to przypisać temu, że jej zespół aktorski nic w tej chwili przełomowej nie utracił ze swej wartości, przeciwnie, jeszcze wzbogacił się w nowe talenty aktorskie. Aktorami zaś i niczym innym stał zawsze ten teatr, wśród wielkich teatrów w Europie jedyny niewątpliwie pod względem warunków bytu. Dla tego też nie mogły go zmóc ani częsty (tak jak właśnie za gen. Haukego) brak troskliwej opieki, ani niegodny takich aktorów repertuar, ani nawet wprost wymierzone weń

ciosy, którym zawsze umiał przeciwstawić nadzwyczajną żywotność. Tak było i teraz, kiedy po krótkim okresie wegetacji budził się do nowego życia. Przynosili mu je nowo przybywający artyści. Wśród nich był jeszcze w początkach prezesury Haukego zaangażowany Bolesław Ładnowski; był bardzo utalentowany Maksymilian Sawicki i niemniej utalentowana Wanda Urbanowiczówna; były późniejsze chluby „pierwszej polskiej sceny“ Jan Tatarkiewicz i Władysław Szymanowski i ogromnie dla niej zasłużeńi: Teofila Szymanowska, Marcela Borkowska, Maria Łapińska-Nowakowska i Józef Grzywiński. Do tego znakomitego i przedtem, a teraz jeszcze bardziej wzbogaconego grona wkrótce już miała przybyć największa polska artystka — Helena Modrzejewska. Wraz z jej przyjazdem zaczynały się najwspanialsze lata „epoki gwiazd“ w teatrze warszawskim.

Z dziedziny repertuaru zanotować trzeba ukazujące się teraz po raz pierwszy na afiszu dwa nazwiska polskich autorów: J. I. Kraszewskiego i Edwarda Lubowskiego i jedno pisarza obcego: Wiktoryna Sardou, którego sztuki, znakomicie przez polskich aktorów grane, wielkim będą z czasem cieszyły się powodzeniem u publiczności warszawskiej.

Opera w tych latach po pogromie r. 1865, poprzedzonym na krótko przedtem pamiętną w jej dziejach datą premiery „Strasznego Dworu“ (28.IX.65) powoli budzi się do nowego życia. Na jej czele po dawnemu stoi Stanisław Moniuszko, mając u boku Quattriniego, który w tych ciężkich chwilach wykazał niezwykłą energię i dowiódł, jak bardzo leżały mu na sercu losy sponiewieranej polskiej sztuki operowej. On to bowiem wówczas, gdy „wszyscy na razie głowy potracili, mając już liczną i dobrze wyćwiczoną szkołę, z jej pomocą wskrzesił operę i nawet doprowadził ją do względnej doskonałości“.

Dyrektorem baletu w tym okresie w dalszym ciągu jest Roman Turczynowicz, pierwszą tancerką — Kamilla Stefańska, do r. 1868, w którym opuściła scenę, wyszedłszy za mąż za ks. Emila Sayn-Wittgensteina.

Dłuższa choroba Haukego zmusiła władze kierownicze do wyznaczenia jego zastępcy. Został nim — z tytułem pełniącego obowiązki prezesa — Ambroży Zaborowski, wyższy urzędnik przy namiestniku hr. Bergu. Zaznaczył się on już poprzednio raczej szkodliwą dla teatru działalnością w dobie wprowadzania w życie ówczesnych „reform“ i dlatego może, jako dobrze z jego sprawami obeznany, został teraz na to stanowisko powołany. Na czele teatrów stał krótko (od 24.III do 24.VI.1868), nie miał więc możności większej wyrządzić im szkody.

III.

Bardzo prędko, gdyż już w trzy tygodnie po śmierci gen. Haukego na opróżnione miejsce został mianowany płk. Sergiusz Muchanow (1.V.1868). Pierwszy to prezes teatrów warszawskich Rosjanin i jedyny bodaj z rosyjskich na tym stanowisku dygnitarzy, co do którego

osoby i działalności historycy teatru nie mieli dotąd zastrzeżeń. Już samo takie wyróżnienie wystarczy, aby chcieć bacznie przyjrzeć się osobie następcy Roźnieckiego i Abramowicza, uważniej zastanowić się nad tym, co zdziałał i sprawdzić, czy ocena, na jaką u piszących zasłużył, jest trafna, zwłaszcza, że dotychczasowe sądy zarówno o „polskich“ jak i o „rosyjskich prezesach“ nie zawsze wypadają zgodnie z rzeczywistością. Często nawet mieszano ich, biorąc Abramowicza i Haukego za Rosjan.

Wybór rdzennego Rosjanina na bardzo w każdym razie poważne stanowisko nie oznaczał bynajmniej zmiany „kursu“, choć było by to zupełnie naturalne w owej właśnie chwili dziejowej pośpiesznego zacierania w Polsce wszelkich śladów polskości. Przecież po Muchanowie jeszcze jeden Polak sprawował w teatrze rządy.

Co wpłynęło na decyzję wyznaczenia na prezesa teatrów młodego, zaledwie trzydzieści cztery lata liczącego niedawnego oberpolicmajstra Warszawy, następnie dyrektora Zarządu wyznań obcych w Królestwie Polskiem, tego dziś nie wiemy; być może, że istotnie odegrały w tym rolę petersburskie stosunki pani Muchanowowej, jak wiadomo z pierwszego męża Kalergis, znanej u nas do niedawna dzięki przede wszystkim biografom beznadziejnie kochającego się w niej Norwida. Mogła ona rzeczywiście pragnąć dla męża stanowiska bardziej odpowiadającego jej własnym artystycznym upodobaniom a zarazem mniej eksponowanego, niż te, które przedtem zajmował w administracji. Tak, czy inaczej, faktem jest, że i w samym Sergiuszu Muchanowie więcej było z dyletanta (w dodatnim słowa znaczeniu), aniżeli z policjanta. Przeznaczenie go na oberpolicmajstra było jedną z licznych pomyłek losu i źle świadczy o przenikliwości czynników, które kiedy indziej tak starannie umiały dobierać dla Warszawy kandydatów na to stanowisko.

Jest rzeczą dosyć znamioną, że spośród prezesów - wojskowych (a do końca w. XIX oprócz trzech wszyscy byli wojskowymi) jedyny Muchanow uważał za potrzebne porzucić służbę w wojsku z chwilą nominacji na stanowisko w teatrze. Nastąpiło to na wiosnę, a już we wrześniu tegoż roku otrzymuje on zwolnienie ze służby czynnej i, przeszedłszy do rezerwy, staje się urzędnikiem cywilnym. Jest szambelanem Dworu J. C. M. i posiada rangę rzeczywistego radcy stanu.

Tak samo jedynym jest Muchanow ze wszystkich prezesów, o którym nieco więcej pisano, mogliśmy więc poznać go trochę lepiej. Jego charakterystyki na ogół zgadzają się między sobą. Oto jak go przedstawia Józef Kotarbiński, który za czasów Muchanowa pierwsze stawił na scenie kroki:

„Był Muchanow typowym urzędnikiem lepszego pokroju w petersburskim stylu. Dobrego wzrostu, szczupły, z twarzą regularną, otoczoną rzadkimi bokobrodami *à l'anglaise*, miał takt, wysokie poczucie władzy, mówił z lekkim rosyjskim akcentem po polsku, doskonale po francusku, sprawował swój urząd z godnością i spokojem. W obejściu z artystami, zwłaszcza z wybitnymi aktorkami, uprzejmy, dbający jednak

zawsze o zachowanie powagi... Za jego rządów niewątpliwie stosunek artystów z władzami przybrał charakter kulturalny, europejski^{*)} „Europejczykiem w całym tego słowa znaczeniu“ nazwał go również Wincenty Rapacki.^{**)} A Michał Chomiński notuje poprostu: „Został żal po sobie powszechny“.^{***)}

Nic może tak dobrze nie charakteryzuje Muchanowa, jak postępek jego w wypadku burzy, wywołanej w teatrze zajściem między Janem Chęcińskim a Józefem Damsem. Gdy Chęciński, sprowokowany przez wiecznie niepoważnego i umiejącego dokuczyć Damsego czynnie go w teatrze znieważył i otrzymał wskutek tego dymisję jako aktor i reżyser, Muchanow na wniesionej przez artystę prośbie o przyjęcie go z powrotem napisał: „Nie magu sdiełať etawo askarblenija artistam dramaticzeskoj trupy“.^{****)} A swoją drogą po trzech tygodniach dymisja, udzielona aktorowi, została przez prezesa cofnięta (z zamianą na karę pieniężną), po roku zaś powrócił Chęciński i do obowiązków reżysera.

Muchanow miał zdrowy pogląd na sprawy teatru. Rozumiał, że nie znosi on rządów zbiorowych i częściej gadaniny. Jednym jakoby z powodów udzielonej mu dymisji było jego niechętnie ustosunkowanie się do projektu utworzenia komisji, mającej dokonać reformy teatrów. Pojmując w sposób właściwy zadania i obowiązki kierownika nawy teatralnej, umiał Muchanow dobierać sobie współpracowników. Jak pamiętamy, zaraz na początku usunął Florentyna Gwozdeckiego, po czym postarał się o zamianowanie dyrektorem Mikołaja Bojanowskiego, wytrawnego i sumiennego urzędnika, na którym mógł całkowicie polegać w sprawach administracyjnych. Po śmierci Bojanowskiego w r. 1875 dyrektorem został Bogumił Poland (1836 — 1895), wychowanek Szkoły Głównej, zajmujący od r. 1868 posadę buchaltera i kontrolera teatrów. Na nowym stanowisku, następnie od r. 1880 jako vice-prezes, był on nieocenionym dla instytucji pracownikiem i wiele dla niej zdziałał dobrego, jedynając sobie przy tym powszechną sympatię uczciwym i taktownym postępowaniem.

Za czasów Muchanowa dokonana została w r. 1870 pierwsza na większą skalę przebudowa Teatru Wielkiego. Była ona częściowym tylko zrealizowaniem projektów dawniejszych, jeszcze z r. 1865, wówczas dla braku pieniędzy niewykonanych. Roboty prowadził długoletni (przez czterdzieści lat) budowniczy teatrów Władysław Rittendorff. Dla umożliwienia ciągłości przedstawień w okresie zamknięcia Teatru Wielkiego postawiono kosztem 60.000 rb. czasowy teatr letni w Ogrodzie Saskim według projektu i pod kierunkiem budowniczego Aleksandra Zabierzowskiego. Teatr ten, doskonale pomyślany i zrazu niezbyt szpetny, z czasem zmienił na niekorzyść swój wygląd, gdy dostosowano go do wymagań budynku, mającego służyć przez cały rok. Oddał on sztuce teatralnej w Warszawie duże usługi; odbywały się

*) Kotarbiński J., Aktorzy i aktorki. W.—Płock, 1924, 181 i n.

**) Rapacki W., Sto lat sceny polskiej. W. 1925, 138.

***) Chomiński M., rkps w posiadaniu prywatnym.

****) „Nie mogę w ten sposób znieważać artystów trupy dramatycznej“.

w nim przedstawienia opery, dramatu, operetki i farsy. Tutaj w r. 1891 występowała po raz ostatni w Warszawie Helena Modrzejewska, niegdys, za czasów Muchanowa, należąca do stałego personelu (21).

Pobyt na scenie warszawskiej wielkiej artystki przyczynił się do podniesienia się poziomu repertuaru. Współdziałała ona w tym kierunku z powołanym przez nowego prezesa na stanowisko reżysera Janem Chęcińskim.

Chęciński (1826 — 1874) — obok człowieka teatru tej miary, co Stanisław Koźmian — był w Polsce pierwszym co do czasu reżyserem, posiadającym istotną kulturę literacką. Jemu (i Modrzejewskiej) zawdzięczała scena warszawska wprowadzenie na repertuar wzorowej (na owe czasy) inscenizacji wielu arcydzieł („Zbójcy“, „Kupiec Wenecki“, „Romeo i Julia“, „Hamlet“, „Maria Stuart“ Słowackiego, „Don Carlos“). Za jego reżyserii debiutowali w warszawskim teatrze: Bliziński, Narzymski, Bałucki, Sarnecki, Zalewski. Nie zdoławszy do końca pozbyć się rutyny w rzeczach technicznych, był jednak Chęciński znakomitym informatorem i miewał „błyski prawdziwie twórczych pomysłów, które aktorowi rozświetlają charaktery przedstawianych osób“.*) Jako pedagog (był nauczycielem w Szkole Dramatycznej od początku r. 1865 do dnia jej zamknięcia, potem nauczał prywatnie) wykształcił wielu wybitnych artystów. Jako autor i tłumacz tekstów operowych wznosił się ponad mierność i nieudolność dawnych librecistów. W teatrze nie zawsze właściwie umiano ocenić jego szlachetny charakter i niezwykle wydatną pracę. Nierówne usposobienie, wynikające z ciężkich warunków życiowych i złego zdrowia, utrudniało mu spełnianie obowiązków reżysera, a był nim trzykrotnie: od 24 maja 1860 przez kilka miesięcy, od 30 maja 1868 do 7 sierpnia 1872 i od 30 września 1873 do dnia śmierci (30 grudnia 1874).

Wybór następców Chęcińskiego dowodzi, że Muchanow, na ogół umiejący trafnie ludzi ocenić i naprawdę znający się na teatrze, nie zawsze postępował konsekwentnie. Nie łatwo zapewne było znaleźć odpowiednich kandydatów, skoro w czasie z górą rocznej przerwy między ustąpieniem Chęcińskiego a jego powrotem do reżyserii powołał prezesa do wykonywania tych obowiązków Adolfa Ostrowskiego, o którym mógł wiedzieć, że nie sprosta zadaniu. Błędem również i raptownym skokiem było zastąpienie Władysława Bogusławskiego przez Emila Derynga, mianowanego poniekąd tytułem odwetu za zajęte przez aktorów wrogie stanowisko w stosunku do znakomitego krytyka, któremu zarzucano „nieumiejętność w robocie teatralnej“**), co w rezultacie zmusiło go do ustąpienia po siedmiu zaledwie miesiącach. Wykazana w tym wypadku chwiejność, równająca się słabości (właści-

*) Rapacki W., op. cit., 140.

**) Kotarbiński J., op. cit., 189. Autor cytowanych słów, sam należąc do środowiska, które uniemożliwiło Bogusławskiemu pozostanie w teatrze, przyznaje, że zaczął on „tworzyć repertuar umiejętnie i celowo, wprowadzał na scenę dzieła Szekspira i Wiktora Hugo, wyzyskując co się tylko dało w zakresie twórczości oryginalnej“.

wied bowiem była to ze strony prezesa kapitulacja) zmusiła następnie Muchanowa do trzymania się drogi, na którą wkroczył po rezygnacji Bogusławskiego; mianując jednak po nieodpowiednim Deryngu również aktora, naprawił Muchanow poprzedni swój błąd przez wybór Jana Tatarzkiewicza (1843 — 1891), ten bowiem nie zawiódł nadziei, starając się wykazać sprężystość i inicjatywę, o ile na to pozwalał wprowadzony od niedawna system ograniczania kompetencji reżyserów, obarczonych natomiast nadmiarem czynności biurowych. Mimo tych przeszkód zdołał Tatarzkiewicz w ciągu dwóch pierwszych lat wystawić trzy nowe dzieła Shakespear („Makbet“ 4.XII.1878, „Król Lear“ 15.X.1879, „Antoniusz i Kleopatra“ (14.I.1880) oraz „Fausta“ (15.X.1880) (22). Prasa, atakująca w sposób bardzo zapalczywy nie tylko Ostrowskiego, Rapackiego i Derynga, ale niejednokrotnie i Chęcińskiego, w stosunku do poczynań Tatarzkiewicza była mniej agresywna. A były to czasy, kiedy sprawom reżyserii poświęcano na łamach czasopism znacznie więcej uwagi, niż kiedykolwiek przedtem i potem. Takie wzmożone zajęcie się tymi sprawami odpowiadało wzrostowi zainteresowania się teatrem wśród oświeconych sfer publiczności warszawskiej.

Publiczność ta przez długie lata szukała w teatrze jedynie rozrywki. W miarę jednak podnoszenia się poziomu repertuaru rosły zastępy nowych widzów, inaczej rozumiejących zadania sceny i inne jej odłamy stawiających wymagania. Zmiana w tym kierunku następowała tak szybko, że już za czasów Muchanowa posiadała Warszawa nieliczną, co prawda (gdyż o tym decydowały ówczesne stosunki społeczne) publiczność teatralną o smaku wyrobionym i odznaczającą się zarówno istotnym znawstwem, jak i rzetelnym do teatru stosunkiem. Takiej publiczności teatralnej, jak w tym okresie i w latach następnych do końca w. XIX, nie miała potem Warszawa już nigdy. Jednocześnie wraz ze zwiększaniem się nacisku rusyfikacji coraz poważniejszy stawał się stosunek do teatru. Widziano w nim jedną z bardzo nielicznych tolerowanych przez rząd zaborczy instytucyj polskich i dla tego otaczano go specjalną troską i szczerą miłością. Takim samym uczuciem darzono artystów, najwybitniejszym z pośród nich okazując nie tylko uznanie dla ich sztuki, ale i wdzięczność za służbę narodową. Ujawniało się to w momentach manifestacyjnych pogrzebów z udziałem nieprzeliczonych tłumów lub w takich ładnych postępach, jak np. ofiarowywanie wśród darów jubileuszowych cennych przedmiotów na wyprawę dla niedorośliwych nawet jeszcze córek jubilała.

Zespół aktorski za czasów Muchanowa osiągnął pod względem ilości znakomitych w nim talentów poziom najwyższy, nie potrzeba więc było zabiegać o pozyskanie nowych sił. Mimo to pojawiają się w tym okresie artyści i artystki, zaliczeni z czasem między największe sławy polskiego teatru: Wincenty Rapacki i Romana Popielówna, Edward Wolski i Maria Derynżanka, która objęła część ról po Modrzejewskiej, a obok nich Józef Kotarbiński i Lucjan Kwieciński oraz bardzo utalentowani, dziś zapomniani zupełnie Stanisław Wardzyński i Jan Dłużewski.

Opera, budząca się do nowego życia, poniosła na początku tego okresu niepowetowaną stratą przez śmierć Stanisława Moniuszki (4 czerwca 1872). Na opróżnione po nim miejsce mianowano Adama Münchheimera (1830 — 1904), poprzednio od r. 1858 dyrygenta muzyki baletowej i melodramatu. Wraz z nim czynny jest w dalszym ciągu niestrudzony Quattrini. Prymadonna jest Bronisława Dowiakowska, pierwszym tenorem Fr. Cieślewski. Obok stałej opery polskiej przebywa teraz prawie co roku w miesiącach zimowych opera włoska, prowadzona przez impresaria Franciszka Ciaffei'ego (do r. 1874—5 włącznie). Począwszy od sezonu 1875 — 6 na jej czele postawiono przybyłego do Warszawy w r. 1873 w charakterze dyrygenta Cezarego Trombiniego (1839 — 1898), który w parę lat później pierwszy wprowadził na scenę warszawską Wagnera („Lohengrin“ 19.VII.1879).

Dyrektorem baletu po Romanie Turczynowiczu został w połowie 1869 r. Wirgiliusz Calori, zdolny i bardzo pracowity baletmistrz, kompozytor „Pana Twardowskiego“. Po nim kierowali tym działem: Pasquale Borri (w latach 1875 — 78) i Józef Mendez (od r. 1879). Na czele zespołu tanecznego stała Helena Cholewicka, od r. 1872 jako pierwsza tancerka solowa (*prima ballerina assoluta*); był to pierwszy wypadek w historii baletu warszawskiego obsadzenia tego stanowiska.

W roku 1879 Władysław Bogusławski, pozbawiony możliwości bezpośredniej współpracy nad kształtowaniem oblicza artystycznego teatru, ogłosił kapitalne swe dzieło — „Siły i środki naszej sceny“, poświęcone dramatowi i komedii; zamierzona część druga, która miała objąć uwagi o operze, nigdy nie ukazała się. W książce tej świetny znawca teatru poddał wnikliwemu rozbirowi (a w niejednym wypadku i bardzo surowej krytyce) grę i artystyczne możliwości ówczesnego zespołu, najlepszego, jakim kiedykolwiek rozporządzał teatr polski.

Były to już ostatnie lata t. zw. „epoki gwiazd“ i zarazem pora stopniowej przemiany w samym sposobie gry na scenie warszawskiej. Wychowani przeważnie na repertuarze obcym, wykształceni według wzorów szkoły francuskiej (począwszy od Bogusławskiego, następnie przez Kudlicza i Jasińskiego, który niewolniczo trzymał się tych wzorów) artyści warszawscy nie zdołali wytworzyć całkowicie odrębnej polskiej szkoły aktorskiej. Umieli wprawdzie dawniejsi, złączeni ze światem Polski przedrozbiorowej nicią żywej jeszcze tradycji, wcielać się w postaci swojskie w sztukach rodzimego repertuaru, nadając im swoiste piętno (co zachowało się w grze i następnego pokolenia w komediach Blizińskiego, Bałuckiego lub choćby Przybylskiego), nie potrafili jednak takiego specjalnego sposobu gry podnieść — tak, jak to gdzie indziej bywało — do poziomu kanonu, stanowiącego fundament szkoły aktorskiej. Tak więc i ta pewna odrębność w zakresie wykonywania sztuk z polskiego repertuaru, zbyt krótko pielęgnowana i na nie dość trwałych wsparta podstawach, z czasem zaginęła. Za to w repertuarze obcym zdołali artyści sceny warszawskiej osiągnąć zna-

komite rezultaty, przede wszystkim w sztukach francuskich. Niektóre z nich — jak utrzymywali współcześni znawcy — były w Warszawie grane lepiej, niż w Paryżu (np. „Safanduly“ Wiktoryna Sardou). Przewaga przy tym sztuk t. zw. salonowych sprawiła, że aktorzy wdrożyli się do tego rodzaju ról i nie tylko celowali w nich, ale zarazem potrafili stwarzać na scenie atmosferę prawdziwego salonu. Pod tym względem warszawskie Rozmaitości nie stały niżej od Komedii Francuskiej, dla innych zaś scen polskich były niedościgłym wzorem. Przejawszy od Francuzów realizm i patos, dbając na ogół mniej, niż tamci, o poprawność dykcji, nie stali się jednak polscy aktorzy w Warszawie ślepymi naśladowcami swych francuskich kolegów, nie pozwalały im bowiem na to odrębna ich psychika i inny rodzaj uczuciowości. Dla tego też grę ich (jeżeli nie wszystkich, to przynajmniej tych, którzy umieli zdobyć się na indywidualizm) cechowały obok pierwiastków owego realizmu pewna fantastyczność, obok racjonalizmu — idealizm. W taki właśnie sposób tworzyli ucieleśniane przez nich postaci sceniczne najwięksi polscy artyści. Kreacje ich, oparte na szczegółowej obserwacji zjawisk życiowych i ludzi, w trakcie opracowywania roli pozbywały się balastu realizmu i, jakby oderwane od ziemi a jednak mimo to tętniące życiem, stawały się idealnymi dziełami sztuki. W rezultacie — jeżeli można mówić o odrębnej polskiej szkole aktorskiej — była to zawsze szkoła francuska, w tym tylko tę swoją odrębność przejawiająca, że przy stosowaniu zasad tamtej polscy aktorzy nie wyzbywali się właściwości, wynikających z innej, niż francuska, psychiki i z niezupełnie takiego samego temperamentu.

Ogólną cechą gry aktorów warszawskich w czasach, którymi dotąd zajmowaliśmy się, była przesadna deklamacja i szeroki gest. Zmiana pod tym względem nie nastąpiła od razu, zaczęła się jednak właśnie w tej epoce, wprowadzali ją zaś aktorzy, przybywający z Krakowa, gdzie za czasów dyrekcji Stanisława Koźmiana i pod niewątpliwym wpływem artystów wiedeńskiego Burgtheatru zaczynała tworzyć się nowa, t. zw. krakowska szkoła gry.*) Przed tym jeszcze pierwszym zwiastunem odmiany był przybywający również z Krakowa (w r. 1869) Wincenty Rapacki. Grę jego cechował wprawdzie realizm bez obłonek, dla którego na scenie warszawskiej nie było podatnego gruntu, była ona jednak właśnie przez swój ton powszedni i wyzbycie się kurtynowości czymś zupełnie innym od tego, co publiczność warszawska przywykła dotąd widzieć w teatrze i dla tego znalazła u tej publiczności

*) Jak bardzo długo trwał proces ewolucji w grze aktorów sceny warszawskiej, o tym świadczy spostrzeżenie Wł. Bogusławskiego, który jeszcze na samym schyłku w. XIX z racji przyjazdu z Krakowa do teatru warszawskiego Józefa Śliwickiego i Romana Żelazowskiego pisał, że dwaj ci artyści „od razu silnie zainteresowali tu-tejszą publiczność nowymi prawie, bo wyjątkowo tylko u nas spotykanymi czynnikami sztuki dramatycznej: powściągliwością i miarą“. („Biblioteka Warszawska“, 1899, X, 85). Bezpośrednio po tym za sprawą nowego repertuaru, grywając w sztukach, wymagających nowych sposobów ekspresji artystycznej, aktorzy warszawscy bardzo prędko przyswoili sobie wymienione przez Bogusławskiego cechy i odtąd zapanowały one niepodzielnie.

ści uznanie. Wraz z przyjazdem Rapackiego nastąpiła prócz tego nowa era w dziedzinie charakteryzacji, stosowanej przed tym w Warszawie w sposób nieumiejętny i bardzo sumaryczny. Pod tym względem, jak i, mimo wszystko, pod względem samej gry, wywarł Rapacki na aktorów warszawskich wpływ niewątpliwy. Jednocześnie siłą swych potężnych indywidualności oddziaływali na otoczenie Modrzejewska i stale rozwijający swe środki artystyczne Królikowski, który teraz dopiero mógł przynajmniej częściowo wyzwolić się z jarzma nieodpowiedniego dlań repertuaru.

Wyraźny w tej dziedzinie zwrot na lepsze i zbiegający się z tą odmianą początek ewolucji w grze aktorów stanowią najważniejszą cechę okresu w dziejach sceny warszawskiej, związanego z nazwiskiem Muchanowa. Jemu samemu nie było dane dłużej sprawować nad tą sceną rządów, wskutek bowiem wrogiego ustosunkowania się do jego osoby otoczenia gen.-gubernatora Kotzebuego został zmuszony w połowie czerwca 1880 r. podać się do dymisji (23).

Krótki, gdyż zaledwie dziewięcioletni okres następny, aczkolwiek obfitował w wiele faktów doniosłych, jest tylko okresem przejściowym. Zamyka on kończąca się wraz z ustąpieniem Muchanowa epokę kształtowania się sceny warszawskiej jako instytucji i zarazem największego jej rozkwitu, poprzedza zaś „czasy nowożytne“, które miały przynieść niejedną rzecz dobrą, ale i niemało złego.

Zanim do tego przyszło teatr warszawski zaraz w najbliższych po dymisji Muchanowa miesiącach przeżył paroksyzm gorączki, wywołanej niezwykle zapalem rwącego się do działania nowego prezesa. Mianowany na to stanowisko rz. r. st. łowczy Dworu Wsiewołod Wsiewołoński był do tego czasu urzędnikiem kancelarii gen.-gubernatora i należał do Komisji teatralnej. Jako jej członek miał sposobność obznajomić się ze sprawami teatru, nie posiadał jednak odpowiednich kwalifikacyj na administratora tak dużej i niełatwej do zarządzania instytucji. Nie wystarczyło tu samo umiłowanie teatru choć od razu zjednało ono nowemu prezesowi aktorów. Było przy tym niewątpliwie we Wsiewołońskim dużo z nieopatrzego artysty i zarazem mecenasa sztuki, łączącego szczerą dla niej entuzjazzm z szerokim gestem w sprawach pieniężnych. Głowę miał on pełną pomysłów, z których część tylko potrafił zamienić w czyn w tempie rzeczywiście niezwykle szybkim. Dowodem tego jest utworzenie trzeciej sceny, przeznaczonej dla lżejszego repertuaru. Za jej inicjatorów uważani są dyrektor Foland i aktor Czesław Stromfeld, jeżeli jednak nawet tak było, to w zrealizowaniu tego pomysłu niemały przecież udział musiał mieć ich przełożony, od którego całkowicie zależały i sama decyzja i sposób jej wykonania.

Objąwszy stanowisko prezesa wnet po ustąpieniu Muchanowa, potrafił Wsiewołoński tego dokonać, że już po upływie pięciu miesięcy nowy teatr, nazwany Małym, został otwarty, co prawda w niezbyt odpowiednim pomieszczeniu, gdyż w ciasnym budynku po dawnej bóżnicy przy ul. Daniłowiczowskiej, przerobionym na krótko przed tym

na teatr przez nowego jego właściciela majstra murarskiego Kazimierza Granzowa. Inauguracyjne przedstawienie odbyło się d. 25 listopada 1880. Program, rozpoczęty wierszem, wypowiedzianym przez Królikowskiego w otoczeniu wszystkich uczestniczących w widowisku aktorów, wypełniły komedie „Odludki i Poeta“ i „Pan Benet“ oraz sztuka Anczyca „Łobzowianie“. Początkowo zamierzano dać wyjątki z „Fircyka w zalotach“, „Syna marnotrawnego“, „Powrotu posła“, „Dożywocia“ i „Żydów“ Korzeniowskiego, na to jednak cenzura nie zgodziła się.

Powołanie do życia trzeciej sceny łączyło się w umyśle Wsiewołodzkiego z planami znacznie szerszymi. Zarzucawszy mianowicie pierwszą myśl przebudowy obu teatrów (przy czym widownie ich miały być znacznie powiększone, w Teatrze Wielkim do rozmiarów, zaprojektowanych przez Corazziego) zamierzył Wsiewołodzki budowę gmachu dla opery i baletu na Placu Saskim (w miejscu, gdzie dziś stoją gmach sądu wojennego i dom czynszowy Funduszu Kwaterunku wojskowego; miał to być architektoniczny odpowiednik sąsiedniego Hotelu Europejskiego); następnie przeznaczenie Teatru Wielkiego wyłącznie na widowiska dramatu i komedii i wreszcie przeniesienie trzeciej sceny z tymczasowej siedziby przy ul. Daniłowiczowskiej do Teatru Rozmaitości. O projektach tych nie omieszkął przez zawiadomić artystów w d. 9 listopada w sposób dość uroczysty. Jednocześnie z orędzia, odczytanego przez Folanda, który awansował na vice-prezesa, dowiedziano się o nowych nominacjach: Jana Tatarskiego na reżysera głównego dramatu i komedii (z tytułem dyrektora), Władysława Szymanowskiego na reżysera Teatru Rozmaitości i Czesława Strömfelda na reżysera Teatru Małego.

Z tak szeroko zakreślonych planów nic nie zostało zrealizowane. Zamiast Opery stanął w najbliższym sąsiedztwie wyznaczonego dla niej miejsca mały teatrzyk drewniany, wzniesiony — po zburzeniu dawnego „Alkazaru“ w głębi posesji przy ul. Królewskiej — przez budowniczego Piltza, który w pośpiechu popełnił szereg błędów, wskutek czego Teatr Nowy (tak go bowiem nazwano) był równie niedogodny, jak i Teatr Mały. Otwarcie tego teatru, przeznaczonego na letnią siedzibę trzeciej sceny, nastąpiło d. 3 września 1881 r.

Jednocześnie z powołaniem do życia tej sceny dokonał się fakt odłączenia od opery operetki. Do tego czasu przedstawienia jej odbywały się w Teatrze Wielkim z udziałem artystów operowych (od 1859). Miała ona jednak przez cztery lata (od grudnia 1874 do grudnia 1878) własnego reżysera; był nim Michał Andrzej Chodźko (1844—1914), wychowanek paryskiego konserwatorium, śpiewak, występujący na scenach francuskich pod pseudonimem Noë. Przyjechawszy do Warszawy pod koniec r. 1874 z francuską trupą operetkową, pozostał Chodźko w kraju i wkrótce został zaangażowany do teatru warszawskiego, nie ziścił jednak pokładanych w nim nadziei. Od r. 1880 reżyserem operetki był Adolf Kozieradzki. Z czasem i jego i jego następcę Rufina Morozowicza, jak również Henryka Grubińskiego,

który był reżyserem po Stromfeldzie, zastąpił (od r. 1890) Ludwik Śliwiński.

Z projektów, które udało się Wsiewołożskiemu urzeczywistnić, zasługują na uwagę urządzone przez dyrekcję teatrów koncerty w Teatrze Wielkim, rychło zaniechane, gdyż przynosiły znaczne straty, oraz zaprowadzenie w niedzielę przedstawień popołudniowych („porannych“, jak je wówczas nazywano). Pierwsze takie przedstawienie — o g. 1 po poł. — odbyło się w Teatrze Wielkim d. 6 marca 1881 r. ze składanym programem dramatyczno-tanecznym.

Jednym z ważniejszych posunięć Wsiewołożskiego, świadczącym zarówno o jego dobrych chęciach, jak i o chaotycznym sposobie myślenia, było utworzenie Komitetu artystyczno - poradczego. Komitet ten, do którego zaproszono wybitnych przedstawicieli świata literacko-dziennikarskiego, istniał niedługo i niewiele mógł zrobić, nie posiadał bowiem jasno sformułowanego planu działania. Pod obrady jego wchodziły obok kwestyj natury artystycznej drobne sprawy o charakterze czysto administracyjnym. Organem wykonawczym pełnego Komitetu miał być Komitet delegowany, do którego w dzieła dramatu i komedii wybrano Władysława Bogusławskiego, Kazimierza Kaszewskiego, Edwarda Lubowskiego, Zygmunta Sarneckiego i Henryka Sienkiewicza. Jako przedstawiciele teatru należeli do niego Foland i Tatarkiewicz. Szczuplejszy ten Komitet wyposażono w bardzo szerokie uprawnienia, ograniczające w dotkliwy sposób i tak już zmniejszony zakres czynności reżyserów, miał bowiem Komitet delegowany decydować o wyborze i obsadzeniu sztuk (nawet bez udziału jednego z zainteresowanych, gdyż Szymanowskiego w nim nie było).

Półtora roku trwały te jakimś dziwnym niepokojem odznaczające się rządy Wsiewołożskiego. Pod względem artystycznym nie przyniosły one ani poprawy, ani pogorszenia, w dziedzinie repertuaru nie zaznaczyły się żadnym dziełem wybitnym. Ucierpiała natomiast strona organizacyjna instytucji, gdyż w atmosferze podniecenia, wytwarzanego przez z dnia na dzień rodzące się i wnet potem zarzucane projekty nie zwracano uwagi na sprawy bieżące. Dyrekcja zaczęła brnąć w długie, nie płacono najpilniejszych rachunków, a jednocześnie zapożyczono się na poważną sumę w banku Jana Blocha. Zaniepokojone taką gospodarką władze w połowie 1881 r. przydzieliły prezesowi pomocnika w osobie pułkownika Palicyna. Na niego też spadł obowiązek pełnienia zastępczo czynności prezesa z chwilą, gdy na samym początku r. 1882 Wsiewołożski „skutkiem ciągle ponawianych urlopów usunął się własnowolnie od kierownictwa teatrami warszawskimi“^{*)}

Nielatwe miał zadanie płk. Dymitr Palicyn objawszy puściznę po lekkomyślnym prezesie, pozostawiającym w kasie teatrów gotowizną rb. 15 kop. 75½, długi, wynoszące 85.000 rb. i rozluźnienie we wszystkich działach instytucji. Mimo bardzo krytycznego jej stanu władze przełożone nie powróciły teraz do rozpatrywanego w r. 1880 projektu

^{*)} Według słów inspirowanego przez Dyrekcję artykułu p. t. „Sprawy teatralne“ w „Kurierze Warszawskim“, Nr. 253 z d. 10.XI.1882.

wypuszczenia teatrów w dzierżawę (powstała wówczas nawet spółka prywatna, która chciała podjąć się tej dzierżawy), lecz zdecydowały powierzyć zarząd jednostce, zdolnej do przeprowadzenia niezbędnej sanacji. Zanim wybór padł na senatora Gudowskiego płk. Palicyn w ciągu kilku miesięcy zdążył dokonać konwersji długów i zaprowadzić znaczne oszczędności, ale jednocześnie nie zaniedbał wykonania poważniejszych przeróbek i ulepszeń na scenie Teatru Wielkiego, a nadto załatwił pozytywnie sprawę podwyżek pensji personelu, „ciągle zapowiadanych i nigdy nieuskutecznianych“ (jak — nie bez uszczypliwości pod adresem poprzednich prezesów — powiedziano w powołanym wyżej artykule). Po nominacji nowego prezesa pozostał Palicyn w teatrze w charakterze bliżej nieokreślonym do maja 1885 r.

Senator Longin Gudowski (ur. 1816) miał być tym człowiekiem opatrnościowym, któremu zaufano, że powstrzyma teatr „od staczania się dalej ku pochyłości, na którą od pewnego czasu wszedł był rzeczywiście“^{*)} Przeszość i właściwości charakteru Gudowskiego istotnie wskazywały, że nadaje się on do takiej roli. Wychowany w surowych tradycjach i rygorze czasów mikołajowskich, po opuszczeniu uniwersytetu wileńskiego przeszedł kolejno szczeble hierarchii urzędniczej, poczynsz od skromnej aplikantury w Komisji skarbu poprzez szereg innych stanowisk w wielu urzędach, skończywszy zaś na godności członka przewodniczącego w obu warszawskich departamentach Rządzącego Senatu (w randze tajnego radcy). W r. 1854 otrzymał przyznanie szlachectwa z tytułu posiadania orderu św. Stanisława. W latach późniejszych wzywano go do pełnienia różnorodnych czynności obywatelskich, m. in. w zarządzie miasta, a Leopold Kronenberg powołał go do Rady zarządzającej kolei warszawsko - wiedeńskiej. Jako typowy biurokrata dawnego pokroju posiadał Gudowski wysokie pojęcie władzy i umiał ją sprawować. Z natury swej chłodny i opanowany, kierował się rozsądkiem i nie ulegał wpływowi ani nastrojom. Bezinteresowność wyjątkową okazał, gdy przez cały czas urzędowania w teatrze nie pobierał wynagrodzenia, wrodzony zaś zmysł oszczędności umiał spożytkować dla dobra instytucji, którą zarządzał. Ten właśnie zaprowadzony przez niego system daleko idących ograniczeń w wydatkach budził niezadowolenie i utrwalił niesłuszną opinię o jego szkodliwym dla teatru skąpstwie. Dbałość jednak o jego dobro najlepiej zadokumentował Gudowski wówczas, gdy po pożarze Teatru Rozmaitości dla szybszego uzyskania środków pieniężnych i przyspieszenia przez to odbudowy zaciągnął na swoją nieruchomość pożyczkę w Tow. Kredytowym Miejskim. Sprawy artystyczne były niewątpliwie dalsze sercu tego wzorowego administratora, nie były mu one jednak całkiem obojętne. Zdaniem jednego ze świadków jego działalności w teatrze Gudowski „pod spokojną i mniej przystępną na pozór powierzchownością ukrywał silne zainteresowanie się również sztuką, jak i losem jej wykonawców“^{**)}

*) „Kurier Warszawski“ j. w.

***) Krogulski Wł. Notatki starego aktora. Rkp., B-ka Jagiel.

Zainteresowaniu się takim nie zawsze dawał prezes Gudowski właściwy wyraz, była to bowiem dziedzina, w której nie mógł on czuć się całkiem swobodnie. Tak więc np., wzorując się na Wsiewołodskim, ustanowił w r. 1884 złożoną z literatów komisję repertuarową; po paru miesiącach komisja ta, nic nie zdziaławszy, przestała istnieć. Dla angażowania śpiewaków wysyłał do Włoch dyrektora baletu Mendeza (ten jednak pono nieźle wywiązywał się z zadania). Ulegając namowom reżysera Rufina Morozowicza zgodził się, aby w piątki dawane były na scenie Teatru Rozmaitości przedstawienia operetkowe (pierwsze takie widowisko odbyło się w d. 18 stycznia 1884).

Bezsporną natomiast zasługą Gudowskiego jest w szybkim tempie przeprowadzona odbudowa dopiero co wspomnianego teatru po pożarze w d. 11 czerwca 1883 r. Pożar ten wszczął się o g. 9 wieczorem nad salą widzów i w ciągu trzech godzin strawił widownię i scenę, na której ocalała tylko podłoga. Podjęte natychmiast i energicznie prowadzone roboty rekonstrukcyjne pod kierunkiem Rittendorffa umożliwiły ponowne otwarcie teatru już po upływie siedmiu miesięcy, w d. 15 stycznia 1884 r. Przy tej sposobności wprowadzono pewne ulepszenia w rozplanowaniu gmachu, podwyższono salę widzów, nieco poszerzono okalający ją korytarz i skasowano istniejące jeszcze do tego czasu mieszkania prywatne dla uzyskania miejsca na nowe klatki schodowe, pomieszczenia dla publiczności, bufety i t. d. Urządzeniem technicznym sceny zajął się świeżo pozyskany w charakterze głównego mechanika Stanisław Jasiński. Nowością również były w odbudowanym teatrze miejsca numerowane w pierwszych rzędach na galerii i paradyzie.

Podczas budowy Teatru Rozmaitości artyści jego grywali w Teatrze Letnim, dokąd przeniesiono się jak zwykle z początkiem lata (w tym roku nieco wcześniej, d. 26 maja), na jesieni zaś urządzono prowizoryczny teatr w Salach Redutowych i grano w nim przez jedenaście tygodni (od 23.X.1883 do 13.I.1884).

Pożar teatru, przylegającego w dodatku bezpośrednio do drugiego, t. j. do Teatru Wielkiego, oraz niedawna katastrofa wiedeńskiego Ringtheatru, która wywołała popłoch w całym świecie teatralnym, wprowadziły ponownie na porządek dzienny sprawę gmachów widowiskowych w Warszawie. Sprawa ta właściwie nigdy nie była pogrzebana, zajmowano się nią tylko raz energiczniej, kiedy indziej ospalej. Teraz powrócono do z dawną już istniejących projektów, z chwilą zaś powołania do życia specjalnego Komitetu budowy to, co zdawało się być mrzonką Wsiewołodzkiego, zaczynało przybierać formy konkretne. Zmieniony nieco projekt przewidywał wystawienie nowego gmachu dla dramatu i komedii na Placu Zielonym (dzisiejszym Dąbrowskiego), zbudowanie domu dochodowego w miejscu, na którym istotnie stanął on po upływie lat piętnastu, i wreszcie przebudowę Teatru Wielkiego. Przeciwno budowie teatru na Placu Zielonym wystąpili mieszkańcy leżących przy nim domów, dowodząc w złożonej gubernatorowi prośbie, że „postawienie tak wielkiego budynku, jak

teatr, zacieśni zbytnio miejsce i pozbawi dzielnicę tę znośnego powietrza“*). Niechybnie wszakże nie ten protest, ale inne względy, przede wszystkim natury pieniężnej, sparaliżowały rozpoczętą akcją i nawet najbardziej w całym projekcie aktualną sprawę Teatru Wielkiego znowu odwlokły na czas nieokreślony. W dalszym więc ciągu wszystkie trzy teatry musiały gnieździć się w nieodpowiednich budynkach, a w dodatku w jednym z nich — w Teatrze Wielkim — wypadło od-
tąd udzielać gościny teatrowi rosyjskiemu, który za rządów ostatniego prezesa - Polaka po raz pierwszy przybył do Warszawy na wiosnę 1886 r.

Gudowski, doprowadziwszy z pomocą Palicyna i wice-prezesa Follandy zagmatwane przez Wsiewołońskiego sprawy teatru do stanu względnej pomyślności, ustąpił w marcu 1889 r. Korzystne pod względem administracyjnym, nie były jednak jego rządy szczęśliwe jeśli chodzi o kwestie artystyczne. Tutaj istotnie zaciążył brak kompetencji prezesa i niejednokrotnie dawały się odczuwać skutki systemu oszczędnościowego. W czasach, gdy najwybitniejsi artyści starszej generacji schodzili do grobu (w r. 1886, 11.IX., zmarł Królikowski; 25.XI.1889 Żółkowski), gdy prócz tego wielu z poprzednio zaangażowanych nie ziściło pokładanych w nich nadziei lub opuściło scenę warszawską (z dawniejszych: Urbanowiczówna, Kwieciński, Dłużewski, Wardzyński, po tym Popielówna, na koniec Deryżanka) nie starano się zapłacić powstających stąd luk. W okresie prezesury Wsiewołońskiego i Gudowskiego przyjęto zaledwie kilka osób, w tej liczbie Marię Wisnowską (1880), Helenę Marczello - Chraszczewską (1882), Aleksandrę Lüdową i Seweryna Nowickiego (oboje w r. 1883). Reżyserem przez cały ten czas był Jan Tatarkiewicz, który w tym okresie wystawił „Sen nocy letniej“ (24.X.1884). Z nowych autorów polskich prócz znanego już od niedawna Władysława Okońskiego (Aleksandra Świętochowskiego) przybył teraz Henryk Sienkiewicz (28.II.1881 „Na jedną kartę“, 23.IV.1882 „Czyja wina?“). Dzięki Modrzejewskiej, która na swój benefis w d. 10 marca 1882 wybrała ibsenowską „Norę“, publiczność warszawska poznała po raz pierwszy twórczość od wielu już lat głośnego za granicą skandynawskiego autora. Wkrótce potem 30.XII. t. r., wystawiono drugą jego sztukę „Podpory społeczeństwa“.

Przedstawienia opery polskiej jak i poprzednio były przepłatane występami śpiewaków włoskich. Wśród artystów polskich zabłysnęły teraz talenty: Heleny Hermanówny (niezrównanej odtwórczyni partii tytułowej w operze „Carmen“) i tenora lirycznego Aleksandra Myszugi-Filipiego. Z artystów, którzy zdobyli wszechświatową sławę, występowali gościnnie Józefina Reszkówna (w r. 1883) i niejednokrotnie „król tenorów“ Władysław Mierziński. Po wyjeździe do Petersburga w r. 1882 Trombińskiego zaangażowano na kapelmistrza Czecha Jana Rzebiczkę, w ostatnich zaś latach rządów Gudowskiego dyrygentem muzyki baletowej po Kazimierzu Hoffmannie został Stanisław Barcewicz.

*) „Kurier Poranny“, 9.VII.1884.

W balecie na stanowisku dyrektora trwał w dalszym ciągu (do r. 1889) Mendez, reżyserem był Hipolit Meunier (1825 — 1898), wielce dla sztuki tanecznej w Polsce zasłużony również jako pedagog. Dział ten jednak chylił się już ku upadkowi, z którego nie zdołał podźwignąć się w latach następnych za czasów „rosyjskich prezesów“, pomawianych o specjalne opiekowanie się nim.

Związany z działalnością tych prezesów i zarazem ostatni już w dziejach warszawskich teatrów rządowych okres zaczyna się z chwilą ustąpienia Gudowskiego, ostatniego prezesa - Polaka, i obejmuje z górą ćwierć wieku na przełomie XIX i XX stulecia.

IV.

Utarta opinia o prezesach teatrów warszawskich przypisuje im stale brak kompetencji, rządy ich zaś ocenia jako zgubne dla instytucji i podważające jej egzystencję. Sąd podobnie sumaryczny, gdyby odpowiadał istotnemu stanowi rzeczy, musiałby wskazywać na niezwykły zaiste fakt, że w ciągu dłuższego czasu jedno i to samo stanowisko zajmowało wielu ludzi, obarczonych identycznie tymi samymi wadami i jednocześnie pozbawionych tych samych niezbędnych na tym urzędzie przynajmniej. W rzeczywistości taka jednolitość cech ujemnych nigdy nie istniała, każdy bowiem z owych dygnitarzy posiadał własną indywidualność, przejawiającą się w ujemnym lub dodatnim kierunku, wobec czego nie sposób sądzić ich ryczałtem i o jedno i to samo oskarżać. Zgodzić się można co najwyżej z tym, że znamionowała ich wszystkich jedna wspólna przywara: niezdolność do przeciwstawienia się opanowującemu teatr rozprężeniu. Ale i tutaj musimy stwierdzić różne takiej niezdolności stopnie: u jednych (jak u Palicyna i Iwanowa) była ona wynikiem raczej okoliczności zewnętrznych, gdyż, obarczeni innymi jeszcze obowiązkami, zbyt mało uwagi mogli poświęcać teatrowi; u innych (mianowicie u Herschelmana) miała swe źródło w przyrodzonej niefrasobliwości i powierzchownym traktowaniu wszelkich spraw, co rzeczywiście musiało pociągać za sobą złe skutki, gdy, przeciwnie, Małyszew, zdawał sobie sprawę z grożącego teatrowi niebezpieczeństwa i w pierwszych zwłaszcza latach swego urzędowania starał się zapobiec osłabieniu podstaw, na których wspierał się byt instytucji; za czasów wreszcie jednego tylko Andrejewa niebezpieczeństwo, z takiej niezdolności płynące, występowało naprawdę w rozmiarach zatrważających, nie tylko bowiem nie umiał on opanować go, ale i sam przyczyniał się do tworzenia rozkładu. W rezultacie, przy różnym w tych latach ustosunkowaniu się prezesów do spraw administracji teatralnej, zagnieżdżyło się jednak w zarządzie teatrów na ogół biorąc nieróbstwo a nieraz zdarzały się i drobne nadużycia, popełniane przez personel biurowy lub techniczny. Takież sam nastrój braku chęci do pracy udzielał się i zespołom artystycznym, wobec czego krytyka zmuszona była robić z tego zarzut, nie widząc

zaś w nich najmniejszego zapału, nazywała artystów aktorami-urzędnikami. Sytuacja jednak pod tym względem zmieniała się w zależności od tego, kto w danej chwili był reżyserem, z pośród reżyserów bowiem jedni mniej, inni więcej potrafili wznieść ochotę do porzucenia biernej postawy i obudzić energię twórczą. Tak samo i prezesi nie w jednakowym stopniu oddziaływali w tym kierunku na artystów. Pod rządami tych, którzy, jak Karandiejew i Iwanow, większe od innych okazywali zainteresowanie się działem dramatu i komedii, praca aktorów szła bez porównania raźniej i lepsze dawała wyniki. Za czasów Herschelmana i Małyszewa, życzliwie dla tego działu usposobionych, bywało rozmaicie, zawsze jednak w zależności od osoby reżysera.

Życzliwość prezesów dla kierowanej przez nich instytucji nie może podlegać wątpliwości. Rozmaicie tylko mogła ona objawiać się, nie należy bowiem zapominać, że mimo pozorów znacznego zakresu władzy byli oni — gdy chodziło o kwestie zasadnicze — jedynie wykonawcami z góry idących zarządzeń i musieli dostosowywać swe postępowanie do ogólnej linii polityki, ta zaś nie zawsze zgadzała się z interesem nawet kasowym teatru, a o ten interes każdy z prezesów dbał przedewszystkiem. Poza tym — i to jest może w całym „zagadnieniu rosyjskich prezesów na czele polskiego teatru“ najistotniejsze — sytuacja ich w samym już założeniu była naprawdę niezwykła, opierała się bowiem na antynomii dwóch obowiązków, do których poczuwał się rząd zaborczy w Polsce: na wynikającym ze źle pojmowanej racji stanu rosyjskiej obowiązku tępienia polskości i na mającym swe źródło w chęci zapewnienia sobie bezpośredniego wpływu na bieg spraw teatralnych obowiązku utrzymywania w Warszawie teatrów rządowych. Istniejąca w takim na rzecz poglądy sprzeczność była zbyt rażąca, aby nie zdawano sobie sprawy z powstających na każdym kroku niekonsekwencji. I dlatego nieraz (podobnie jak to dawniej czynił Roźniecki) usiłowano bronić tezy, że teatr warszawski powinien być instytucją o charakterze kosmopolitycznym i że taki właśnie charakter mają mu nadawać dwa działy: opera i balet, polski zaś dramat i komedia mogą istnieć tylko w zależności od tamtych dwóch. W związku z tym jeden z prezesów (gen. Palicyn) wyraził przekonanie, że „Teatr Rozmaitości o tyle istnieje, o ile zapracuje na podtrzymanie Teatru Wielkiego“.*) Nie zawsze wszakże kierowano się takim poglądem, najczęściej bowiem teatr ten nie „podtrzymywał opery“, a mimo to istniał nawet wówczas, gdy Zarząd teatrów zrezygnował z prowadzenia jej na własny rachunek. Kwestia zamknięcia teatru dramatycznego nigdy nie była brana pod uwagę; kiedy zaś społeczeństwo polskie wystąpiło z żądaniem przekazania teatrów miastu, władze centralne po chwilowym wahaniu zdecydowały się nie wypuszczać ich ze swych rąk. Tak samo nigdy ze strony Dyrekcji nie było prób wprowadzenia do zespołów elementu rosyjskiego (jedynie w balecie pojawia się jedno, najwyżej dwa nazwiska rosyjskie wówczas, gdy w tea-

*) Bogusławski Wł., Na scenie i estradzie. „Biblioteka Warszawska“, 1905, X, 106.

trach cesarskich w Moskwie Polacy zajmują w operze poważne stanowiska, balet zaś petersburski liczy na dziesiątki polskich wykonawców) i nigdy również nie powstała myśl grania w Teatrze Rozmaitości sztuk autorów rosyjskich. To właśnie mając na myśli pisał niegdyś Henryk Sienkiewicz następujące słowa, które „dyktowała mu bezstronność“: „Tym, co najwięcej na stronę Dyrekcji przemawia, jest jej takt, dzięki któremu nie uczyniła nic takiego, nie wystawiła żadnych takich sztuk, jakie by mogły stanowczo zrazić publiczność do instytucji teatralnej i pozbawić tę ostatnią ogólnego poparcia“. A bezpośrednio przed tym, wspomniawszy o specjalnych u nas stosunkach, „wobec których teatr nabrał niebываłego znaczenia“, stwierdzał, iż „zasługą jest Dyrekcji, że nie tylko nie kładła się w poprzek ogólnym usiłowaniom, ale mniej lub więcej szczęśliwie starała się im dopomagać“.*)

Ten pogląd wielkiego pisarza, wypowiedziany z racji pogłosek o zamierzonym ustąpieniu Muchanowa, z równą słusznością można zastosować i do działalności tegoż Muchanowa w teatrze następców. A trawestując powiedzenie Władysława Łozińskiego o społeczeństwie szlacheckim na Rusi Czerwonej w w. XVII (żyjącym po ludzku, gdyż przepłatało zbrodnie dobrymi uczynkami), trzeba i o prezesach warszawskich teatrów rządowych powiedzieć, iż rządzili po ludzku, odkupując niejedną ciężki grzech niemałą liczbą dobrych postępów.

Pierwszym prezesem po ustąpieniu senatora Gudowskiego był znany nam już niegdyś pułkownik, obecnie generał inżynierii Dymitr Palicy n. Trzyletni jego pobyt w teatrze (1889 — 1892) był niewątpliwie okresem rządów silnej ręki; odpowiadało to energicznej naturze Palicy na i jego pojęciu o sprawowaniu władzy, którą musiał jednak dzielić między Zarząd teatrów i kolej wiedeńską, gdzie był prezesem rady zarządzającej. Osobiste jego zainteresowania, idące w kierunku zagadnień technicznych, stały w sprzeczności z dziedziną spraw artystycznych, którymi w teatrze wypadło mu zajmować się. Mniejsze też o nie miał staranie, za to z całą gorliwością poświęcił się sprawie przebudowy Teatru Wielkiego, znając ją dobrze i z dawniejszych projektów, należał bowiem do zajmującego się nimi wspomnianego poprzednio Komitetu za czasów prezesury senatora Gudowskiego. Ani Gudowskiemu jednak, ani dwu jego bezpośrednim poprzednikom, którzy pragnęli tej przebudowy dokonać, nie udało się wyjednać potrzebnych funduszy; uzyskał je dopiero teraz Palicy n. Całkowity koszt trwających półtora roku robót wyniósł 826.675 rb. Pierwsze przedstawienie w przebudowanym Teatrze Wielkim odbyło się d. 11 września 1891 r. (13).

Za czasów Palicy na został również przebudowany Teatr Mały, w r. 1889.

Pułkownik Aleksander Karandiejew, który sprawował rzą-

*) „Gazeta Polska“, 31.I.1880, Nr. 24. Tutaj cytowane według „Pism“ Henryka Sienkiewicza w układzie Ign. Chrzanowskiego, Lw., b. r. (1937), t. XLV: Publicystyka, wydanie Ludwika Bernackiego, t. V, 44.

dy po Palicyń w latach 1892 — 1895, był typem zupełnie od tamtego odmiennym. Pochodził z rodziny tatarskiej, od wieków jednak zruszczonej: jego przodek — jak pisze heraldyk rosyjski — „wyjechał iż bolszoj ordy“ w r. 1401. Tego imigranta z przed pół tysiąca lat potomek, rzucony przez los nad brzegi Wisły i postawiony tam na czele polskiej instytucji artystycznej, miał w sobie — oprócz zewnętrznych rysów tatarskich — dużo cech człowieka Wschodu: był despotyczny a zarazem, gdy chciał, umiał być łaskawym i wzbudzał sympatię; w stosunku do podwładnych, nie wyłączając kobiet, często brutalny, łatwo unosił się gniewem z powodu jakiegoś drobiazgu i z taką samą łatwością zaraz przechodził do pogodnego nastroju; w postępowaniu rzadko kiedy szczerzy, zyskał sobie wśród otoczenia opinię człowieka chytrego, ale zarazem w gruncie rzeczy i niezłego. W pracy odznaczał się dużą energią i wymagał posłuchu i karności. Sam wglądał we wszystkie sprawy, znał się na nich istotnie i dbał o każdy z działów, nie wyłączając dramatu i komedii, toteż za jego rządów panował ład i instytucja funkcjonowała sprawnie.

Po pożytecznym dla teatru Karandiejewie nastąpił pułkownik (z czasem generał) Piotr Andrejew. Ze wszystkich prezesów — z wyjątkiem Wsiewołodzkiego i później ostatniego — stał on na czele Zarządu najkrócej (od 1.X. 1895 do końca r. 1897), a przecież jeszcze zbyt długo, niczym bowiem dodatnim nie zaznaczył się, a jeżeli przez swą nieudolność i całkowity brak zainteresowania się losem powierzonej mu instytucji nie przyniósł jej większych szkód, zawdzięczała to ona jedynie temu, że wszystkimi jej sprawami zajmował się energiczny i sumienny vice-prezes rz. r. st. Emil Vacqueret, piastujący to stanowisko od r. 1895 przez lat z górą siedem.

Zdawało się, że odmiana na lepsze nastąpi po odwołaniu gen. Andrejewa gdy na jego miejsce przyszedł gen. Paweł Iwanow (1898 — 1901), ten bowiem miał w sobie zadatki na dobrego administratora. Niestety, wkrótce okazało się, że nowy prezes nie podolał zadaniu, gdyż, choć ożywiały go dobre chęci, był człowiekiem słabym, o teatrze miał małe pojęcie i niewiele mógł poświęcać mu czasu, zajęty administracją pałaców cesarskich i Księstwa Łowickiego (a więc czynnościami, które jego poprzednikom: Rautenstrauchowi i Abramowiczowi lub choćby Muchanowowi nie przeskadzały w pełnieniu obowiązków prezesa teatrów). Sprawy administracyjne pełnił i teraz Vacqueret. Gorzej było z artystycznymi, co do których musiał prezes zdawać się na dobrą wolę i sumienność reżyserów. Mimo, że w dziale dramatu wybór ich niezupełnie był trafny, dział ten funkcjonował niejako gorzej, a w repertuarze ujawniło się nawet znaczne ożywienie; z pośród autorów polskich zjawia się teraz na scenie Teatru Rozmaitości Przybyszewski, nieco wcześniej J. A. Kisielewski. W operze, na której czele ponownie od r. 1889 stanął Trombini, reżyserem zaś był wielce dla jej rozwoju zasłużony Józef Chodakowski (1858 — 1914), następuje renesans i po świetnych za prezesury poprzedników Iwanowa sezonach włoskich z udziałem pierwszorzędnych śpiewaków

(Battistini, Pacini), w szybkim tempie rozkwita również i opera polska. Kapelmistrzami w ostatnim piętnastoleciu ub. w. byli: Franciszek Spetrino od r. 1894 i Emil Młynarski od r. 1898, następnie Wiktor Podesti i Piotr Stermich. Przez ciąg jednorocznej nieobecności Chodakowskiego w r. 1902-3 reżyserem był Władysław Florjański, potem Chodakowski objął obowiązki ponownie i sprawował je do r. 1908.

Drugim działem, który za prezesury Iwanowa rozwinął się ogromnie, była operetka. Stało się to za sprawą jej reżysera (i jednocześnie od r. 1890 reżysera krotchwili) Ludwika Słiwińskiego. Na tym stanowisku wykazał on rzadkie zalety, znamionujące dobrego administratora teatralnego, zręcznym zaś postępowaniem wpoił we władze przekonanie, że prowadzone przez niego działy są ze wszystkich najzyskowniejsze. Wskutek jego starań przy samym końcu w. XIX powołano do życia nową scenę (t. zw. czwartą; reżyserem jej przez czas krótki, do r. 1901, był Bolesław Bolesławski), obecnie zaś oddano do jej użytku świeżo wzniesiony przez inż. Feliksa Stepińskiego budynek teatralny przy ul. Długiej. Teatr ten, otwarty w dn. 5 stycznia 1901 r. pod nazwą „Nowości“, przeznaczono w zasadzie dla operetki, przez pewien jednak czas mieściła się w nim zima i farsa, przeniesiona następnie do Teatru Letniego. Oba te działy posiadały już od kilku lat doskonałe zespoły; stworzenie ich było bezsporną zasługą Słiwińskiego, który był jednym z najruchliwszych i najpracowitszych ludzi teatru w Polsce, i jako reżyser operetki doprowadził ją do poziomu, niewiele ustępującego poziomowi najlepszych scen operetkowych w Wiedniu i w Hamburgu. W życiu codziennym i w pracy zawodowej miał Słiwiński wiele zalet, choć postępowanie jego nie było wolne od pewnego rodzaju bufonerii. Obecnie zapragnął on szerszego pola działania i istotnie uzyskał od ulegającego mu gen. Iwanowa nominację na reżysera głównego dramatu i komedii. Do stanowiska tego nie dorażał, zajmował je jednak do r. 1904.

Za czasów Iwanowa, w r. 1901, teatry warszawskie otrzymały po raz ostatni subwencję rządową, do tego momentu wypłacaną corocznie w różnej wysokości (w latach ostatnich po 60.000 rb.). Ogółem w ciągu sześćdziesięciu dwóch lat (1840—1901) skarb państwa wypłacił tym teatrom 3.318.400 rb., z czego najwięcej, gdyż 943.000 rb., za czasów prezesa Haukego, między rokiem 1861 a 1869 (24).

Pozbawienie teatrów znacznej pomocy, jaką stanowiła subwencja pogarszało i tak już niełatwą ich sytuację finansową. Dla rozpatrzenia jej i obmyślenia sposobów podźwignięcia grożącej zachwianiem się instytucji generał - gubernator ks. Imeretyński ustanowił pod koniec r. 1901 komisję pod przewodnictwem gen. Aleksandra Puzyrzewskiego, b. naczelnika sztabu okręgu wojen. warszawskiego. Prace tej komisji, prowadzone z udziałem wybitnych znawców teatru, nie dały, oczywiście, pozytywnych wyników, w położeniu bowiem, w jakim znajdowały się teatry, potrzebny był na ich czele odpowiedni człowiek, któ-

rego ani zbiorowe rozprawy, ani sumienne referaty (opracowane przez Wł. Bogusławskiego i A. Sygietyńskiego) zastąpić nie mogły.

Nie było również wyjściem z sytuacji mianowanie prezesem po gen. Iwanowie rz. r. st. Konstantego von Herschelmana, który okazał się administratorem nieudolnym, a jako świeżo przybyły z nad Newy nie znał ani języka polskiego, ani nawet miejscowych stosunków. Herschelman pierwszy z pośród prezesów próbował uniezależnić się od władzy wielkorządców kraju i istotnie za jego czasów ważniejsze sprawy były rozstrzygane w Petersburgu, wskutek czego stosunki między nim a przychylnie dla teatru usposobionym dyrektorem kancelarii generał-gubernatora szambelanem Edwardem Jaczewskim były naprężone. W ostatnich dwóch latach rządów Herschelmana Jaczewski brał udział w pracach stale od paru lat obradującej komisji teatralnej, która teraz miała odegrać rolę przeciwwagi wywoleńczych w stosunku do władzy miejscowej zakusów prezesa.

W tym właśnie czasie kierowanie teatrem nie należało do rzeczy łatwych, były to bowiem t. zw. lata wolnościowe, kiedy rząd pod naciskiem wypadków ciągle zmieniał wytyczne swej polityki i również w sprawie teatrów warszawskich nie umiał zdobyć się na decyzję. Zanim jednak wypadło o dalszych ich losach stanowiąc, teatry te razem z całym krajem przeżywały dni budzących się nadziei. Przyłączając się do strajku powszechnego zawieszono przedstawienia w dn. 1 listopada 1905 r., w dniu zaś 11 tegoż miesiąca odbył się w Teatrze Wielkim wiec wszystkich pracowników teatrów rządowych, na którym uchwalono żądanie „natychmiastowego usunięcia się dyrekcji“ i „powierzenia dalszych losów pierwszej sceny polskiej komitetowi obywatelskiemu“. Zgodnie z uchwałą wiecu przerwa w przedstawieniach miała trwać do chwili zakończenia strajku powszechnego, jednakże artyści, którzy ponadto musieli walczyć o wypłatę zaległych od kilku miesięcy pensyj, zgłosili w dn. 15 listopada gotowość wznowienia widowisk. Władze, przyjąwszy to zgłoszenie do wiadomości, nieoczekiwanie w dwa dni później zarządziły urzędowe zamknięcie teatrów i udzieliły całemu personelowi dymisji, którą jednakże po trzech dniach, 20 listopada, cofnięto, rządowi bowiem zależało na rychłym załagodzeniu konfliktu i uruchomieniu teatrów. Pierwsze po prawie czterotygodniowej przerwie przedstawienie w Teatrze Rozmaitości odbyło się w dn. 25 listopada. Grano „Zemstę“, nazajutrz zaś urządzono uroczysty obchód dla upamiętnienia przypadającej w tym dniu pięćdziesiątej rocznicy śmierci Mickiewicza. Sprawa „przekazania teatrów społeczeństwu“ weszła pod obrady drugiej z kolei komisji i przybrała formę projektu umiastowienia ich, co odpowiadało ówczesnym poglądom generał-gubernatora (był nim już w tym czasie gen.-adiutant Skałon). Projekt ten, zrazu przychylnie przyjęty przez władze centralne w Petersburgu, długo był rozpatrywany, wreszcie w r. 1908 porzucono go ostatecznie i wszystko zostało po dawnemu.

Za rządów Herschelmana nastąpiły dla Opery lata niepomyślne. Zreorganizowana w r. 1902 w tym sensie, że odtąd były dwa sezony: wło-

ski i polski, w r. 1907 została wypuszczona w dzierzawę; dzierzawcą był twórca Filharmonii warszawskiej Aleksander Rajchman. Gdy ten po dwóch latach ustąpił, przez rok prowadził operę przedsiębiorca włoski Franciszek Castellano, poczem od roku 1910 wróciła ona pod bezpośredni zarząd Dyrekcji.

W tym samym czasie nastąpił ostateczny upadek baletu, który przestał istnieć jako dział odrębny i przy oddawaniu opery w dzierzawę został do niej wcielony. Przedtem po wyjeździe w r. 1889 Mendeza stanowisko baletmistrza zajmowali krócej lub dłużej: Michał Kulesza (w r. 1890—1891), Rafael Grassi (dwukrotnie, od r. 1891 i od 1896 przez lat pięć), po nim znakomity choreograf Henryk Cechetti (w latach 1902—1904), następnie Berger, na koniec — nie licząc krótkotrwałych rządów Iwanowa, Fokina, Apoznańskiego i Edwarda Kuryły — od r. 1905 Jan Walczak.

Znaczne natomiast polepszenie można było zauważyć w dziale dramatu i komedii z chwilą objęcia kierownictwa przez Józefa Sliwickiego (od października 1905 r.). Przyniósł on z sobą szczery entuzjazm dla wielkich dzieł literatury i zapal do pracy, który udzielił się i personelowi, co pozwoliło już wkrótce osiągnąć dodatnie wyniki. W ciągu pierwszego roku pozostawiania na stanowisku reżysera głównego (1906) wystawił Sliwicki dwadzieścia cztery nowe sztuki, w tym szesnaście oryginalnych, a między nimi „Lillę Wenedę“, „Nową Dejanirę“, „Powrót posła“, „Braci Lerche“ Asnyka i „Obronę Częstochowy“ („Przeora Paulinów“, największy sukces kasowy, siedemdziesiąt przedstawień w ciągu roku). Na ogólną liczbę 460 przedstawień sztuki oryginalne wypełniły 358 wieczorów, tłumaczone — 102. Repertuar odznaczał się ogromnym urozmaiceniem i obejmował 52 dzieła dwudziestu autorów polskich oraz 24 dwudziestu pisarzy obcych. Wśród wznowień i powtórzeń Fredro figuruje z dziesięciu sztukami. Jednocześnie z podniesieniem się poziomu i ożywieniem repertuaru wzmocnił się personel przez dopływ nowych sił. Powróciła w tym czasie na scenę Maria Federowiczowa, przybyły: Natalia Siennicka, Jadwiga Mrozowska i Konstancja Bednarzewska, z mężczyzn zaś Wojciech Brydziński.

Taki pomyślny stan dramatu i komedii trwał i w latach następnych po ustąpieniu Herschelmana, gdy stanowisko prezesa objął w r. 1908 Jerzy Małyszew. Otaczał on ten dział troskliwą opieką, dając temu m. in. wyraz przez ogłoszenie w r. 1911 konkursu dramatycznego i przez zamierzoną przebudowę Teatru Rozmaitości, co częściowo tylko zostało wykonane, gdyż objęła ona jedynie scenę.

Prezes Małyszew dążył do „ześrodkowania w jednej osobie spraw administracji i sztuki“; czynił mu z tego zarzut Wł. Bogusławski uważając, iż jest to „mechaniczny ruch, nadany instytucji artystyczno-literackiej za pomocą motoru biurokratycznego“.*) A przecież było to właściwe pojmowanie tego, co jest teatrowi potrzebne i czego on wymaga

*) Bogusławski Wł., Siły i środki naszej sceny. „Biblioteka Warszawska“, 1908, IV. 154.

od swego kierownika. Małyszew jednak, choć na teatrze znał się i był bardzo czynny, nie potrafił ogarnąć całości skomplikowanych spraw instytucji, wśród których zwłaszcza sprawy finansowe przedstawiały się za jego czasów coraz niekorzystniej.

Niepomyślny stan finansów teatrów warszawskich trwał już od szeregu lat, za Herschelmana zaś, który tymi sprawami mało zajmował się, zdając się we wszystkim na vice-prezesa Stanisława Karaffę-Korbuta, zaczął przybierać rozmiary katastrofalne. Gdy długi Dyrekcji osiągnęły sumę prawie 600.000 rb. pomyślano o radykalnych środkach zaradczych i w tym celu utworzono stanowisko dyrektora finansowego. Objął je w początkach 1908 r. zaangażowany na podstawie zawartej z nim umowy reżentalnej Maciej Krywoszejew, długoletni przedtem referent komisji teatralnej, dzięki czemu miał on możliwość dokładnie poznać sprawy teatru. Jego nietrwająca nawet dwóch i pół lat działalność okazała się w skutkach dodatnia, zdołał on bowiem uporządkować finanse, zaprowadził we wszystkich działach ład i przywrócił w biurze Zarządu dawno niewidziany tam rygor, a nadto poczynił pewne inwestycje, między którymi najważniejszą było wybudowanie oficyny na pomieszczenie garderób Teatru Rozmaitości. Z jego również inicjatywy Herschelman powołał na stanowisko „dyrektora artystycznego dramatu i komedii“ Kazimierza Zalewskiego (od 14.IX.1907). Od lipca 1910 r. Krywoszejew został usunięty z zajmowanego stanowiska przez senatora Neuhardta, przeprowadzającego z polecenia premiera Stołypina rewizję w instytucjach państwowych w Królestwie. Rewizja ta, o ile chodzi o sprawy teatru, nie doprowadziła do sformułowania poważniejszych zarzutów, jednym zaś z głównych było oskarżenie Małyszewa i Krywoszejewa o popieranie polskości, czego dopatrył się Neuhardt w fakcie zużycia na spłatę długów teatralnych części funduszu, zebranego na budowę teatru rosyjskiego w Warszawie.

Ostatnie cztery lata rządów Małyszewa upłynęły bez nadzwyczajnych wstrząsów i odznaczały się dalszym pomyślnym rozwojem działu dramatu i komedii, na czele którego w r. 1913 stanął wezwany z Krakowa Ludwik Solski. Wraz z nim wstąpił do teatru jako kierownik literacki Adama Grzymała-Siedlecki. Gdy po wybuchu wojny Solski został odcięty od Warszawy, stanowisko głównego reżysera ponownie objął Józef Śliwicki.

W tym samym czasie nastąpiła zmiana i na stanowisku prezesa, na które powołany został płk. Włodzimierz Burman. Przez kilka miesięcy, w ciągu których przebywał w teatrze, nie zdążył on niczym zaznaczyć się, nazwisko jego jednak na zawsze będzie związane z podpisaniem przez niego w dniu 26 lipca 1915 r. rozkazem Dyrekcji T. Rz. W., rozpoczynającym się od słów:

„Z rozporządzenia Władz Wojskowych Dyrekcja Teatrów Rządowych Warszawskich ewakuowana do m. Moskwy w dn. 4 (18) lipca r. b. Teatry czasowo od dn. 13 (26) lipca zamykają się, a wszyscy artyści i pracownicy od tejże daty uważają się jako zwolnieni“...

W chwili podpisywania przez prezesa Burmana tego historycznego dokumentu Teatry Warszawskie, zorganizowane i utrzymywane wysiłkiem trzech pokoleń jako instytucja w pełnym tego słowa znaczeniu, przestawały istnieć. W ich dziejach zaczynała się nowa era i był to moment, któremu pod względem doniosłości dla ich losów nie było równego w ciągu całych lat osiemdziesięciu trzech, od pamiętnego w historii narodu dnia 8 września 1831 r.

P R Z Y P I S Y

(1). Nazwa: „Teatr Narodowy“ nigdy nie była scenie warszawskiej (ani budynkowi, który ją mieścił) nadana oficjalnie jakimś dekretem, postanowieniem lub uchwałą. W w. XVIII określenia: teatr narodowy, aktorzy narodowi, zgodnie z ówczesną semantyką tego wyrazu znaczyły tyleż, co: swojski, rodzimy, polski — w przeciwstawieniu do pojęcia „obcy“. Z biegiem czasu, gdy słowo „narodowy“ zaczęło nabierać innego jeszcze znaczenia (niewątpliwie również i za przykładem Niemców, którzy przy końcu w. XVIII w dobie potęgującej się samowiedzy narodowej zaczęli gorączkowo tworzyć teatry „Narodowe“) i u nas samorzutnie przyjęła się dla sceny warszawskiej w mowie potocznej nazwa „Teatr Narodowy“. We wszystkich jednak dotyczących teatru aktach z początku w. XIX słowo „narodowy“ użyte jest zawsze jako synonim słowa „polski“ (w dekreście króla Fryderyka Augusta, ks. warszawskiego, z d. 14.IV.1810 — raz jeden; w postanowieniu ks. namiestnika królewskiego z d. 19.XI.1822 i t. d.). „Ustawy Teatru“, wydane drukiem w r. 1823, ukazały się — z datą tegoż roku — w dwóch różnych edycjach; jedna z nich ma tytuł: „Ustawy Teatru Narodowego“, druga — „Ustawy Teatru“; w tym drugim wydaniu słowo „narodowy“ bądź zastąpiono słowem „polski“ wszędzie tam, gdzie to wypływało z sensu rzeczy (np.: „dozór i baczenie nad teatrami w języku narodowym“, zmieniono na: „... w języku polskim“), bądź też usunięto przymiotnik „narodowy“, gdy był on użyty jako przeciwstawienie pojęcia „obcy“. — Wojciech Bogusławski w odezwach swych używał dowolnie obu określeń, nieraz w jednym i tym samym zdaniu (np. 3.III.1808, tytułując się dyrektorem Teatru narodowego, pisał o „mającym wkrótce nastąpić nowym urządzeniu Teatru Polskiego“ i o „najdzielniejszej Teatru Narodowego opiece“; toż samo w „doniesieniu teatralnym“ z d. 1.X.1808, gdzie teatr nazywany jest raz „Sceną Narodową“ to znowu „Sceną Polską“).

(2). Roźniecki (syn Aleksandra, starosty romanowskiego, dyrektora generalnego poczt w Koronie i Litwie, członka Rady Nieustającej, i Ludwika d'Aloy) w wojsku Królestwa Polskiego był pierwszym według starszeństwa generałem. Piastując szereg godności był jednocześnie twórcą i szefem żandarmerii. „Stworzona przez niego organizacja przyjęta została również w Rosji i tam rozkwitła za panowania Mikołaja I“. Po upadku powstania, w którym nie uczestniczył (w noc listopadową uciekł z Warszawy wprost z posiedzenia Dyrekcji podobno w przebraniu doróżkacza), otrzymał nominację na generała jazdy i był w cesarstwie członkiem Rady państwa. W wolnomularstwie polskim był przedtem ostatnim W. Mistrzem (por.: Małachowski-Łempicki St., Raporty szpiega Mackrotta o wolnomularstwie polskim 1819—1822, W., b. r. (1931); tutaj na str. 15 przytoczone wyżej słowa o R. jako o twórcy żandarmerii, na ss. zaś 97—99 urywki z obfitej iteratury satyrycznej, która pojawiła się po ucieczce Roźnieckiego. Nieżonaty, pozostawił on synów z nieprawego łoża (Uruski, l. c.); jednym z nich był Gabriel (1815—1887), wychowany we Francji, żołnierz legii cudzoziemskiej, następnie oficer wojsk włoskich, w r. 1849 bił się pod dowództwem Garibaldiiego. Po przyjeździe do kraju był dyrektorem muzyki baletowej w teatrze warszawskim i napisał dwie opery oraz parę operetek i baletów. Jego i jego żony, wysoce utalentowanej tancerki Marii Freytag (1835—1873), córka Józefa po udanych występach w Teatrze Tow. Dobroczynności i po debiucie w d. 17.VII.1885 na scenie Teatru Nowego w „Grubych Rybach“ została przyjęta do składu teatrów od d. I.VIII. t. r.

(3). O Hieronimie Szymanowskim ob.: Małachowski — Lempicki, op. cit.; Wóycicki K. W., Pamiętnik dziecka Warszawy, Kr. 1909, 73, 75 — 76. „Marcin Szymanowski — pisze Wóycicki — jako artysta dobry rutynista, jako człowiek — zacny i patriota gorący. Miał on dwóch synów: Wojciecha, artystę dramatycznego, i drugiego. Starszy służył w wojsku polskim — młodszy oddał się z całym młodzieńczym zapałem szpiegostwu“. — Według „Dziennika Powszechnego Krajowego“ (6.XII.1830) przed powstaniem w teatrze „zwykle na czterech widzów liczby można było... jednego jawnego i zbrojnego policjanta i dwóch szpiegów ukrytych“.

(4). Po raz pierwszy Osieński prowadził Teatr Francuski w ciągu dwóch sezonów (1818 — 1820). Pozbawiony następnie wpływu na jego kierownictwo, doszedł do przekonania, że teatr ten, oddzielnie prowadzony, przynosi scenie narodowej szkodę. Zaczął więc zabiegać o ponowne połączenie obu teatrów w jednych rękach i wystąpił o przyznanie mu subwencji w kwocie 120.000 złp., wysokość jej uzasadniając następującym zestawieniem preliminowanych wydatków i dochodów:

Wydatki teatru narodowego (łącznie z baletem) rocznie	449912.—	
„ „ francuskiego	138900.—	588812.—

Przypuszczalny dochód, obliczony na podstawie przeciętnej
wpływów w ciągu lat jedenastu:

z teatru narodowego	332211.—	
„ „ francuskiego	138900.—	471111.—
niedobór		117701.—

Subwencja według projektu Osieńskiego miała mieć charakter zapomogi zwrotnej w miarę uzyskiwanej nadwyżki dochodów nad wydatkami, w czym i on sam miał uczestniczyć w proporcji od 15% (przy powiększeniu dochodów do 30.000 złp.) aż do 30% (przy czystym dochodzie od 90.000 do 120.000 i wyżej). Cała ta koncepcja została przychylnie przyjęta przez Lubeckiego, który w memoriale z d. 4.VII.1823 przedstawił ją ks. namiestnikowi. W rezultacie Rząd zawarł z Osieńskim w d. 23.IX.1823 „układ o połączeniu pod jedną administracją teatrów narodowego i francuskiego“. Nowy ten kontrakt z mocą na lat pięć (t. j. do r. 1828, w którym kończyła się dwudziestoletnia umowa o antrepryzę teatru polskiego) zawierał między innymi warunkami i ten, że każdy z dwóch teatrów będzie administrowany oddzielnie i że z wypłacanej subwencji w wysokości 120.000 zł. po dawnemu 50.000 złp. będzie otrzymywał teatr polski, resztę zaś, t. j. 70.000 — francuski. Wszystko to jednak trwało niedługo, gdyż jeszcze przed upływem dwóch lat Rząd widział się zmuszonym umowę z Osieńskim rozwiązać. Z przedstawionego przez Osieńskiego preliminarza budżetowego wynika, że niedobór przewidywany był tylko w Teatrze narodowym, podział zatem subwencji na dwie sumy, z których większą otrzymywał jakoby pokrywający swe wydatki teatr francuski, w rzeczywistości zaś deficytowy, stwarzał nowe zawikłania natury finansowej, co odbiło się na losach teatru i po ustąpieniu Osieńskiego. (Przekład polski francuskiego memoriału ministra Lubeckiego z d. 4.VII.1823 — rkps w posiadaniu prywatnym; kontrakt z Osieńskim z d. 23.IX.1823 — w papierach po Wojciechu Bogusławskim, własność rodziny, figurował wśród eksponatów na Wystawie Teatralnej w r. 1929. — Por.: Simon Ludwik, Teatr francuski w Warszawie za czasów Królestwa Kongresowego, Lw.-W., 1932).

(5). Kratzer Walenty (9.VI.1780 — 24.III.1855), syn i uczeń Franciszka, którego liczne potomstwo w trzech pokoleniach przez sto lat z górą czynne było na polu muzyki w Krakowie, Warszawie i Kamieńcu Pod. Walenty był tenorem opery najpierw w Krakowie, potem w Warszawie (ostatni występ 28.VI.1821 w Poznaniu). Od r. 1821 do 1829 był dyrektorem orkiestry w Teatrze Francuskim, od 1829 do 1842 — w Teatrze Rozmaitości, gdzie układał muzykę do wszystkich niemal wystawianych na tej scenie komedio-oper.

(6). Ustanowiony w d. 17.III.1819 podatek na rzecz teatru polskiego w wysokości $\frac{1}{4}$ czystego dochodu z wszelkiego rodzaju widowisk obcych zamieniono uchwałą Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego z d. 21.XI.1826 na podatek w wysokości $\frac{1}{6}$ dochodu brutto. W tej formie przetrwał on do d. 13.VIII.1915, częściowo zaś —

w stosunku do teatrów rewiowych, kinematografów i cyrku — do r. 1917. — Sprawa tego podatku bardzo szczegółowo przedstawiona jest w książce Macieja Krywoszeje wa, *Ustrój teatrów w Polsce i ich samostarczalność*. W. 1935.

(7). Dmuszewski nie posiada dotąd monografii. Najobfitsze, a przytem źródłowe informacje można znaleźć w Książce Jubileuszowej „Kuriera Warszawskiego”, W. 1896.

(8). Działalność Bogusławskiego w ostatnich latach jego życia, przypadających na okres, którym tutaj zajmujemy się, jest prawie zupełnie nieznaną. Nie wiemy przede wszystkim, jakie było jego zachowanie się na stanowisku przewodniczącego narzuconego artystom przez gen. Roźnieckiego Komitetu i w jakim stopniu słuszna jest bardzo ujemna o tej stronie jego działalności opinia niektórych z pośród jego współczesnych (Kurpiński, Elsner). — Podane tutaj na s. 17 nazwisko autora komedii „Koszyk wiśni” (Monpellier) należy poprawić na: Monperlier, w samym zaś tytule ma być: Fryderyk W[ielki] zamiast: Fryderyk IV, jak omyłkowo wydrukowano za Estreicherem (Bibliografia I, 388).

(9). Historia powstania Teatru Rozmaitości nie jest dotąd szczegółowo wyjaśniona na podstawie źródeł archiwalnych. Najwięcej światła na tę sprawę rzucił Ludwik Simon w artykule p. t.: „Geneza Teatru Rozmaitości” („Scena Polska”, 1829, n-ry 19—21), opierając się na rękopisie dziennika Karola Kurpińskiego i na głosach ówczesnej prasy. Tutaj również zestawil po raz pierwszy repertuar Teatru Polskiego Milewskiego. Na materiałach archiwalnych oparty jest artykuł Wiktora Brumera „Z dziejów powstania drugiego teatru w Warszawie przed stu laty”, „Teatr”, 1931, nr. 5.

(10). O teatrze warszawskim w dobie powstania listopadowego ob.: Simon L., *Teatr Warszawski za Powstania Listopadowego*, „Scena Polska”, R. X, 1930, n-ry 23 i 24 i zupełn. odb., W. 1931; Eile Henryk, *Teatr Warszawski w dobie powstania*, W., 1937; Brumer Wiktor, *Pierwsze przedstawienie „Niemej z Portici” Auber’a w Warszawie*, „Kwart. Muzyczny”, nr 12-12 i odb. W., 1932.

(11). Tytuł własności gmachów teatralnych dotychczas nie jest uregulowany. Z zawiał tą kwestią, posiadającą obfitą literaturę, najdokładniej zaznajamia referat J. W. Domaszewskiego p. t. „Czyją własność stanowią gmachy Teatrów Warszawskich”, opracowany dla specjalnej Komisji w r. 1906 i wydrukowany następnie w wyd. p. t. „Organizacja Teatrów m. stoł. Warszawy” na ss. 240 — 250.

(12) Wystąpienie Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego w sprawie składania przez Dyрекcję Teatrów sprawozdań rachunkowych — ob.: „Sbornik teatralnych postanowleni”, W. 1866, 715 — 9. A oto jak sprawa ta przedstawiała się w sposób bardzo uproszczony w oczach jednego z ówczesnych aktorów, kronikarza Michała Chomińskiego: „Prezes Najwyższej Izby Obrachunkowej Wiorogórski przyjął się z prezesem teatru gen. Ig. Abramowiczem. Bywali u siebie na wieczorkach tańczących. Jak się z sobą kiedyś posprzeczali, tak pr. Wiorogórski nakazał urzędownie, ażeby i teatr zdawał rachunki. Chciał się Ignasz temu oprzeć, ale nie mógł przeciw temu nic uzyskać nawet u Feldmarszałka Jana Paskiewicza, namiestnika Król. Pol., i od roku 1853 księgi listy płacy składały się w Izbie Obrachunkowej”. (Rkps w posiadaniu prywatnym).

(13). Wprowadzone do projektu Corazziego zmiany dotyczyły zarówno rozplanowania wewnętrznego jak i — w mniejszym stopniu — dekoracji zewnętrznej. Mimo tych zmian Teatr Wielki od początku okazał się niedogodny. W korpusie głównym od frontu, w tym miejscu, gdzie obecnie są schody, prowadzące na parter, przez długi czas istniał otwarty na przestrzał podjazd. Przed tym podjazdem umieszczony był odwach, oba zaś narożniki były zajęte na sklepy i mieszkania prywatne. Taki stan trwał do r. 1870, w którym wybudowano z zewnątrz nowy podjazd żelazny (istniejący do r. 1890), dawny zaś zamknięto i podzielono na trzy części: środkową, stanowiącą westybul, i dwie skrajne jako przedsionki. Dla zaradzenia innym niedogodnościom i zapewnienia gmachowi bezpieczeństwa w różnych latach podejmowano roboty adaptacyjne, w r. 1859 zaprowadzono wodociągi, w 1864 zastąpiono oświetlenie olejne gazowym. Gruntownej przebudowie poddano gmach w latach 1890 — 91. Prowadził ją twórca planu arch. Bronisław Zochowski pod kierunkiem Komitetu, któremu przewodniczył ówczesny prezes Dyrekcji gen. Palicyn. Przebudowa ta, niewiele zmieniając w wyglądzie zewnętrznym Teatru Wielkiego, zupełnie przeobraziła jego wnętrze, nadając mu kształt obecny. Wtedy również przeniesiono do skrzydła gmachu teatralnego od ul. Nowosenatorskiej biura Dyrekcji i Bibliotekę. Do tego czasu mieściły się one w zabudowaniach dawnej komory konsumcyjnej przy zbiegu ulic Wierzbowej

i Trębackiej, nazywanych potocznie „po komorze cel“ i przejętych przez administrację teatralną w r. 1841. Na ich miejscu stanął z czasem dom dochodowy teatrów.

(14). Krótki „zarys historyczny“ szkół dramatycznych znajduje się w powołanym wyżej wydawnictwie „Organizacja Teatrów m. stoł. Warszawy“ pod red. Jana Lorentowicza (ss. 193 — 201) oraz w pracy Antoniego Sikorskiego, Szkoła Aplikacyjna przy byłych Teatrach Rządowych Warszawskich i jej wychowawcy (1908 — 1915). W., 1936, ss. 5 — 7. — W r. 1878 Emil Deryng uzyskał pozwolenie na otwarcie „Praktycznej Szkoły Dramatycznej“. Program jej — według wypuszczonych w d. 23.VIII. t. r. plakatów — obejmował w oddziale I: 1. ćwiczenia poprawnego czytania, 2. pierwsze zasady deklamacji, 3. objaśnienia dotyczące kostiumów, 4. mimika, 5. charakterystyka (sc. charakteryzacja), 6. teoria uczuć czyli wrażeń w praktycznym zastosowaniu przykładów; w oddziale II: 1. deklamacja, 2. tragedia, 3. dramat, 4. komedia, 5. farsa, 6. taniec salonowy — wszystko to „w opracowaniu praktycznym i zastosowaniu do estetyki oraz historii“. Nazajutrz, 24.VIII., odbyło się otwarcie Szkoły, w sali teatralnej gmachu Tow. Dobroczyńności; tam również odbywały się wykłady: dla oddziału I we wtorki i soboty od g. 3 do 5½, dla II w poniedziałki i piątki w tych samych godzinach. Przedmiotów praktycznych nauczał sam Deryng, kostiumologię wykladał Wojciech Gerson, prelekcje z zakresu literatury dramatycznej miewali Piotr Chmielowski i Kazimierz Zalewski. Po upływie półrocza Szkoła urządziła pierwszy popis w d. 21.VI.1879 w nowo wzniesionym przez Kazimierza Granzowę, a z inicjatywy Derynga, Teatrze przy ul. Daniłowiczowskiej (późniejszym Teatrze Małym). Dla przysporzenia Szkole środków pieniężnych Deryng urządził z udziałem jej uczniów przedstawienia prywatne; dla uniknięcia opłaty „szóstej części“ bilety na te przedstawienia sprzedawali sami uczniowie, roznosząc je po domach. Później Deryng wywiózł uczniów do Płocka i przez czas dłuższy jeździł z nimi po prowincji. Uczniami szkoły byli m. in. Mieczysław Frenkiel i Józef Chmieliński.

(15). Sprawa emerytur w teatrze nie mogła być właściwie rozwiązana dopóki nie było w tej mierze odpowiednich przepisów. Jednakże już w latach dawniejszych myślano o zapobieżeniu skutkom takiego braku i samorzutnie tworzone „Fundusz wysłużonych artystów“, ściągając na jego rzecz część dochodu z beneficisów. Z tego i z innych źródeł zebrano do r. 1822 sumę 27.016 złp. Ogłoszone w tym roku postanowienie namiestnika z d. 19 listopada polecało w art. 16 pobierać na rzecz wspomnianego Funduszu, oprócz opłat z beneficisów, składki od pensji wszystkich artystów, wydane zaś później Ustawy teatru bardzo szczegółowo normowały (w §§ 119—130) sposób tworzenia Funduszu i korzystania z niego. Przyznane później artystom — postanowieniem Rady Administracyjnej Królestwa z d. 4 maja 1838 r. — prawa członków ogólnego Stowarzyszenia emerytalnego w Królestwie Polskim odebrano im w r. 1864 za prezesury Haukego. Wobec niepomysłnego rezultatu starań o przywrócenie tych praw (w r. 1879 Rząd zgodził się na to pod warunkiem, że pragnący z nich korzystać artyści uiszczą wszystkie zaległe składki wraz z procentami) — pracownicy teatrów warszawskich założyli w r. 1880 własną Kasę pożyczkową, przemianowaną następnie wr. 1886 na „Kasę pożyczkowo-wkładową artystów i osób, do składu teatrów należących“. Inicjatorami tej Kasy byli Czesław Stromfeld i Bogumił Foland, zarazem pierwszy jej prezes. Po Folandzie prezesem był Bolesław Ładnowski, po nim, od r. 1906 do chwili obecnej (1938), Józef Słiwicki, który bardzo duże położył dla Kasy zasługi. — Niezależnie od „Kasy pożyczkowo-wkładowej“ istniało założone przez L. A. Dmuszewskiego i Wojciecha Żywnego (pierwszego nauczyciela Chopina) zlikwidowane w r. 1911 „Towarzystwo podupadłych artystów [muzyków] ich wdów i sierot“.

(16). Pamięć o skapstwie Rautenstraucha zachowała się w tradycji dawnego pokolenia aktorskiego. Michał Chomiński, który przybył do Warszawy już za czasów prezesa Abramowicza, o stosunkach, panujących za jego poprzednika, tak pisze: „Rautenstrauch zostawił w kasie teatralnej gotówki 500.000 złp. [!]. Był tak oszczędny w wydatkach, że [nie dopuszczał] żadnych wygód dla artystów. Lustro było jedno w garderobie i do niego starzy artyści: Werowski, Kudlicz, Dmuszewski, nie pozwolili przystąpić młodszemu („Czego acan chcesz“ — pytali się), a więc trzeba było z sobą przynosić. Ręczniki, koszule (wiejskie, kostiumowe), trzewiki, pończochy, trzeba było mieć swoje. Nawet miski do umycia nie było. Garderobę, jeżeli kto chciał mieć kostiumową lepszą, to musiał za swoje sprawić“. (Chomiński, rkps w posiadaniu prywatnym).

(17). Na bieg spraw teatralnych w tym okresie (t. j. za czasów Rautenstraucha i jego następcy) próbowała pozyskać wpływ panna Teodozja Gwozdecka, nie kontentująca się sukcesami artystki początkowo baletu, w latach 1852—1861 w dramacie i komedii. „W spadku po prezesie Rautenstrauchu dostała się prezesowi Ignacemu Abramowiczowi“ (Chomiński, j. w.).

(18). W chwili wprowadzenia w teatrze warszawskim zwyczaju płacenia honorariów autorskich nie we wszystkich jeszcze teatrach państwowych lub dworskich sprawa ta była uregulowana. Królewskie teatry w Berlinie uczyniły to dopiero w r. 1844, wyznaczając normy procentowe; w trzy lata później poważnie je obniżono. Znacznie wcześniej, gdyż już w r. 1827, pomyślały o honorowaniu autorów rosyjskie teatry cesarskie, w których płacono również procentowe honoraria. W Warszawie przed r. 1842 raz jeden tylko zapłacono Jasińskiemu za przekład kilku dramatów i komedij 45 rb., które nie pokrywały nawet kosztu sprowadzenia egzemplarzy i przepisywania. Później płacono nieraz mniej, niż wypadało według ustalonych norm. Korzeniowski za „Żydów“ otrzymał 45 rb., Chęcińskiemu przekład libretta operowego z podłożeniem tekstu pod muzykę przynosił kilkadziesiąt rb. Gdy Syrokomla, któremu w drodze wyjątku zapłacono za „Chatkę w lesie“ 120 rb., wyobrażał sobie, że jest to dopiero część należnej mu sumy, tenże Chęciński na liście poety w tej sprawie zanotował: „Biedny Ludwik... nie wie, że i tak dostał honorarium nad takę i że Abramowicz za sztukę mniej sympatycznego autora gdyby dał 120 rb., to już chyba razem z prawem do życia i śmierci nad samym autorem“ (Korotyński Władysław, Syrokomla o sobie, 34).

(19). Wśród dekoratorów teatru warszawskiego w obchodzących nas tu czasach wybili się na plan pierwszy: Józef Hilary Głowacki (1789 — 1858; daty stale mylnie podawane) i Antoni Sachetti (1790 — 1870). Głowacki pracował w Warszawie od r. 1827 do śmierci. Jeszcze w latach 1919 — 1920 znajdował się w teatrze (wydobyty przez piszącego te słowa z pośród rekwizytów) olejny obraz pędzla Głowackiego, przedstawiający dziedzic Teatru Wielkiego z rozłożoną na ziemi dekoracją, nad którą pracują malarze; obrazu tego w latach następnych już nie można było odszukać. — Sachetti należał do weneckiej rodziny znakomych dekoratorów, do Warszawy przybył z Wiednia w r. 1825. W tym pierwszym okresie pobytu w Polsce wykonał m. in. dekorację do „Chłopa Milionowego“ i „Niemej z Portici“. W r. 1832 był w Dreźnie, w 1834 — w Berlinie. Po powrocie do Warszawy mianowany został dekoratorem w r. 1835. W r. 1862 „po dwudziestu siedmiu latach uwolniony dla nadwątlonych sił, na chwilę nie przestawał zajmować się sztuką, wykończając dawniejsze swoje prace“ (Jasiński J. T. S., rkps.) lub robiąc nawet nowe: do „Fausta“ (6.III.1865), „Rybaka z Palermo“ (16.XII.1867) i „Parji“ (11.XII.1869). Ogółem od r. 1835 wykonał przeszło 300 dekoracyj. Te z nich, które jeszcze wówczas istniały, zostały „wyrzucone na szmelc“ w r. 1890 przy przebudowie Teatru Wielkiego z winy (jak utrzymuje Wł. Krogulski) Stanisława Jasińskiego. W czasie wojny, w r. 1916, istniała jeszcze (a może istnieje i dotąd) kurtyna, roboty Sachettiego w Teatrze w Pomarańczarni, przedstawiająca widok na gmach Admiralicji w Petersburgu. — Jednocześnie z dwoma już wymienionymi czynny był od d. I.VIII. 1841 przez lat przeszło trzydzieści Michał Groński. Po Sachettim stanowisko naczelnego dekoratora zajmowali kolejno wiedeńscy Fryderyk Pape (od I.VII. 1866 do 13.X.1871) i Napoleon Romer (od 13.X.1871 do końca 1872), następnie Adam Malinowski (1831 — 1892) od powrotu z Wiednia w r. 1872 do 1888 i Karol Klopfer (1859 — 1937), jako główny dekorator od r. 1889. W tymże roku został przyjęty Stanisław Jasiński, początkowo jako główny mechanik (po Enderlinie). Jego dziełem był plan urządzeń scenicznych, zastosowanych przy przebudowie Teatru Wielkiego. Jako dekorator w teatrach warszawskich pracował mniej więcej do r. 1920. Wśród ostatnich jego prac wyróżniały się dekoracje do „Nocy Listopadowej“ (1916). Jednocześnie z Jasińskim przez długi czas czynny był Józef Guranowski. — Por.: Treter Mieczysław, Teatr a sztuki plastyczne (Uwagi o scenografii polskiej), W., 1933.

(20). Dzieje teatru w czasie powstania styczniowego — ob., Eile, op. cit. — Przedrukowany tam jest artykuł z „Dziennika Powszechnego“ p. t. „O reformie teatrów“ słusznie wydobyty z zapomnienia, ale bez wątplenia niewłaściwie przypisany Wielopolskiemu. Wielopolski niechybnie był inspiratorem zarówno tego, jak i drugiego pod takim samym tytułem artykułu, oba jednak musiał pisać ktoś inny, prawdopodobnie Józef Miniszewski.

(21). Helena Modrzejewska była artystką teatru warszawskiego w latach 1868 (pierwszy występ 4.X. w „Adriannie Lecouvreur”) — 1876 (ostatni raz 6.VI. w „Wiele hałasu o nic”). Później przyjeżdżała na gościnne występy w latach: 1879 — 1880 (od 4.XII do 15.II), 1882, 1885 i 1891.

(22). O ograniczeniach kompetencji reżyserów i o ich pracy w okresie Muchanowa (a tak samo było i później za niektórych prezesów) Władysław Krogulski pisze w następujący sposób: „Ani Ostrowski, ani Tatariewicz nie mogli być odpowiedzialni ani za personel, ani za repertoire, ani nawet za obsadę, gdyż ta szła już od samego prezesa; reżyser mógł mieć głos doradczy, ale zwykle się nim nie posilkował, a że nadto nie uczył (co było wprost niemożliwe, gdyż cały niemal skład artystów złożony był ze starszych i wytrawnych aktorów), więc cała manipulacja jego zajęć ograniczała się na oznaczaniu prób i to rozumie się za zgodą ensemblu w danej sztuce udział przyjmującego (mam tu na myśli wyznaczanie godzin i dni), na porozumiewaniu się z maszynistami, krawcami, rekwizytorami etc. Co do sceny, układali oni, a raczej projektowali sytuacje, gdyż te ciągle ulegały zmianie względnie do woli grających pierwsze role artystów, a zwłaszcza artystek; na koniec obowiązkiem było reżyserów składać codzienne raporty o ruchu scenicznym, informować chóry i statystów, wyznaczać kary, to jest przedstawiać do kary mniej pilnych, rozumie się tylko małych”. (Krogulski Wł., Notatki starego aktora, rkps, B-ka Jagiel.).

(23). Za czasów Muchanowa pojawiają się pierwsze w Warszawie teatry prywatne. Ponieważ Teatry Rządowe posiadały wyłączność dawania przedstawień w języku polskim i przestrzegania tego prawa skrupulatnie pilnowały, mogły więc odbywać się tylko widowiska w językach obcych. Korzystały z tego przede wszystkim włoskie trupy operowe, w czasie wędrowek swych po cesarstwie zjeżdżające również i do Warszawy. Między r. 1865 a 1878 niejednokrotnie gościły istotnie dobre zespoły Carosellego (w Teatrze Rappo, który istniał w tym czasie na gruntach ogrodu pomisjonarskiego przy dzisiejszej ul. Traugutta), następnie zaś Józefa Crotti'ego (w zimowym teatrze Eldorado przy ul. Długiej). Towarzystwa te posiadały własną orkiestrę, chóry, dekoracje i t. d. Po r. 1870 corocznie zjeżdżały trupy operetkowe francuskie. W r. 1875 generał-gubernator Kotzebue sprowadził z Odesy taką trupę pod dyr. Emilii Keller; dawała ona początkowo przedstawienia w Teatrze Wielkim, potem przeniosła się do Doliny Szwajcarskiej. Inne kompanie francuskie grywały w sali Tow. Dobroczynności, w teatrze Doliny Szwajcarskiej, w Eldorado i w Teatrze „Orfeon” przy ul. Mokotowskiej (późniejszej „Aleksandrynie”; obecnie mieści się tam „Operetka 8.15”). Przedstawienia w typie *café-concert* z udziałem artystów zagranicznych pierwszy wprowadził w r. 1866 Leopold Goździejewski, właściciel „Eldorada”. Przedstawienia te odbywały się odąd co roku w sezonie letnim i dopiero w lecie 1871 r. zakontraktował Goździejewski tow. artystów dramatycznych polskich pod dyr. Pawła Ratajewicza. Sprzedawszy „Eldorado” w roku następnym Michałowi Kotońskiemu, po pewnym czasie urządził Goździejewski teatr w swojej posesji przy ul. Mokotowskiej i otworzył go w d. 18.XII.1875. Wkrótce jednak potem zmarł śmiercią samobójczą d. 12.I.1876. („Wiek”, nr z d. 14.I.76). — Początek przedstawieniom polskim dał Jan Rusanowski (1817 — 1885) w r. 1868 w ogródku „Casino” przy ul. Świętokrzyskiej, gdzie rozgościł się z nieliczną drużyną, składającą się prawie wyłącznie z jego synów, córek i zięciów. Następnie przeniósł się Rusanowski do teatrzyku „Tivoli” przy ul. Królewskiej, wkrótce zaś zaczęły takie teatry ogródkowe powstawać jedne po drugich: „Alhambra” (ul. Miodowa), „Alkazar” (ul. Królew-ska), „Pod Lipką” (ul. Przejazd), „Antokol” i „Antokol Zielony” (oba na Pradze), „Belle-Vue” (przy ul. Chmielnej, dokąd przeniósł się Reiner, właściciel „Tivoli” po zamknięciu tego teatru w r. 1876). „Arkadia” (późniejsze „Nowe Tivoli”, również przy ul. Królewskiej, w innym tylko miejscu), „Nowy Świat” (przy ul. teje nazwy; później „Wodewil”, przedtem teatr ten dwukrotnie zmieniał nazwę). Wszystkie te sceny czynne były w sezonie letnim, gdyż na teatr zimowy nie można było uzyskać pozwolenia (na próżno starali się o to w Petersburgu: w r. 1872 Adam Miłazewski, w r. 1875 Anastazy Trapszo). Rozkwit teatrów ogródkowych przypadł na lata 1870 — 1880; zjeżdżały wtedy do Warszawy na lato doskonałe trupy: teatru poznańskiego pod dyr. Karola Doroszyńskiego, (po nim dyrekcję objął Lucjan Kościelecki), Józefa Teksla, Władysława Terenczego, Anastazego Trapszy, Józefa Puchniewskiego, Pawła Ratajewicza, Feliksa Stobińskiego i wielu innych. „Ogródki” stanowiły rzeczywście konkurencję dla Teatrów Rządowych, przeciągały się bowiem w doborze

repertuaru (tutaj ukazał się po raz pierwszy szereg sztuk, które dopiero następnie weszły na repertuar tamtych teatrów, np. „Pan Damazy“, „Czartowska Ława“, w latach późniejszych „Madame Sans-Gêne“), poza tym dyrektorzy „ogródków“ płacili autorom bardzo wysokie honoraria i istotnie dbali o poziom widowisk. Zwycię czynnych było 5 — 6 takich teatrów; później liczba ta zmalała do trzech (w tej liczbie był teatr w Cyrku, gdzie grał latem 1896 teatr Łódzki, następnie operetka lwowska pod dyr. Hellera), wreszcie do dwóch („Belle-Vue“ i „Wodewil“), począwszy zaś od r. 1908 nie był czynny ani jeden. Pierwsze przedstawienia w sezonie zimowym dawał na samym schyłku w. XIX. Zygmunt Przybylski w dawnym teatrze „Belle-Vue“, przezwanym „Odeonem“. Na samym początku w. XX. otwarte zostały Teatry Ludowe, prowadzone przez świeżo wówczas ustanowione Kuratorium Trzeźwości. Kierownictwo artystyczne objął Marian Gawalewicz, administrację — Wiktor Czyżewicz. Wkrótce po otwarciu Teatru Ludowego przy ul. Ciepłej powstał drugi takiż teatr w Parku Praskim. Począwszy od r. 1905 zaczął przyjeżdżać na lato teatr Łódzki pod dyr. Gawalewicza i dawał przedstawienia bądź w malej, bądź też w dużej sali Filharmonii; tutaj po raz pierwszy w Warszawie wystawiono „Dziady“, z tego zaś teatru sezonowego powstał następnie Teatr Mały, założony w r. 1907 przez Gawalewicza, następnie prowadzony przez K. Zalewskiego. Począwszy od tej daty teatry prywatne zaczynają powstawać coraz częściej (w r. 1908 teatr Feliksa Kwaśniewskiego przy ul. Mokotowskiej; w r. 1910 „Teatr Zjednoczony“ przy ul. Bieleńskiej pod dyr. Fr. Rychłowskiego i Al. Zelwerowicza, który pierwszy w Warszawie wystawił „Wesele“). W d. 8 września 1912 dr Arnold Szyfman otrzymał zezwolenie na prowadzenie teatru, który początkowo miał nazywać się „Nowy Teatr Polski“, został zaś otwarty — jako „Teatr Polski“ — w d. 15 stycznia 1913 r. — W tymże roku, d. 15 września, został otwarty „Teatr Nowoczesny“, pierwszym jego kierownikiem był Adolf Nowaczyński. — Duże znaczenie dla życia teatralnego Warszawy miały dwie sceny niezawodowe: czynny przez mniej więcej dwadzieścia lat teatr w sali Tow. Dobroczynności, w którym bardzo wielu artystów i wiele artystek zaczęło karierę (m. in. Józef Grzywiński, Maria Wisnowska, Józef Śliwicki), później zaś, przy końcu ubiegłego i w początkach bieżącego stulecia, „Teatr Miłośników Sceny“, którego repertuar odznaczał się wysokim poziomem.

(24). Szczegółowe zestawienie wypłaconych teatrom warszawskim subwencji podał M. Krywoszejew w powołanej wyżej pracy p. t. „Ustrój teatrów w Polsce i ich samostarczalność“ na ss. 102 — 106.

(25). Literatura, dotycząca teatrów warszawskich w okresie lat 1825—1915, jest bardzo uboga. Poza pracami, powołanymi już wyżej w samym tekście niniejszego szkicu, można wymienić jeszcze kilka zaledwie tytułów. Przede wszystkim więc dwie rozprawy, które, choć poświęcone okresowi wcześniejszemu, stanowią jednak jakby wprowadzenie do tego, który nas tu obchodzi; są to: anonimowa rzecz p. t. „Teatr Warszawski za dyrekcji L. Osińskiego 1814—1820“ („Biblioteka Warszawska“, 1885, t. II) i Bohdana Korzeniewskiego „Drama w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego (1814—1831)“, W., 1834. Opracowania monograficznego okresu późniejszego dotąd nie ma, uwzględniają jednak ten okres w swych pracach: Jan Lorentowicz (w „Zarysie dziejów teatru w Polsce“, „Wiedza o Polsce“, t. II i odb., W. 1932, Wincenty Rapacki w „Stu latach sceny polskiej“, W., 1925 i Karol Estreicher w „Historii sceny warszawskiej do roku 1850“, odb. z „Pamiętnika Literackiego“, R. XXXIII, z. 4, Lwów, 1937. Dużo materiału informacyjnego (biograficznego i charakterystyk aktorów) zawierają książki: Józefa Kotarbińskiego „Aktorzy i Aktorki“, W.-Płock, 1925 (obejmuje lata mniej więcej 1865—1876) i Pawła Owerliły „Z tamtej strony rampy“, W. 1836 (chronologicznie poniekąd dalszy ciąg poprzednio wymienionej pracy). Wyczerpujące charakterystyki aktorów z tego samego okresu, którym zajmuje się książka Kotarbińskiego, zawiera znakomite dzieło Władysława Bogusławskiego „Siły i środki naszej sceny“, W. 1879. Dla lat późniejszych bardzo cenny materiał znajduje się w artykułach tegoż pisarza, drukowanych pod koniec wieku ubiegłego i w pierwszych latach bieżącego w „Bibliotece Warszawskiej“. Obraz stosunków w teatrze warszawskim za czasów Rautenstraucha daje studium J. I. Kraszewskiego p. t. „Dawisona pierwsze lata w zawodzie dramatycznym“ (opracowane na podstawie dziennika artysty; „Gazeta Warszawska“, R. 1888).

A N E K S Y

A N E K S I.

Zestawiona tu lista artystów dramatycznych Teatru Warszawskiego nie jest dla lat ostatnich zupełna i ma charakter tylko orientacyjny*). Ale i dla lat dawniejszych mogą w niej być opuszczenia, wobec tego bowiem, że mniejsze role często grywali artyści i artystki, należący do chórów opery, nie zawsze można dokładnie ustalić zupełny w danej chwili skład zespołu dramatu i komedii. Począwszy od r. 1880, w którym powołana została do życia trzecia scena, zasadniczo włączeni zostali do listy tylko artyści, figurujący na etacie Teatru Rozmaitości, choć i tu ściśle rozgraniczenie nie zawsze da się przeprowadzić, zrazu bowiem takiego rozgraniczenia w rzeczywistości nie było, potem zaś bywały wypadki przenoszenia artystów z jednego etatu na drugi. Niektórzy artyści, zaliczeni do składu Teatru Małego, grywali też niekiedy w Rozmaitościach.

Data, umieszczona przed nazwiskiem, oznacza rok, w którym dany artysta lub dana artystka zostali zaliczeni do składu Teatrów Warszawskich, czasami jednak odpowiada nie dacie wciągnięcia na etat, lecz debiutu. Data po nazwisku oznacza rok wystąpienia z teatru. Gwiazdka przed tą datą figuruje przy nazwisku tych artystów i artystek, którzy należeli do składu Teatrów w chwili, kiedy w r. 1915 nastąpiła likwidacja instytucji dawnych Teatrów Rządowych. Gwiazdka, poprzedzająca nazwisko, oznacza uczniów i uczennice dawnej Szkoły Dramatycznej. Nazwisko męzowskie artystki podane jest w tych wypadkach, gdy poślubiła ona również artystę lub gdy po zamążpójściu zmieniła nazwisko i na afiszu.

A. ZESPÓŁ W CHWILI USTĄPIENIA OSINSKIEGO.

1778	Bogusławski Wojciech	1827	1815	Aszpergerowa Katarzyna	1835
1792	Ledóchowska Józ. 1801; 1805-1833		„	Aszperger Wojciech	1836
1793	Szczurowski Jan Nepomucen	1839	„	Werowski Ignacy	1841
1796	Zieliński Antoni	1838	1816	*Stefani Eleonora	1826
1797	Leszczyńska-Wagnerowa		„	*Pawłowska Józefa	1830
	Franciszka	1827	„	Jankowska Teresa	1843
„	Szymanowski Marcin	1830	„	Świergocki Józef	1846
1799	Krzesiński Jan	1839	1817	*Jastrzębski Karol	1852
1800	Dmuszewski Ludwik Adam	1826	1818	*Wilkowska Zofia	1828
1801	Kudlicz Bonawentura	1842	„	Romanowski Ignacy	1831
1803	Wolski Franciszek	1834	„	Damse Krystyna	1832
1808	Ebel-Żółkowska Ludwika		1819	*Palczewska Agnieszka	1826
	Maria	1845	„	*Palczewska Teresa	1834
1809	Zdanowicz Józef	1839	1821	*Polkowski Józef	1835
1814	*Brzowska-Kurpińska Zofia	1842	„	Moszyński Andrzej	1836
„	Damse Józef	1846	„	*Piasecki Wojciech	1837

*) Listę tę należy uzupełnić nazwiskami osób, co do których na razie nie udało się ustalić daty wstąpienia na scenę. Są to: Jaśkiewicz, Czarnecki Aleksander, Paliński Władysław, Hryniewicz Piotr, Jasielski Seweryn, Biernacki Kazimierz, Płońska-Grabowiecka Zofia, Paprocka Maria, Eckert Emilia, Mirecka Maria, Mroczkowska Maria, Selens Helena, Tarnowska Julia, Palińska Maria, Majchrzycka Maria, Larys-Pawińska Helena, Lutomska, Łomska Aniela, Le Brun Zofia, Morska Gabriela, Hertzowa Maria, Kochówna Felicja, Michałowiczówna Helena.

1821	Szymanowski Wojciech	1855	1824	Kleimanowa Katarzyna	1830
1822	Anczyc Zygmunt	1826	„	Zuczowska-Halpertowa	
„	*Koss Ignacy	1836		Leontyna 1830; 1832-1851	

B. ZAANGAŻOWANI W LATACH 1825 — 1831.

1826	*Jasiński Jan Tomasz Seweryn	1850	1821	*Żółkowska-Kostecka	
1827	*Milkowski Felicjan	1828		Nepomucena	1847
„	*Jaskólska Józefa	1830	„	*Majewski Józef	1855
„	*Nawrocka Teresa	1830	„	Giżewski Stanisław	1860
„	*Werowska Emilia	1839	1830	*Kroplewski August	1832
„	*Panczykowski Ludwik	1871	„	Salomonowiczówna Joanna	1833
1828	*Karasiński Adam	1866	„	Moszyńska Nimfa	1839
1829	Żukowski Antoni	1829	„	*Baranowska Józefa	1842
„	Nowakowski Jan Nepomucen	1830	„	Rivoli-Tomaszkiewiczowa	
„	*Łojewski Jan	1830		Ludwika 1832; 1845-1851	
„	*Danielewicz Józef	1830	„	*Sosnowska-Rembecka Julia	1865
„	*Chojnacka-Halpertowa Józefa	1831	1831	Królikowska-Holtzmannowa	
„	Niwiński Józef	1832		Marianna	1831
„	Żulińska Antonina	1833	„	*Palczewska Antonina	1833
„	*Majewska Marianna 1830;1832-1834		„	Baraniecka Karolina	1835
„	Baraniecki Ferdynand	1838	„	Gwozdecki Florentyn	1836
„	*Rostkowska-Kudliczowa Balb.	1844	„	Śmiałkowski Karol	1856

C. ZAANGAŻOWANI POCZĄWSZY OD R. 1832.

1832	*Nowicka Antonina	1834	1837	*Dawison Bogumił	1838
„	Damsówna Teresa	1845	„	*Radzyńska Józefa	1840
1833	*Maire-Giżewska Emilia	1835	„	Rivoli Paulina	1855
„	Lidemannówna Wanda	1839	„	*Mostowski Piotr	1857
„	Daszkiewiczówna Józefa	1843	„	Komorowski Józef	1858
„	Bogusławski Stanisław	1860	„	*Stolpe Alojzy	1876
„	Żółkowski Alojzy	1889	1838	Klyczyńska Ludwika	1840
1834	Jezierska Kaspera	1838	„	*Sturm Józef	1842
„	Złotaszewska Zofia	1838	„	Skomorowski Florian	1855
„	*Wróblewski Walenty	1853	„	Chomanowski Jan	1866
*	Buliński Stanisław	1857	1839	*Münchensang Eleonora	1842
1835	Kamińska-Aszpergerowa		„	*Meyerówna Emilia	1843
	Aniela 1836; 1840-1841		„	Gwozdecka-Ręczyńska	
„	Kwiatkowski Ignacy	1842		Weronika	1844
„	Możdżyńska Józefa	1846	„	Niedzielska-Chomanowska	
„	*Borkowska Salomea	1860		Elżbieta	1846
„	Możdżeńska-Estella-		1840	Aszpergerówna Kazimiera	1841
	Kurcuszowa Józefa	1866	„	*Zarzycka Józefa	1844
1836	*Piechowicz Józefa	1840	„	Fedecki Konstanty 1841; 1844-1846	
„	Piękowska-Zalewska Ludw.	1843	1841	*Gwozdecki Baltazar	1843

1841	Zenopolski Marcei	1843; 1846-1847	1857	*Gašowiczówna Matylda	1860; 1867
„	Dąbrowski Paulin	1852	„	*Trapszo Anastazy	1866; 1890-1892
1842	*Studziska Wiktoria	1844	„	Dąbrowski Franciszek	po r. 1903
„	*Palińska Teofila	1847	1858	Targowska Paulina	1859
„	*Boczkowski Marcei	po r. 1872	„	Wilkoszewski Julian	1860
1843	*Korzeniowski Aleksander	1854	„	*Ziwołka Alojza	1861
„	*Pion-Quattrini Kornelia	1867	„	*Ostrowski Adolf	1895
1844	*Deryng Emil	1844	„	Ładnowska-Rakiewiczowa	
„	Wittge-Komorowska Anton.	1854	„	Aleksandra	1863; 1864-1869; -1899
1845	*Kotowska-Miłaszewska		„	*Micińska Magdalena	*1915
„	Joanna	1845	1859	Hoffmannówna Antonina	1860
„	*Czechowska-Korzeniowska		„	*Mariak Albina	1860
„	Waleria	1848	1860	Linkowski Adolf	1861
„	*Burchardtówna Maria	1848	„	*Prohazka Józef	1863
„	*Strzelbicki Piotr	1858	1861	Rembecki Edmund	1863
„	Rychter Józef	1869	„	Swiergocka-Ostrowska	
„	Pogorzelska-Mazurowska		„	Zuzanna	1911
„	Józefa	1890	1862	Borkowska Anna	1862
1846	Bańkowska Julia	1846	„	*Sawicki Maksymilian	1870
„	Dworzecki Adolf	1848	„	Polender-Sawicka Apolonia	1870
„	Ciemska Emilia	1862	„	Ładnowski Bolesław	1865;
„	*Bodurkiewicz Maurycy	1865			1882-1911
„	Strzelbicka Aleksandra	1865	„	*Krogulski Władysław	*1862;
„	*Chęciński Jan	1874			1869-1873; 1876-1915
„	Hoffmanówna - Majeranow-		1863	Szczebrowska Zofia	1869
„	ska Honorata	1848; 1862-1866	„	Gilska Aleksandra	*1915
„	Królikowski Jan	1886	1864	Grabska Anna	1866
„	Chomiński Michał	1886	„	Schober Feliks	1879
1848	Moroz-Zielińska Matylda	1852	„	Nowiński Bolesław	1867
1849	*Pruszyńska Teofila	1851	„	*Markowska - Borowska	
„	*Fruzińska Maria	1858		Emilia	1870
„	Skrodzka Antonina	1860	1865	Sterling Stanisław	1865
1850	Fruzińska Helena	1858	„	Teksel Józef	1865
„	*Palińska Salomea	1851; 1855-1873	„	Łapińska-Nowska	
„	Adler Józef	1883		Maria	1891
1851	Dutkiewiczówna Katarzyna	1861	„	Grzywiński Józef	1895
1852	Gwozdecka Teodozja	1861	„	Szymanowski Władysław	1882;
„	Świeszewski Władysław	1872			1886-1911
1853	Szymanowska - Bakałowiczowa		„	Kwiatkowska - Szymanow-	
„	Wiktoria	1874		ska Teofila	1915
„	*Damse Józef	1877	1866	Urbanowiczówna Wanda	1870
1854	*Piotrowski Władysław	1854	„	Tatarkiewicz Jan	1891
„	Miłaszewski Adam	1855	„	*Biedrońska-Borkowska	
„	*Piasecki Władysław	1859;		Marcela	1895
„		1862-1872; 1882-1883	1867	Dobrowolski Ryszard	1871
„	*Figarska Sabina	1892	„	Surewicz Józef	1892
„	*Łapińska-Niewiarowska Wal.	1909		(na stanowisku inspektora po-	
1855	Owińska-Waligórska Aleks.	1858		rzędu scenicznego)	

1868	Modrzejewska Helena	1876	1892	Owerllo Paweł	*1915
"	Oswaldowa Helena	"	1893	Federowiczowa Maria	1903;
1869	*Kwieciński Lucjan	1871	"	Bogusławska-Dąbrowska	1906-1910
"	Przedpełska Władysława	"	"	Aniela	*1915
"	Żółkowska Alojza 1871;	*1915	"	Roland-Konopka Teodor	*1915
"	Wardzyński Stanisław	1870	"	Szyborska-Rolandowa	"
"	Rapacki Wincenty	*1915	"	Helena	*1915
1870	Popielówna Romana	1880	"	Horwathówna Irena	*1915
1871	Kwiatyńska Julia	1871	1894	Tatarkiewicz Marian	1915
"	Jejde Juliusz	1871	1895	Micińska Maria	1895
"	Diużewski Jan	1873	"	Junosza-Gostomska Antonina	*1915
1872	Wolski Edward	1912	1896	Zejdowski Józef	1898
"	Kruszewski Antoni	"	1897	Pichor-Sliwicka Felicja	*1915
1873	Stankiewicz Józef	1873	1898	Sliwicki Józef	*1915
"	Łukowicz Aleksander	1875	1899	Szobert Michał	1914
"	Mazurowska Maria	1880	"	Żelazowski Roman	1914
"	Holtzman Władysław	1899	"	Trapszówna Tekla	*1915
"	Grubiński Henryk	1901	1900	Przybyłko-Potocka Maria	1913
"	Prażmowski Marian	1911	"	Wilczyński Ludwik	1914
"	Leszczyń ki Bolesław	1882;	1902	Siemaszkowa Wanda	1903
		1885-1914	"	Wostrowski Ludwik	1906;
1876	Deryżanka Maria	1882	"		1909-1914
"	Holtzmanowa Eleonora	"	"	Bednarczyk Antoni	1912;
1877	Kotarbiński Józef 1892; 1908*	1915	"		1914-1915
1878	Stromfeld Czesław	1886	1905	Siennicka Natalia	1912
1879	Czaki Jadwiga	1903	"	Różański Antoni	*1915
1880	Siemaszko Antoni 1881; 1900-1905	"	"	Mogilnicka Halina	*1915
"	Waliszewski Franciszek	"	1906	Mrozowska Jadwiga	1907
"	Zimajerowa Adolfina	1884	"	Brydziński Wojciech	*1915
"	Wisnowska Maria	1890	1907	Bednarzewska Konstancja	1908
"	Galasiewicz Jan	1890	"	Lenczewski Władysław	1910
"	Rapacka - L e s z c z y ń s k a	"	1908	Knake-Zawadzki Stanisław	1909
	Honorata	1894	"	Kamiński Kazimierz	1914
"	Sikorski Laurenty	1912	"	Lubicz-Sarnowska Stanisława	*1915
1881	Ładnowska Henryka	1890	"	Weryho Eugenia	*1915
"	Borawski Juliusz	1900	"	Janusz-Pik Jan	*1915
1885	Marczello-Chraszczewska H.	*1915	1909	Ordon-Sosnowska	Władysława *1915
1883	Nowicki Seweryn	1911	"	Karpowicz Jan	1912
"	Lüdowa Aleksandra	*1915	"	Osterwa Juliusz	*1915
1885	Noiretówna Zofia	1894	"	Sulima Helena	*1915
1886	Narkiewicz Józef	1901	"	Skarżyński Witold	*1915
1887	Barszczewska Wanda	1914	"	Staszkowski Władysław	*1915
1889	Trapszówna Irena	1906	1911	Rutkowska Salomea	1913
1890	Wojdałowicz Władysław	1907	1912	Bonecki Jan	1914
"	Frenkiel Mieczysław	*1915	"	Szylinżanka Janina	*1915
1891	Bolesławski-Nowicki	"	"	Myszkiewicz Mieczysław	*1915
	Bolesław	1901	"		
"	Mikulski Józef	*1915	"		

ANEKS II.

WŁADZE W WARSZAWSKICH TEATRACH RZĄDOWYCH W LATACH 1825—1915

P R E Z E S I		D Y R E K T O R Z Y		R E Ż Y S E R Z Y			
Aleksander Rożniecki	1821—1830	Ludwik Osiński	1827—1833	Ludwik Ad. Dmuszewski	1827—1847	Komitet aktorów	1825—1830
Wojciech Grzymała (zast.)	1830—1831					Bonawentura Kudlicz	1830—1842
Józef Rautenstrauch	1832—1842	Borys Halpert	1834—1836				
		Ignacy Koss	1836—1843	Borys Halpert	1847—1851	Jan T. S. Jasiński	1842—1851
Ignacy Abramowicz	1842—1861	Filip Taglioni	1843—1853	Jan T. S. Jasiński	1851—1862	Jan Królikowski	1851—1858
						Józef Rychter	1858—1860
						Jan Chęciński	1860
Aleksander Hauke	1862—1868			Florentyn Gwozdecki (zast.)	1862—1868	Jan Królikowski	1860—1862
						Jan Chomanowski	1862—1864
						Władysław Świeszewski	1865
Ambroży Zaborowski (zast.)	1868					Józef Rychter	1865—1866
Sergjusz Muchanow	1868—1880					Aloizy Stolpe	1866
						Józef Surewicz	1867—1868
				Mikołaj Bojanowski	1868—1875	Jan Chęciński	1868—1872
						Adolf Ostrowski	1872—1873
						Jan Chęciński	1873—1874
				Bogumił Foland	1875—1880	Wincenty Rapacki	1875—1876
						Władysław Bogusławski	1876
						Emil Deryng	1876—1878
						Jan Tatarkiewicz	1878—1880
						Władysław Szymanowski	1880—1882
Wsiewołod Wsiewołodzki	1880—1882	Bogumił Foland	1880—1895	Jan Tatarkiewicz	1880—1882	Jan Tatarkiewicz	1882—1889
Longin Gudowski	1882—1889					Jan Tatarkiewicz	1889—1891
Dymitr Palicyn	1889—1892					Bolesław Ładnowski	" — "
						<i>Kier. liter. J. Kotarbiński do r. 1893</i>	
Aleksander Karandiejew	1892—1895	Emil Vacqueret	1895—1902			Władysław Szymanowski	1892—1895
Piotr Andrejew	1895—1897					Bolesław Leszczyński	1896—1900
						Bolesław Ładnowski	1896—1900
						<i>Kier. liter. W. Rapacki w 1899</i>	
Paweł Iwanow	1898—1901			Ludwik Słowiński	1900—1904	Bolesław Ładnowski	1900—1901
						Roman Żelazowski	" — "
Konstanty Herschelman	1901—1908	Stanisław Karaffa-Korbut	1902—1908			(w latach 1901—1904 nie było stałych reżyserów)	
						Bolesław Ładnowski	1905
						reżyserowali: Ładnowski, Szymanowski,	
						Wostrowski	
						<i>Kier. liter. Kazimierz Zalewski (ostatni kw. 1907)</i>	
						Władysław Szymanowski	1907—1908
						Józef Słowiński	1908—1909
						Kazimierz Kamiński	" — "
						<i>Kier. liter. W. Grubiński w 1909</i>	
Jerzy Małyszew	1908—1914	Maciej Krywoszejew (dyr. finansowy kontraktowy)	1908—1910	Józef Słowiński	1909—1913	Ludwik Wostrowski	1910
		Kazimierz Hulewicz	—1915			reżyserował sporad. K. Kamiński	
						<i>Kier. liter. J. Kotarbiński od 1909</i>	
						Józef Słowiński	1913—1914
						Ludwik Solski	1913—1914
						Józef Słowiński	1913—1914
						Ludwik Wostrowski	" — "
						<i>Kier. lit. Adam Grzymała Siedlecki</i>	" — "
						reżyserowali: L. Wilczyński i Marjan	
Włodzimierz Burman	1915			Józef Słowiński	1914—1915	Tatarkiewicz	

I N D E K S N A Z W I S K .

Indeksem nie są objęte nazwiska, pomieszczone w spisie artystów dramatycznych
(Aneks I).

Nazwiska autorów, cytowanych w tekście, wydrukowane są kursywą.

a. = aktor, aktorka; t. = tancerz, tancerka.

Abramowicz Ignacy, gen., prezes	Borri Pasquale, baletmistrz	40
T. Rz. W. 28-31, 36, 51, 58, 60	<i>Brumer Wiktor</i>	58
Andrejew Piotr, gen., Prezes T.	Brydziński Wojciech, a.	54
Rz. W. 31, 51	Brzowska-Kurpińska Zofia, a.	11, 19
Apoznański, baletmistrz	Brzowski Józef, kompoz., dyr. ork.	25
Asnyk Adam, autor dram.	Burman Włodzimierz, płk., prezes	
Aszperger Wojciech, a.	T. Rz. W.	55
Aszpergerowa Katarzyna, a.		
Auber Daniel Franciszek, kompozytor	Calori Wirgiliusz, baletmistrz	40
	Caroselli, impresario	61
Bakałowiczowa z Szymanowskich	Castellano Franciszek, impresario	54
Wiktoria, a.	Cechetti Henryk, baletmistrz	54
Bałucki Michał, autor dram.	Chelchowski Tomasz Andrzej, dyr. teatru	29
Baraniecki Ferdynand, a.	Chęciński Jan, a., reżyser i autor dram.	12, 27, 29, 37, 39, 60
Barcewicz Stanisław, skrzypek, dyr. ork.	Chmieliński Józef, a.	59
Bednarzewska Konstancja, a.	Chmielowski Piotr, hist. literatury	59
Bellini Wincenty, kompozytor	Chodakowski Józef, śpiew. i reżyser opery	51, 52
<i>Bernacki Ludwik</i>	Chodźko Michał Andrzej, śpiew i reżyser operetki	43
Blasiński Karol, baletmistrz	Chojnacka Józefa, a.	19
Bliziński Józef, autor dram.	Cholewicka Helena, t.	40
Bogusławski Stanisław, a. i autor dram.	Chomanowski Jan, a. i reżyser	24, 34
	Chomiński Michał, a.	29
Bogusławski Władysław, teatrolog	<i>Chomiński Michał</i>	37, 58, 59, 60
38, 40, 44, 53	Ciaffei Franciszek, impresario	40
<i>Bogusławski Władysław</i>	Ciemska Emilia, a.	29
41, 49, 54, 62	Cieślowski Franciszek, śpiewak	40
Bogusławski Wojciech, a. i dyr. teatru	Corazzi Antoni, architekt	14, 21, 22, 58
10, 13, 17, 40, 56, 58	<i>Chrzanowski Ignacy</i> , hist. literatury	50
Bojanowski Mikołaj, sz. r. st., dyr. teatru		
Bolesławski-Nowicki Bolesław, a.		
Borkowska Marcela, a.		

Czyżewicz Wiktor, dyr. T. Ludowego w Warszawie	62	Granzow Kazimierz, majster murar- ski	43, 59
Damse Józef, a. i kompozytor	11, 17	Grassi Rafael, baletmistrz	54
Damse Józef (syn), a.	37	Grekowski Mikołaj, t.	12, 25
Damsówna Teresa, a.	24	Groński Michał, dekorator	60
Daszkiewiczówna Józefa, a.	24	Grzymała Wojciech, zast. prezesa Dyr. T.	19
Dawison Bogumił, a.	9, 24, 25	Grzywiński Józef, a.	35, 62
Debray, baletmistrz	12	Gwozdecka Teodozja, t. i a.	60
Delavigne Kazimierz, autor dram.		Gwozdecki Florentyn, zast. dyrekto- ra T. Rz. W.	34, 37
	24, 38, 39, 59	Gudowski Longin, senator, prezes T. Rz. W.	45-47, 50
Deryng Emil, a. i reżys.	24, 38, 59	Guranowski Józef, dekorator	60
Derynżanka Maria, a.	39, 47	Halpert Borys, dyr. T. Rz. W.	23-24, 28
Dłużewski Jan, a.	39, 47	Halpertowa Leontyna, ob. Żuczkow- ska L.	
Dmuszewski Ludwik Adam, a., dyr. teatru i autor dram.		Hauke Aleksander, gen., prezes T. Rz. W.	31-32, 35-36, 52
11, 13, 15-17, 19, 23-25, 28, 58-59		Heller Ludwik, dyr. teatru	62
Dobrski Julian, śpiewak	22, 25	Hermanówna Helena, śpiewaczka	47
Dobrzyński Ignacy, kompozytor	30	Herschelman Konstanty, von, rz. r. st., prezes T. Rz. W.	48-49, 53-55
<i>Domaszewski J. W.</i>	58	Hoffman Kazimierz, dyr. orkiestry	47
Doroszyński Karol, dyr. teatru	61	Hoffmannówna Antonina, a.	29
Dowiakowska Bronisława, śpiewaczka	40	Ibsen Henryk	47
<i>Eile Henryk</i>	58, 60	Idźkowski Adam, architekt	21
Elsner Józef, kompozytor	12	Imeretyński Aleksander ks., gen. gub. warszawski	52
Estella, ob. Możdżeńska Józefa		Iwanow Paweł, gen., prezes T. Rz. W.	48-49, 51-52
<i>Estreicher Karol</i>	62	Iwanow, baletmistrz	54
Federowiczowa Maria	54	Jaczewski Edward, dyr. kanc. gen. gub. warsz.	53
Florjański Władysław, śpiewak i reż. opery	52	Jasiński Stanisław, dekorator	46, 60
Fokin, baletmistrz	54	Jasiński Jan Tomasz Seweryn, a., dyr. T. Rz. W., autor dram.	17, 25, 27-29, 40, 60
Foland Bogumił, v.-prezes T. Rz. W.	37, 42, 44, 47, 59	<i>Jasiński J. T. S.</i>	24, 60
Fredro Aleksander, hr. 13, 16, 24, 27, 53		Jastrzębski Karol, a.	11
Frenkiel Mieczysław, a.	59	Julian Moers z Poradowa, ob. Tu- szowska Eliza	
Freytag-Roźniecka Maria, t.	56	Kalergis, 2-o v. Muchanowowa Ma- ria	36
Galasiewicz Jan, a. i autor dram.	62	Kamińska-Aszpergerowa Aniela, a.	24
Gaszyński Konstanty, autor dram.	19		
Gawalewicz Marian, autor dram. i dyr. teatru	62		
Gerson Wojciech, art. malarz	59		
Głowacki Józef Hilary, dekorator	60		
Goldoni Karol	19		
Goździejewski Leopold, przedsięb. teatralny	61		
Goethe Jan Wolfgang	39		
Grubiński Henryk, a. i reżyser	43		

Karaffa-Korbut Stanisław, v.-prezes T. Rz. W.	55	Kurpiński Karol, kompozytor, dyr. opery	12, 13, 19, 20, 25, 30
Karandziejew Aleksander, gen., prezes T. Rz. W.	31, 49-51	<i>Kurpiński Karol</i>	11, 18, 19
Kaszewski Kazimierz, krytyk	44	Kuryło Edward, baletmistrz	54
Keller Emilia, dyr. teatru	61	Kwaśniewski Feliks, dziennikarz, dyr. teatru	62
Kisielewski Jan Augustyn, autor dram.	51	Kwieciński Lucjan, a.	39, 47
Klopfer Karol, dekorator	60	Ledóchowska Józefa, a.	11, 17
Komorowski Józef, a.	24	Leszczyńska-Wagnerowa Franciszka, a	11
Kondratowicz Ludwik, poeta, autor dram.	27, 60	Lesznowski Antoni, redaktor i kry- tyk teatru.	30
<i>Korotyński Władysław</i>	60	<i>Lorentowicz Jan</i>	59, 62
<i>Korzeniowski Bohdan</i>	62	Lubecki Franciszek Ksawery, ks., minister skarbu	10, 13, 57
Korzeniowski Józef, autor dram.	24, 60	Lubowski Edward, autor dram.	35, 44
Koss Ignacy Józef, a., dyr. T. Rz. W.	24, 25, 28	Lüdowa Aleksandra, a.	47
Kostecka z Żółkowskich Nepomuce- na, a.	19	Ładnowski Bolesław, a. i reżyser	35, 59
Kościelecki Lucjan, a.	61	<i>Łoziński Władysław</i>	50
Kotarbiński Józef, a.	39	Mackrott Henryk (syn), szpieg	11, 56
<i>Kotarbiński Józef</i>	36, 38, 62	Magnuszewski Dominik, poeta, autor dram.	19
Kotoński Michał, przedsiębiorca te- atralny	61	Majeranowska Honorata, a. i śpie- waczka	29
Kotzebue August Fryderyk, aut. dram.	16, 19	Majewska Marianna, a.	19
Kotzebue Paweł, gen. gub. warsz.	61	Majewski Józef, a.	19
Kozieradzki Adolff, śpiewak i reży- ser	43	Malinowski Adam, dekorator	60
Kęzubowski Aleksander Ludwik, ar- chitekt	21, 23	<i>Malachowski-Lempicki Stanisław</i>	56, 57
Koźmian Stanisław, literat i dyr. teatru	38, 41	Małecki Antoni, filolog, autor dram.	27
<i>Kraszewski Józef Ignacy</i>	26, 35, 62	Małyszew Jerzy, rz. r. st., prezes T. Rz. W.	48, 49, 54, 55
Kratzer Walenty, muzyk i śpiewak	12, 57	Marczello-Chraszczewska Helena, a.	47
<i>Krogulski Władysław</i>	34, 45, 60, 61	Matuszyński Leopold, reż. opery	28, 30
Królikowski Jan, a. i reżyser	29, 34, 42, 47	Mazurowska z Pogorzelskich Józefa, a.	29
Krupski Jan Nep., redaktor	18	Meller Jan, kierownik chórów	30
Krywoszejew Maciej, dyr. handlowy T. Rz. W.	55	Mendez Józef, baletmistrz	40, 46, 48
<i>Krywoszejew Maciej</i>	58, 62	Merelli, impresario	34
Krzysiński Jan, a.	11	Meunier Hipolit, baletmistrz	48
Kudlicz Bonawentura, a. i reżyser	11, 13, 17, 23, 24, 40, 59	Meyerbeer Jakób, kompozytor	25
Kulesza Michał, baletmistrz	54	Mickiewicz Adam	53
		Mierzwiński Władysław, śpiewak	47
		Mierzyńska Julia, t. i a.	12
		Milewski Józef, dyr. „Teatru Pol- skiego“	18
		Miłaszewski Adam, dyr. teatru	33, 61
		Minasowicz Józef Dionizy, tłumacz	20

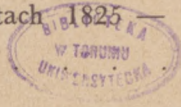
Miniszewski Józef, powieściopisarz i publicysta	60	Pion Kornelia, śpiewaczka	30
Młynarski Emil, muzyk	52	Pion Maurycy, baletmistrz	25, 31
Mochnacki Maurycy	30	Podesti Wiktor, kapelmistrz	52
Modrzejewska Helena, a. 35, 38, 42, 47,	61	Pogorzelska Józefa, ob. Mazurowska	
Moniuszko Stanisław	30, 35, 40	Polkowski Józef, a.	11, 22
Morozowicz Rufin, a.	43, 46	Popielówna Romana, a.	39, 47
Mostowski Tadeusz, minister spraw wewn.	14, 18	Przybylski Zygmunt, komediopisarz	40, 62
<i>Mościcki Henryk</i>	27	Przybyszewski Stanisław	51
Możdżeńska-Kurcuszowa Józefa (Estella), a.	24	Puchniewski Józef, dyr. teatru	61
Możdżyńska Józefa, a.	24	Puzyrewski Aleksander, gen.	52
Mrozowska Jadwiga, a.	54	Quattrini Jan, dyr. opery	30, 35, 40
Muchanow Sergiusz, rz. r. st., prezes T. Rz. W.	34-39, 42, 51, 61	Radzyńska Józefa, a.	24
Münchheimer Adam, muzyk	40	Rajchman Aleksander, dyr. Filharmonii warsz.	54
Myszuga-Filipi Aleksander, śpiewak	47	Rakiewiczowa z Ładnowskich Aleksandra, a.	29
Narzynski Józef, autor dram.	38	Rapacki Wincenty, a.	39, 41, 42
Neuhardt, senator	55	<i>Rapacki Wincenty</i>	32, 37, 38, 62
Nicolai Otton, kompozytor	30	Ratajewicz Paweł, dyr. teatru	61
Nidecki Tomasz, kompozytor	30	Rautenstrauch Józef, gen., prezes T. Rz. W.	21-23, 25-26, 51, 59, 60
Niemcewicz Ursyn Julian	20, 54	Raimund Ferdynand, autor dram.	17
Niewiarowska z Łapińskich Waleria, a.	29	Reszkówna Józefa, śpiewaczka	47
Nowaczyński Adolf, literat	62	Rittendorff Władysław, architekt	37, 46
Nowakowska z Łapińskich Maria, a.	35	Rivoli Ludwika, śpiewaczka	25
Nowakowski Jan Nep., a.	17	Rivoli Paulina, śpiewaczka	25
Nowicki Seweiny, a.	47	Romer Napoleon, dekorator	60
Nowosilcow Mikołaj, ros. mąż stanu	18	Rossini Joachim, kompozytor	13, 22
Okoński Władysław, ob. Świętochowski Aleksander		Rostkowska Balbina, a.	19
Osiński Ludwik, prof., tłumacz, dyr. teatru	9-11, 14-17, 19, 23, 57	Roźniecka Józefa, a.	56
Ostrowski Adolf, a. i reżyser	29, 38, 39, 61	Roźniecki Aleksander, gen., prezes Dyrekcji teatr.	10, 11, 13, 17, 27, 49, 56
<i>Oweryło Paweł</i>	62	Roźniecki Gabriel, muzyk	56
Palczewska Antonina, t.	12	Rzebiczek Jan, kapelmistrz	47
Palczewska Teresa, a.	11	Rusanowski Jan, dyr. teatru	61
Palicyn Dymitr, gen., prezes T. Rz. W.	31, 44-45, 47-50, 58	Rychłowski Franciszek, dyr. teatru	62
Palińska Salomea, a.	29	Rychter Józef, a.	29, 34
Panczkowski Ludwik, a.	17	Rywacka Ludwika, śpiewaczka	25
Pape Fryderyk, dekorator	60	Sachetti Antoni, dekorator	60
Piasecki Wojciech, a.	11	Sardou Wiktoryn, autor dram.	35, 41, 62
		Sarnecki Zygmunt, autor dram.	38, 44
		Sawicki Maksymilian, a.	35

Schiller Fryderyk	20, 38	Taglioni Poweł, baletmistrz	31
Schlötzer, urzędnik kanc. gen.gub.	34	Tarnowski Aleksander, t.	31
Schuch Adolf, architekt	21	Tarnowski Antoni, t.	31
Shakespeare Wiliam	38, 39, 47	Tatarkiewicz Jan, a. i reżyser	35, 39, 43, 44, 47 61
Scribe Eugeniusz, autor dram.	25	Teksel Józef, dyr. teatru	61
Siedlecki Grzymała Adam, literat	55	Terenkoczy Władysław, dyr. teatru	61
Sienkiewicz Henryk	44, 47	Thiery, baletmistrz	12, 25
<i>Sienkiewicz Henryk</i>	50	Trapszo Anastazy, dyr. teatru	61
Siennicka Natalia, a.	54	<i>Treter Mieczysław</i>	60
<i>Sikorski Antoni</i>	59	Trombini Cezary, kapelmistrz	40, 47
<i>Simon Ludwik</i>	57, 58	Troschel Wilhelm, śpiewak	30
Skałon J. A., gen.-gubernator warsz.	53	Turczynowicz Roman, baletmistrz	25, 27, 31, 35, 40
Skarbek Fryderyk, hr., autor dram.	19, 25	Turczynowiczowa Konstancja, t.	31
Słowacki Juljusz	38, 54	Tuszowska Eliza, autorka dram.	54
Słowaczyński Andrzej, autor dram.	19	Urbanowiczówna Wanda, a.	35, 47
Solski Ludwik, a.	55	Vacqueret Emil, v.-prezes T. Rz. W.	51
Spetrino Franciszek, kapelmistrz	52	Wagner Ryszard, muzyk	40
Staszic Stanisław	10	Walczak Jan, baletmistrz	54
Stefani Józef, muzyk	25	Wardzyński Stanisław, a.	39, 47
Stefańska Kamilla, t.	35	Weber Karol Maria, muzyk	11
Stermich Piotr, kapelmistrz	52	Werowska Emilia, a.	24
Stobiński Feliks, dyr. teatru	61	Werowski Ignacy, a.	11, 59
Stolpe Aloizy, a.	24, 34	Wielopolski Aleksander, margr., mąż stanu	33, 60
Stromfeld Czesław, a. i reżyser	42, 43, 59	Wiorogórski Mikołaj, prezes Izby Obrachunkowej	58
Surewicz Józef, a. i reżyser	34	Wisnowska Maria, a.	47, 62
Sygietyński Antoni, literat	53	Wolski Edward, a.	39
Syrokomla Władysław, ob. Kondra- towicz Ludwik		<i>Wóycicki Kazimierz Władysław</i> ,	57, 58
Szczurowski Jan Nep., śpiewak	11, 22	Wsiewołodzki Wsiewołod, prezes T. Rz. W.	42-44
Szlancowska Helena, t.	25	Zabierzowski Aleksander, architekt	37
Szyfman Arnold, dyr. teatru	62	Zaborowski Ambroży, zast. prezesa T. Rz. W.	33, 35
Szymanowska Teofila, a.	35	Zajączek Józef, ks., namiestnik Kr. P.	10, 14
Szymanowski Hieronim, szpieg	11, 57	Zalewski Kazimierz, autor dram.	38, 55, 59, 62
Szymanowski Marcin, a.	11, 17, 57	Zdanowicz Józef, a.	22
Szymanowski Waclaw, autor dram.	27	Zelwerowicz Aleksander, a.	62
Szymanowski Władysław, a. i re- żyser	35, 43	Zenopolski Marcełi, a.	24
Szymanowski Wojciech, a.	11		
Śliwicki Józef, a. i reżyser	41, 54, 59, 62		
Śliwiński Ludwik, a. i reżyser	44, 52		
Świętochowski Aleksander, literat	47		
Taglioni Filip, baletmistrz i dyr. teatru	28, 31		
Taglioni Maria, t.	25, 31		

Zelazowski Roman, a.	41	Żółkowski Alojzy, ojciec, a.	16
Żivny Wojciech, muzyk	59	Żółkowski Alojzy syn, a	12, 24, 29, 47
Żochowski Bronisław, architekt	58	Żuczowska-Halpertowa Leontyna, a.	11. 30
Żółkowska Nepomucena, ob. Kostec- ka Nep.			

SPIS RZECZY.

Wstęp	7
I (Teatr Warszawski w chwili ustąpienia Osińskiego. — Gen. Aleksander Roźniecki. — Zrzeszenie artystów: 1825 — 1827. — Organizacja Teatru od r. 1827 — Dyrektorzy Osiński i Dmuszewski. — Teatr Rozmaitości. — Teatr w czasie powstania listopadowego).	9
II (Organizacja Teatru od r. 1832. — Gen. Józef Rautenstrauch. — Dyrektorzy Borys Halpert i Ignacy Koss. — Gen. Ignacy Abramowicz. — Filip Taglioni. — Jan T. S. Jasiński. — Gen. Aleksander Hauke. — Teatr w czasie powstania styczniowego i następne reformy).	20
III (Prezes Sergiusz Muchanow. — Prezes Wsiewołodski. — Senator Longin Gudowski).	35
IV (Ostatnie dwudziestopięciolecie: Palicyn, Karandiejew, Andrejew, Iwanow, Herschelman, Małyszew, Burman).	48
Przypisy	56
Aneks I: Lista artystów dramatu i komedii	64
Aneks II: Władze w Warszawskich Teatrach Rządowych w latach 1825 — 1915	68
Indeks nazwisk	70



73719