

Z DZIEJÓW
DRAMATU I KOMEDJI
W TEATRACH
WARSZAWSKICH

SKREŚLIŁ

JÓZEF KOTARBIŃSKI



WARSZAWA
WYDAWNICTWO KOMITETU ODBUDOWY
TEATRU ROZMAITOŚCI

1924

Z DZIEJÓW
DRAMATU I KOMEDJI
W TEATRACH
WARSZAWSKICH

SKREŚLIŁ
JÓZEF KOTARBIŃSKI



WARSZAWA
WYDAWNICTWO KOMITETU ODBUDOWY
TEATRU ROZMAITOŚCI

1924



74611

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0508744

WE. ŁAZARSKI, WARSZAWA.

Teatr Narodowy, jako zorganizowana instytucja, zawdzięcza swoje skrzepnięcie i ukształtowanie wybitnej osobistości, która odegrała stanowczą i twórczą rolę w dziejach naszej artystycznej kultury. Wojciecha Bogusławskiego wydała żywotna epoka Stanisławowska, gdy naród nasz otrząsnął się z bezwładu czasów saskich, gdy we wszyst-

kich dziedzinach życia politycznego i kulturalnego dążył do odrodzenia i budowy wewnętrznego ładu, ale w tym rozwoju powstrzymała Polskę zbrodnicza i zbójcka polityka trzech zaborców.

Śmiało rzec można, że Wojciech Bogusławski (urodzony 1760, zmarły 1829 r.), był mężem opatrnościowym, który stworzył u nas nietylko podwaliny sztuki teatralnej, ale dał jej rozpęd na przyszłość dzięki swej niespożytej energii, pracowitości, wszechstronnemu talentowi aktorskiemu i organizacyjnemu. W jednej osobie przedsiębiorca, dyrektor, znakomity aktor, tłumacz, autor dramatyczny i pedagog, był w całym znaczeniu tego słowa pierwszym działaczem teatralnym na szeroką skalę. Na schyłku niepodległości Polski nie wahał się, wbrew przesądowi swego szlacheckiego stanu, stanąć w rządzie aktorów, za co nawet na salonach królewskich nazwał go jeden z obskurantów „szerepetką-kuglarzem”. Wśród zmiennych kolei i klęsk politycznych narodu, ożywiony twórczą pasją dla sceny, pracował niezmordowanie, znosił mężnie niepowodzenia, wędrował z zastępem pionierów aktorstwa od

miasta do miasta, z Warszawy do Lwowa, Krakowa, do Poznania, Wilna, Białegostoku i innych miast kresowych. We wszystkich dzielnicach krzewił zamiłowanie do sztuki teatralnej, która przedtem nie miała warunków dla świetnego rozkwitu w życiu wewnętrznym szlacheckiej Polski. Co więcej, rozumiał Bogusławski, że trzeba do literatury i teatru wprowadzić nowy pierwiastek: życie ludu polskiego. W roku insurekcji Kościuszkowskiej, na parę tygodni przed bitwą Racławicką pisze i wystawia pierwszą polską komedjo-operę „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale”, w której, wbrew panującym zasadom francuskiego pseudoklasycyzmu, używa całej swojej „zdolności do malowania zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw ludowych” — uderza w ton sielskiej pieśni, wykołysanej na łonie przyrody. Epokowa ta sztuka odpowiadała budzącej się w kraju idei zbratania chaty wiejskiej z dworem i ulicą, w duchu miłości ojczyzny. — idei powołania nowych warstw do udziału w życiu polityczno-społecznym.

Chociaż w r. 1779 powstał gmach Teatru Narodowego na placu Krasiańskim, jednakże

sztuka rodzima musiała z początku ustępować na drugi plan wobec konkurencji trup teatralnych włoskich, francuskich i niemieckich. W 1783 r., dzięki poparciu króla Stanisława Augusta, został Bogusławski mianowany „dyrektorem artystów polskich i niemieckich”, ale musiał się zrazu borykać z inwazją obcej sztuki na pierwszą polską scenę.

W pierwszym okresie dyrekcji Bogusławskiego, narodowy charakter i wpływ teatru występuje dobitnie, zwłaszcza w 1791 r. przy wystawieniu komedji Jana Ursyna Niemcewicza „Powrót posła”, która była wtedy ważnym wypadkiem, nie tylko literackim, ale i politycznym. W rocznicę Konstytucji 3 Maja w r. 1792 odegrano tegoż Niemcewicza „dramę historyczną: „Kazimierz Wielki” — odbyła się wtedy w Teatrze Narodowym wzruszająca manifestacja, zbratania króla z narodem — zgody, która miała się wkrótce rozzerwać w końcowych epizodach tragedji rozbiorowej.

Repertuar oryginalny komedjowy rozwijał się w tym okresie i w latach późniejszych głównie dzięki płodności, werwie komicznej w prozie i wierszu, cechującej dzieła Fran-

ciszka Zabłockiego (ur. 1754 r., um. 1821 r.), który zrećnie polonizował obce sztuki w komedjach: „Fircyk w zalotach” i „Zabobonnik”, granych w r. 1799, a później w całkowicie oryginalnej komedji „Sarmatyzm” — rozwinął Zabłocki ciętą satyrę obyczajową oraz tendencje w duchu „wieku oświeconego”, szydząc z przesądów, próżniactwa, warcholstwa, pychy i obskurantyzmu dawnej szlachty.

Po sześciu latach przerwy i tułaczki z powodu burz politycznych, obejmuje w 1800 roku Bogusławski na nowo kierownictwo Teatru Narodowego, prowadzi je, walcząc z przeciwnościami, do 1814 r. — zasila repertuar szeregiem sztuk przez siebie tłómaczonych, które miały atrakcyjną siłę dla publiczności — ale przy końcu, nękany niedoborem kasowym, musi zwinąć entreprzyę, oddając ją swemu zięciowi Ludwikowi Osieńskiemu, który reprezentuje wysoką literacką kulturę, jako wyrocznia dobrego smaku w duchu panujących pseudoklasycznych kanonów. Ludwik Osieński (ur. 1775 r., zmarły 1838), otrzymał z rąk swego teścia instytucję zorganizowaną, która, pomimo chwiejności bytu materialnego,

stanowiła „moralne ciało, ściśle splecione z potrzebami społecznymi”. Przez lat dwanaście Osieński, jako pierwszy kierownik literacki w Polsce, utrzymywał scenę na wysokim poziomie. Rozlegały się w tedy w sali teatralnej dźwięki gładko toczonych aleksandrynów w tragedjach klasycznych francuskich, tłómaczonych przez samego dyrektora z wielką starannością i kunsztem wytwornego wiersza. Przedtem już Bogusławski dbał o to, aby wcielać do repertuaru arcydzieła tragiki francuskiej, utwory Corneille'a, Racine'a i Voltaire'a, ale skarżył się, że brak mu było z początku dobrych literackich przekładów. Nie pomijał patryarcha sceny narodowej także współczesnych dzieł niemieckich (jak np. *Emilja Galeotti* Lessinga), wprowadzał nawet na scenę tragedje Szekspira (*Hamlet*, *Król Lear*) — ale figurowały one długie lata na afiszach warszawskich, jako utwory oryginalne Ducis'a, francuskiego przerabiacza, który je ogłądał i obcinał według recept akademickich. Osieński usunął z repertuaru fabrykaty i efektowne dramy bez literackiej wartości, wprowadził na scenę, na swojskich motywach oparte, tragedje akade-

mickie Franciszka Wężyka i Euzebjusza Słowackiego (ojca), a w dniu 28 lutego 1817 r. uważaną wtedy za arcydzieło tragedję Felińskiego: „Barbara Radziwiłłówna”. Niezasklepiając się jednostronnie w kierunku klasycznym, przyswoił scenie narodowej tragedje Szyllera (*Fiesko* i *Dziewica Orleańska*) — były to pierwsze świty romantyzmu na scenie polskiej. Za dyrekcji Osieńskiego debiutował wielki mistrz komedji polskiej Aleksander hr. Fredro, albowiem w r. 1821 wystawiono jego pierwszą sztukę o szerszym zakresie „Pan Geldhab, czyli przybysz spanoszony” w wykonaniu znakomitych artystów.

Działalność obu początkowych kierowników sceny opierała się na zastępie wybitnych talentów aktorskich. Otwiera ten szereg, pełen komicznego daru Karol Boromeusz Swierżawski, wykonawca ról polonusów starej daty — artysta samorodny, talent szczerzy, prawdziwy, rudymmentarny, nie ujęty w karby estetyczne. Bogusławski, kształcony na wzorach francuskich, stworzył na scenie polskiej szkołę, „wystawiając dzieła poetyczne z wielką godnością”. W młodości grywał kochanków i śpiewał partje basowe

w operach, (gdyż w zaraniu sceny polskiej te dwa rodzaje sztuki aktorskiej nie były jeszcze ściśle odgraniczone), potem, pełen ognia i zapału nawet na schyłku swego zawodu, odtwarzał świetnie role tragicznych starców w *Horacjuszach* Corneille'a i *Królu Learze* Szekspira, w przeróbce Ducis'a. Tragikiem o potężnym głosie i sile dramatycznej, był Kazimierz Owiński, „świetny także pod komiczną maską”, zwany Garrickiem polskim. W rolach służących, którzy w komedjach owoczesnych prowadzili nieraz wesoło a sprytnie wątek intrygi, ulubieńcem publiczności był komil: Jakub Hempiński. Legendową sławę zdobyła znakomita w tragedji klasycznej Józefa Ledóchowska, po której odziedziczyła w spadku talent jej córka, także sławna Truskolawska. W rolach dramatycznych, charakterystycznych i komicznych, zdobywa laury „hojnie obdarzony od natury” Bonawentura Kudlicz — następcą Owińskiego w tragedji jest Marcin Szymanowski, aktor o „srebrnym metalicznym głosie”. Berło komizmu dzierżył za Owińskiego i w latach następnych Aloizy Żółkowski (ojciec), autor „Momusa”, pierwszy hu-

morysta brukowy warszawski, aktor popularny, bardzo lubiany, którego „żart, dowcip strzelał z każdego muskułu, z każdego gestu”.

Pomimo ruchliwości i względnego powodzenia entrepryzy, musiał ją w końcu Osiński odstąpić rządowi w 1826 r., a potem jeszcze kierował Teatrem Narodowym do wspólni z Ludwikiem Dmuszewskim, czynnym, ruchliwym aktorem, literatem i człowiekiem praktycznym, który umiał własną korzyść połączyć z pożytkiem instytucji. Dmuszewski (ur. 1777 r., um. 1847), wierny z początku towarzysz Bogusławskiego w jego pracy i pielgrzymkach, grał za młodu żwawo z powodzeniem role trzpiotów, wietrzników, śpiewał lżejsze partje tenorowe. Jego praca i działalność rozwijała się w epoce przejściowej od względnej swobody za czasów Królestwa Konstytucyjnego do epoki niewoli za czasów Paskiewicza i satrapów, którzy potem na czele Dyrekcji Rządowej Teatrów, stawiali generałów rosyjskich, a nawet raz jeden brutalnego „stupajkę”, policmajstra Abramowicza, grożącego niesfornym aktorom „ba-

tami i cytadela". Dmuszewski był hurtowym dostawcą repertuaru, zastosowanego do potrzeb chwili, tłómaczył wierszem i prozą 144 komedyj i dramatów, wprowadził do repertuaru krotochwilę, dogadzając gustom publiczności, żadnej rozrywki. Z przeróbek jego cieszyła się rozgłosem trzech-aktowa komedja wierszem „Barbara Zapolska”, której treść z francuskiego, przeniósł na tło historyczne polskie. Pracowity i zapobiegliwy, umiał się podobać władzom i połączyć w końcu w życia czynności dyrektora teatru z pracą dziennikarską, jako redaktor „Kurjera Warszawskiego”, osobistość znana i popularna w szerokich kołach stolicy.

Za przykładem ruchliwej trupy dramatycznej z prowincji, która pod zarządem adwokata Milewskiego dała w r. 1829 szereg widowisk w sali Towarzystwa Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu, grono artystów Teatru Narodowego, w teje sali, stosownie przerobionej, zainauguowało w dniu 11 Września 1829 r. Teatr Rozmaitości, który zyskał odrazu popularność, uprawiał lżejszy repertuar, wystawiał wesołe bluетки, wodewile i ulubione wtedy komedyjki ze śpiewka-

mi. W tej sali dn. 29 listopada 1830 roku miał miejsce pamiętny epizod z oficerami rosyjskimi w obecności Chłopickiego — scena rewolucyjna, którą potem, po sześćdziesięciu paru latach Wyspiański na swój sposób dowolnie prefantazjował w poemacie dramatycznym.

W roku 1825, dnia 19 listopada położono fundament pod budowę nowego Teatru — otwarty on został dopiero w lutym 1833 r., ale dawny tytuł, niemiły dla rusyfikatorów, zniknął z afisza. W pięknym gmachu Teatru Wielkiego urządzono zrazu w Salach Redutowych prowizoryczną scenę i widownię Teatru Rozmaitości, a wkrótce potem wybudowano wewnątrz tego gmachu dla widowisk dramatycznych niewielką salę i scenę o bardzo prymitywnych urządzeniach technicznych.

Wbrew swemu tytułowi, Teatr Rozmaitości stał się głównym przybytkiem sztuki dramatycznej polskiej w Warszawie. Na jego deskach grały trzy generacje wielkich i znakomitych artystów, a pod względem dochodowym porównywano nieraz tę małą scenkę do kury, niosącej złote jaja.

Gdy po tragedji powstania listopadowego Dmuszewski w r. 1832 objął wyłączne kierownictwo dramatu i komedji, skompletował towarzystwo z sił wyborowych i dał początek *okresowi aktorskiemu* w dziejach sceny warszawskiej. Zabłysnął wtedy talentem znakomity tragik Ignacy Werowski (ur. 1773, zm. 1841 r.), ulubieniec publiczności zarówno w wyższej komedji, jak i w dramacie. W rolach amantów i bohaterów zasłynął także Wojciech Piasecki (ur. 1803, zm. 1839 r.), który zerwał z dawnym patosem tragiki francuskiej i grał Hamleta, oraz inne wielkie role tragiczne, według nowej metody z prawdą i szczerością. W rolach komicznych ulubieńcem publiki był pełen talentu Józef Zdanicz (ur. 1786, zm. 1839). Godną następczynią Ledóchowskiej i Truskolaskiej stała się Leontyna z Żuczkowskiich Halpertowa (ur. 1800 r., zm. 1895 r.), aktorka fenomenalna, obdarzona prześlicznym głosem, uroczą, pełną życia w komedji, imponująca siłą w rolach dramatycznych, reformatorka dykcji teatralnej polskiej w duchu prawdy i naturalności. Zaczęła swoją karierę od pomyślnych występów w tragedji, grała heroiny klasyczne

i romantyczną „Dziewicę Orleańską”, ale w epoce niewoli, po 1830 r. musiała wielki swój talent tragiczny rozwijać w melodramatach (*Warjotka*, *Rita Hiszpanka*), gdyż władze rosyjskie wykluczyły wtedy z teatru tragedję, jako czynnik buntowniczy, podnoszący ducha, a więc dla nieproszonych opiekunów naszych — niepożądany. Faworytką publiczności była także Daszkiewiczówna, pełna wdzięku w rolach naiwnych dziewcząt.

Po zgonie Dmuszewskiego, kierownikiem dramatu i głównym reprezentantem kierunku aktorskiego stał się Jan Tomasz Seweryn Jasiński (ur. 1806, zm. 1879 r.), aktor bardzo ruchliwy, grający różnorodne role komedjowe z elektryczną żywością, autor wielu sztuk, dziś zapomnianych, komedji, komedjerek wesołych, wodewilów, tłumacz paruset sztuk teatralnych. Jasiński pełen zapału i zamiłowania, kierownik, reżyser i pedagog, reprezentował tę epokę w rozwoju teatru, gdy na Zachodzie prym trzymał Eugenjusz Scribe, zwany „Szekspirem chińskich cieni”, mistrz scenerji, twórca figur papierowych, poruszanych nitkami zręcznie pomyslanej instrygi. W doborze repertuaru był



Jasiński kierownikiem praktycznym, przyswajał sztuki bez wybitnej wartości literackiej, ale kasowe i efektowne, dające pole dla popisu dla wykonawców i wirtuozów. Za jego dykcji rozwinął się wielki talent Józefa Komorowskiego (ur. 1818 r., zm. 1857 r.), aktora, grającego znakomicie w duchu poetycznej romantyki, role bohaterów i amantów — jego następcy w tym dziale, Bodurkiewicza — pełnego godności w rolach kontuszowych i poważnych ojców Jana Nepomucena Chomanowskiego, a z kobiet Ciemskiej, doskonałej w rolach salonowych i kobietek w wielkim stylu. Rozpoczęła w tym czasie swój zawód grono wybitnych i znakomitych artystów, którzy zabłysnęli potem w najświetniejszym okresie naszej sztuki aktorskiej.

Niemogła znaleźć wtedy przystępu na warszawską scenę wielka nasza poezja romantyczna, która wśród „narodowej nocy” wytwarzała najpodnioślejsze wartości duchowe, spełniając posłannictwo prorocze, podnosząc tragiczny protest przeciwko uciskowi i niewoli. Zresztą w innych teatrach polskich w Krakowie i Lwowie, które rozwijały się

wśród większej swobody—do końca zeszłego stulecia niedoceniano jeszcze scenicznych waleń, zawartych w poematach Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego, albowiem luźna ich budowa i rozmach szeroki nieodpowiadały ówczesnym, ciasnym pojęciom o scenerji i technice dramatycznej.

W Teatrze Wielkim i Rozmaitości, zamiast tragedji, grano przeróbki z powieści Sue'go i Dumas'a (ojca) (*Tułacz*, *Muszkietierowie*) o panoramicznej budowie, złożone z kilkunastu obrazów, pełne efektów zewnętrznych dekoracyjnych — albo też jaskrawe, ilustrowane muzyką melodramaty (*Życie szulera*, *Rita Hiszpanka*, *Pamiętniki szatana*, *Chłopiec okrętowy*) i inne fabrykaty tego rodzaju. Dopiero pod koniec tej epoki pojawiły się w repertuarze dzieła szlachetniejsze i poetyczne, jak romantyczny „*Narcyz*”, dramat Brachvogla, „*Burgrafowie*” Wiktora Hugo w przekładzie wierszowanym Kazimierza Kaszewskiego oraz „*Marja Stuart*” Szyllera, w przeróbce francuskiej Piotra Lebruna, przełożonej przez Brunona Kicińskiego w gładkich rytmowanych aleksandrynach.

Wyjątkowem zjawiskiem była wystawiona

w 1846 roku tragedia Józefa Korzeniowskiego „Dymitr i Marja”; autor bardzo lekliwie potrzącał w niej o struny patriotyczne. Skreśliła i te ustępy cenzura rosyjska, która przez długie lata psuła sztuki tłumaczone i oryginalne, wyrzucając z nich nawet najlżejsze aluzje i wspomnienia o dawnej wielkości Polski, albo ustępy niemiłe dla polityki rządowej, według mniemania stróżów prawomyślności rosyjskiej. W tragedji Ant. Małeckiego „List żelazny”, granej po raz pierwszy w Teatrze Wielkim w kwietniu 1860 r., ledwie przemknęła się niewyraźna wzmianka o rządach króla polskiego Michała Korybuta.

W dziale komedjowym, obok często grywanych z powodzeniem drobniaków i komedjok Jasieńskiego, w tym okresie pojawiło się sporo utworów bezimiennych, przeważnie lekkich i wesołych. Na czele oryginalnych pisarzy dramatycznych kroczy Fryderyk hr. Skarbek, autor kilku jednoaktówek, paru większych komedj i sztuk obyczajowych, które niewytrzymały próby czasu.

Nazawsze w dziejach sceny warszawskiej pamiętną datą jest w dniu 16 listopada 1834 roku wystawienie arcydzieła Aleksandra hr.

Fredry, pięcioaktowej komedji „*Śluby panińskie*” (granej do 1912 r. 206 razy) — potem w r. 1835 dn. 10 maja ukazał się „*Pan Jowialski*” (grany do 1907 r. 116 razy), w roku 1845, dn. 26 września „*Zemsta*”, z dopisanym przez cenzora w tytule dodatkiem „za mur graniczny” i wyrzuceniem patriotycznej apostrofy do „pani barskiej”, karabeli, która się wysłużyła Cześnikowi podczas patriotycznej konfederacji. (Grano tę arcykomedję do 1915 r. 264 razy).

Dźwignią oryginalnego repertuaru staju się także twórczość Józefa Korzeniowskiego (ur. 1797, zm. 1863 r.) który, w r. 1841 utrwala swą sławę dwoma nacelniejszemi komedjami „*Panna mężatka*” i „*Żydzi*”, dotykając w drugiej śmiało jednego z najcięższych zagadnień naszego bytu społecznego—potem daje scenie warszawskiej szereg dramatów i komedj prozą i wierszem, przeważnie żywotnych, pełnych prawdy, artystycznie ujętej, o wybitnych walorach literackich i scenicznych.

Śladami Fredry kroczy Stanisław Boгуślowski (ur. 1805, zm. 1870 r.), syn znakomitego Wojciecha, literat i dramaturg, którego większe komedje „*Stara romantyczna*” (1837 r.),

„Opieka wojskowa“ (1848 r.), „Lwy i lwice“ i „Złoty młodzieniec“ (1876 r.), mają humor rodzimy, zacięcie satyryczne, szlachetną formę prozy i wiersza. Władysław Syrokomla w swem „dziwactwie“ dramatycznym „Chatka w lesie“ (1856 r.), wnosi tchnienie serdecznej poezji, pełnej pogodnego optymizmu, w dwóch innych, słabszych komedjach, daje łagodną satyrę na tle rodzimego sentymentu („Hrabia na Wątorach“, „Wiejscy politycy“). Władysław Ludwik Anczyc w obrazkach jednoaktowych „Łobzowanie“ i „Chłopi arystokraci“ (1856 i 1857 r.), roztacza humor słoneczny w scenach wiejskich, tchnących demokratyzmem i duchem harmonji klasowej. Antoni Wieniarski w komedijkach „Nad Wisłą“, „Szwaczka Warszawska“ i „Ulicznik Warszawski“, szkicuje bezpretensjonalnie sceny i epizody z życia brukowego. W roku 1859 i 1860 pojawiają się pierwsze utwory Jana Chęcińskiego, Karola Pieńkowskiego i Wacława Szymanowskiego, a w roku 1862 pełna dosadnej charakterystyki i nerwu dramatycznego komedia kontuszowa J. I. Kraśzewskiego „Miód kasztelański“, wznawiana kilkakrotnie w latach następnych.

Choć w tej epoce lat trzydziestu trzech od powstania listopadowego do ruchawki styczniowej przeważały w repertuarze dramatycznym sztuki tłómaczone, głównie fabrykaty teatralne bez wybitnego artyzmu, jednakże w dziedzinie komedji żywotnie pulsowała twórczość oryginalna dzięki talentom dwu znakomitych pisarzy, którzy nieustępowali najcelniejszym dramaturgom francuskim i niemieckim.

Niemogła się u nas ustalić tradycja scenicznego wykonania arcydzieł Fredry (ojca), ponieważ złota nić kultury artystycznej rwała się wśród zmiennych politycznych kolei narodu. To jednak pewna, że były te arcydzieła jasną smugą na szarym horyzoncie naszego wewnętrznego życia w epoce bezwładu, nawet w najcięższych chwilach przygnębienia i bezmyślności, panujących w pewnych kołach towarzyskich stolicy w czwartym i piątym dziesięcioleciu zeszłego wieku.

Po 1863 r. przez lat pięć strumień artystycznego życia warszawskiego dramatu i komedji płynął bardzo leniwie — ale potem

zabłysnęła *Epoka gwiazd*, w której na scenie panowali wirtuozi. Prezes Dyrekcji Rządowej Teatrów Sergijusz Muchanow, sprawiający władzę od r. 1868 do 1880, w kontraście do dawnych generałów „miał aspiracje artystyczne” i skompletował najprzedniejsze siły aktorskie w Polsce.

Na czele męskiego personelu stała trójca mistrzów. Aloizy Żółkowski (ur. 1814 r., zm. 1889 r.), cieszył się wyjątkową sławą, jako aktor komiczny, największy nie tylko u nas, ale prawdopodobnie i na scenach europejskich. Świetnie obdarzony od przyrody, z twarzą podatną do najsubtelniejszej gry uczuć, okiem pełnym wesołych błysków — posiadał szalony, elektryzujący dar komizmu, oparty na kontraście zabawnej treści z formą poważną i uroczystą. W potrzebie zdobywał się także na głębsze i poważne akcenty. Genialny odtwórca paru typów fre-drowskich, całego szeregu figur szlacheckich, pełnych zamaszystości i mosterdziejstwa. W sztukach oryginalnych i francuskich był na scenie „wielkim poetą egoizmu i zadowolonej z siebie głupoty”, oddawał z zadziwiająco intuicją te zasadnicze cechy całej grupy

ludzkich gatunków, w potrzebie także zdobywał się na wielkopańską i królewską *grandezę*. W epoce niewoli świecił nam, jak promień słoneczny, przedzierający się przez chmury deszczu i szarugi. Osladzał i kołił nędzę powszedniego życia wielki artysta—bawił i pocieszał trzy pokolenia. Cały zawód tego ulubieńca sztuki był jednym ciągiem tryumfów i hołdów, składanych nawet przez bardzo surową krytykę.

W kołach poważniejszych miłośników sceny cieszył się ogromną sympatią i szacunkiem znakomity tragic i aktor charakterystyczny, Jan Królikowski (urodz. 1820, zm. 1886 r.) — talent głęboki, który łączył przedziwnie refleksję z kulturą umysłową, dar analizy z wysokim napięciem zapału i siłą uczucia. Królikowski reprezentował powagę sceny stołecznej, moralną i towarzyską godność stanu aktorskiego. Świetny cyzeler żywego słowa, największy mistrz dykcji, dotąd w tym kierunku nieprześcignięty, stworzył z ogromną plastyką i siłą sugestywną kilka arcydzieł gry tragicznej i dramatycznej. W dramacie współczesnym, w sztukach polskich i francuskich, odznaczał się znakomi-

tem przeprowadzeniem charakteru i stopniowaniem odczuć psychicznych — w komedji był świetnym, pełnym fantazji rezonerem, oraz doskonałym odtwórcą figur dosadnie charakterystycznych. Reprezentował w sztuce schyłkową dobę romantyzmu z przejściem do życiowej prawdy; jako tłumacz poetów naszych i obcych, uszlachetniał smak artystyczny, podnosił umysły i dusze inteligencji ku wyżynom.

Trzecim w tej konstellacji wirtuozów był Józef Rychter (ur. 1820 r., zm. 1885 r.), świetny aktor charakterystyczny, grający z pasją i temperamentem, obdarzony intuicją, przejmujący się do głębi treścią duchową postaci i typów, odtwarzanych dosadnie z pełnią artystycznej ekspresji. Artysta zapalny, nerwowy, pełen ambicji, niezrównany w paru rolach fredrowskich, umiał być zamasztysem szlachcicem kontuszowym, dobrodusznym faccjonistą starego pokroju, ciepłym, serdecznym i miłym w rolach wujaszków i stryjasków, odtworzył cały szereg postaci mieszczkańskich w tragedjach i dramatach, w komedjach współczesnych i moljerowskich, zabarwiając parę wybitnych kreacyj akcentami

silnie odczutyh uczuć i porywów. Nie do-trwał do końca swego zawodu na scenie warszawskiej, ale zapisał się w jej dziejach zaszczytnie, jako odtwórca postaci rodzimych, przedstawiciel *szczerze polskiej tradycji*.

Mistrzem w swoim zawodzie był także Ludwik Pańczykowski (ur. 1804 r., zm. 1871 r.) — w dobie zmierzchu romantyzmu pierwszy na warszawskiej scenie *realista z krwi i kości*, trafny obserwator, wskrzeszał kopalne, lub znikające z powierzchni ziemi polskie postacie famulusów. Artyzm jego polegał na traf-nem, niekiedy drobiazgowem uchwyceniu ry-sów zewnętrznych, gestu, intonacji i grymasu twarzy w rolach epizodycznych, z których tworzył małe arcydzieła.

Literacką kulturę reprezentował w teatrze Jan Chęciński, (ur. 1826, zm. 1874 r.), po-prawny aktor, pedagog, poeta liryczny, re-żyser na owe czasy staranny i sumienny. Ja-ko autor „Szlachectwa duszy" (1859 r.), był na scenie pierwszym w tej epoce rzecznikiem śmiałego demokratyzmu, autorem paru pi-sanych pięknym wierszem, obrazków rodza-jowych, oraz większych sztuk o zakroju sa-tyryczno-tendencyjnym, z pomiędzy których

przetrwiała dłużej na scenie komedia „Krytycy” (grana po śmierci autora w r. 1876), odznaczająca się werwą, ciętością, oryginalnym ujęciem i stylizowaniem drażliwego tematu. Jako kierownik repertuaru, Chęciński przez lat 14 pracował niezmiernie, wprowadził na scenę arcydzieła literatury wszechświatowej, ale także liczne błahostki dla aktorskiego popisu.

Wielkim wypadkiem w rozwoju dramatu warszawskiego było ukazanie się w r. 1868 na scenie Teatru Wielkiego Heleny Modrzejewskiej (ur. 1842, zm. 1909 r.), jednej z najznakomitszych artystek polskich i światowych, która wywarła zbawienny, a potężny wpływ na uszlachetnienie repertuaru, dodając blasku scenie stołecznej swym czarującym talentem i niepospolitą indywidualnością. Natura wytworna, fizycznie i duchowo arystokratyczna, wносиła ze sobą na deski teatralne wdzięk nieprzeparty i wielką towarzyską kulturę. Talent artystki był nawskroś idealny, rozmiłowany w pięknie duchowym i plastycznym. Miała postać szlachetną, królewską a gibką, twarz wyrzeźbioną regularnie, niby kamea grecka, głos miękki, melo-

dyjny, trafiający do serca. Każde jej słowo i gest nacechowane były godnością i wdziękiem poetycznym w dramacie, wytworną gracją w rolach salonowych. W pierwszym okresie twórczości cudownie, z urokiem estetycznym oddała kilka polskich postaci niewieścich w sztukach Fredry i Słowackiego, oraz heroin poetycznych w dramatach Szyllera, Szekspira i Wiktora Hugo. Zadziwiła niepospolitą inteligencją i finezją w rolach komedjowych i dramatycznych współczesnych, prowadząc je z wielkim kunsztem, odczuciem, pogłębieniem treści psychicznej i subtelną analizą szczegółów. W roku 1876, gnana ambicją i żądzą działania na szerszej arenie, opuściła Warszawę, a w roku następnym w San-Francisco, opanowawszy trudność dykcji angielskiej, zaczęła pełną blasku karierę gwiazdy wędrowniej w Ameryce, zyskując szybko wszechświatową sławę. Wracając potem kilkakrotnie do kraju, występowała gościnnie w Poznaniu, Warszawie, Krakowie i Lwowie, witana z entuzjazmem w rolach dawnych i nowostworzonych. Podniosła na wyżyny w tragedji Szyllera wspaniałą kreację Marji Stuart, opromienioną poezją ofiar-

nego cierpienia, tworząc w niej jedno z największych na świecie arcydzieł sztuki aktorskiej. Na drugiej półkuli jej sukcesy były tryumfem nie tylko wielkiej artystki, ale także estetycznego czaru polskiej kobiety.

Najznakomitszą artystką przed pojawieniem się Modrzejewskiej, była Wiktoryna Bakałowiczowa (ur. 1835 r., zm. 1875 r.), córka Wojciecha Szymanowskiego, artysty i literata. Pełna gracji, z twarzą miękko ułożoną o wyrazistym profilu, miała głos niewielki, ale pięściwy, giętki i rozkoszny. Zaletą jej był wdzięk poetyczny, którym prześwieślała swe kreacje, oraz przedziwna subtelność i prawda wewnętrzna, z jaką odtwarzała nawet role konwencjonalne i papierowe figurynki, zamieniając je na postacie żywe, pełne artystycznej ułudy. Grywała z początku w sposób przemity role dziewczątek, potem mężatek, wdówek salonowych, oddanych miękko i subtelnie. W sferze sztuki rodzajowej stworzyła Bakałowiczowa parę arcydzieł, kojarząc wdzięk z kolorytem ludowym — pod koniec swego zawodu zadziwiła mistrzowską charakterystyką postaci starszych kobiet, oddanych z taką plastyką i wy-

razistością, jaką można było spotkać tylko u najznakomitszych aktorów naszych w rolach typowych

Siły wybitne i pomocnicze reprezentowali w personelu męskim: Anastazy Trapszo, aktor inteligentny, pełen werwy, brawury, talentu i dosadności w rolach kontuszowych i charakterystycznych; po świetnych początkach porzucił scenę warszawską dla dyrektorstwa teatrów na prowincji — Aloizy Stolpe, bardzo sympatyczny, dziarski amant, dystygowany rezoner, dobry także w rolach twardych i posepnych — Władysław Piasecki (syn), nękanym losem artysta szczery, zapalny, romantycznie uczuciowy i pełen życia w rolach młodzieńców — Władysław Świeszewski, lekki amant salonowy, rutynowany, elegancki i swobodny, mniej szczęśliwy w rolach silnie dramatycznych. — Maksymilian Sawicki, zmarły przedwcześnie, odtwarzający dosadnie figury cierpkie, biurokratyczne. Rozpoczął wtedy z zapalem karierę sceniczną Władysław Krogulski, zastępując szczęśliwie sławnych artystów w wielkich rolach, potem z rezygnacją, jako szeregowiec, grywał role coraz mniejsze i bardzo

małe. Zdolny, wykształcony fachowo kompozytor, kieruje długie lata muzyką zakulisową — jest żywą kroniką półwiekowych losów sceny w swych ciepło i serdecznie pisanych wspomnieniach. — W dziedzinie niższej komiki pracowali: Michał Chomiński, czynny, płodny, przez długie lata pełen werwy, rutynowany aktor w starym groteskowym stylu i Józef Damse, dyskretny a dowcipny aktor epizodyczny.

W personelu kobiecym Salomea Palińska-Kenigowa, grała przed Modrzejewską wszystkie role heroin dramatycznych; artystka niepospolita, bardzo inteligentna i subtelna w szczegółach, pełna uczucia czasami przeciągniętego w śpiewnej dykcji — kilka figur poważnych, a nawet parę charakterystycznych oddała doskonale. Aleksandra z Ładnowskich Rakiewiczowa, obdarzona głosem srebrzystym i wspaniałą postawą, grała za młodu postacie tragiczne szlachetnie, po akademicku, oraz wiele ról salonowych poprawnie, ze swobodą—przy schyłku swej kariery z wielką siłą i godnością otwarzała heroiny starsze i matki dramatyczne. Walerja z Łapińskich Niewiarowska, aktorka okazała, po-

stawna, w swej, przeszło pół-wiekowej, karierze, była przedstawicielką kobiet światowych, hrabin, margrabin, wdówek, a także miłych ciotek i energicznych matron. Józefa Mazurowska z bardzo oryginalnym zacięciem i humorem groteskowym odtwarzała role komiczne, charakterystyczne i ludowe. Magdalena Micińska przez lat sześćdziesiąt grywała role charakterystyczne, oddając szczęśliwie typy dobroduszych polskich staruszek. W rolach dziewczęcych przez lat parę Wanda Urbanowiczówna miała powodzenie, dzięki figlarnej swobodzie, rozkosznym minkom i lekkiej kokieteryj.

Przy końcu tego okresu zabłysnął pełen wiosennego uroku talent Romany Popielówny, która przez dziesięć lat roztaczała pełną szczerości poezję w rolach młodych pań wesołych, naiwnych, albo rezolutnych i pełnych zawadjackiej werwy. W swoim rodzaju Popielówna była mistrzynią niezrównaną; jej śmiech rozlegał się wielokrotnie na scenie kaskadą perlстых dźwięków, a głos brzmiał upojeniem młodości, albo cichą melodją dziewczęcego uczucia, — artystycznie skończona gra nęciła wonią róż i fijołków.

W tej epoce do zenitu dochodziła świetność sztuki wykonawczej i ważność aktorstwa na pierwszej polskiej scenie. Poważni artyści od romantyzmu przejęli ogień, zapał, polot fantazji oraz głębię uczucia.

Aktorowie nawet w dziedzinie komizmu grali wtedy z wielkiem przejęciem, czasem z zapamiętałością, potęgowali do najwyższej miary treść emocjonalną, panując przeważnie nad wrażliwością widzów. Na usługi swych wizyj mieli świetnie wydoskonaloną technikę i świadomość artystyczną, dzięki której, panując nad rolą, mogli subtelnie rzeźbić szczegóły.

Wydoskonalono w tej epoce klasyczną dykcję polską, zarówno na scenie, jak i w deklamacji estradowej, nadano jej naturalność, wzmocniony ton prawdy i ekspresję, opartą na treści myślowej, której odpowiadało bogactwo i subtelność odcieni dźwiękowych.

Ale wobec przewagi *wielkich solistów*, na drugi plan schodziły wymagania całości. Obok mistrzów pierwszorzędnych, artyści mniejszego pokroju, kroczyli czasem drogą najmniejszego oporu, dreptali utartymi ścieżkami, posługując się rutyną, albo jałowym sza-

blonem. Raził często wielki odskok i dysharmonja między świetną grą protagonistów, a całością wykonania. Słuchacze, a nawet krytyka bywała tak zahypnotyzowa grą wirtuozów, że nie odczuwano na razie potrzeby ogólnej harmonji.

Pod względem dekoracji i tła malowniczego sztuki, grzeszono zbyt często niedbalstwem, popełniano bijące w oczy anachronizmy, chociaż zdarzały się, co prawda rzadko, przedstawienia skomponowane składniej, jakby w przeczuciu nowszych wymagań scenerji. W każdym razie dążenie do efektu i świetnego opisu wirtuozów, kojarzyło się z poczuciem prawdy i wnikiem w głębsze nurtu duszy ludzkiej.

W rozwoju repertuaru po paru latach jałowych, budzą się, poczawszy od r. 1868 szlachetniejsze aspiracje. Zyskuje szersze prawo obywatelstwa dramat poetyczny i tragedia, pojawiają się na scenie utwory Kazimierza Délavigne'a (*Parja* w pięknym przekładzie W. Szymanowskiego), Szekspira (*Kupiec Wenecki*, *Hamlet*, *Otello*, *Romeo i Julja*, *Pokromienie złoŃnicy*), Szyllera (*Zbójcy*, *Intryga i miłość* i *Don Carlos*, niemilosierdzie

obcięty przez cenzurę), Wiktora Hugo (*Marya Delorme, Angelo Malipieri*), wkracza narazie chyłkiem na razie zamaskowany Słowacki, albowiem cenzura, uważając go za poetę buntu, pozwala położyć tylko inicjały J. S. na afiszach, głoszących w dn. 1 marca 1872 r. pierwsze przedstawienie „Marji Stuart”, a w dniu 26 kwietnia 1873 r. pierwsze przedstawienie „Mazepy”, w którym Jan Kazimierz nie mógł wystąpić, jako król polski, — osobistość na scenie jeszcze zakazana — ale figurował w spisie osób dramatu, jako bezimienny, nieokreślony książę. Były tu historyczne daty i wydarzenia w dziejach sceny warszawskiej. Potężny tragizm i sceniczność „Mazepy”, poparte znakomitą grą artystów i cudną melodią wiersza, utrzymały tę ponurą, ale wspaniałą tragedję (graną do 1913 r. 140 razy), przeszło pół wieku na repertuarze.

Ukazały się także w tych czasach pierwsze komedje i dramaty współczesne głośnych pisarzy francuskich: Aleksandra Dumas'a (syna), Wiktoryna Sardou, Emila Augier'a, Oktawjusza Feuillet'a, Ernesta Labiche'a, Teodora Barrière'a, Erckmanna-Chatrjana, Je-

rzege Sanda, Juljusza Sandeau, ale także sporo drobiazgów, blahostek, fars francuskich i niemieckich, albowiem Teatr Rozmaitości musiał uprawiać wszystkie rodzaje dramatu i komedji, grać obok dzieł wartościowych, fabrykaty teatralne i arlekinady.

Powoli także rosła i wzbierała twórczość dramatyczna oryginalna. Po wierszowanych i moralizatorsko-tendencyjnych komedjach w pół klasycznym stylu Jana Chęcińskiego (*Poświęcenie, Porządni ludzie*), Wacława Szymanowskiego (*Dzieje serca*), zadebiutował Michał Bałucki, pełen humoru i satyrycznego zacięcia o kolorycie lokalnym malarz obyczajów mieszczaństwa i „kołtunerji” krakowskiej (*Radcy pana Radcy, Emancypowane*)—Zygmunt Sarnecki na modłę francuską tworzył komedje na tle życia sfer szlacheckich i arystokratycznych (*Bezinteresowni, Zemsta pani Hrabiny, Febris aurea, Dworacy niedoli*). Józef Narzymiski dał dwie żywotne, pełne zalet sztuki społeczno-tendencyjne (*Epidemja—Pozytywni*). — Wincenty Rapacki rozpoczął twórczość dramatopisarską dramatem dziejowym (*Wit Stwosz*), o szerszym zakresie i bujnej retoryce. — Władysław Okoński

(Aleksander Świętochowski) polemista i szer-
mierz ideowy młodej prasy, daje oryginal-
ną próbę dramatu współczesnego z tezą fi-
lozoficzną (*Niewinni*). — Jakób Falkowski
tworzy starannie opracowany, bez wybitnych
zalet literackich dramat na tle upadku szkoc-
kiego legitymizmu w 18-ym wieku (*Koniec
Stuartów*). — Józef Bliziński, realista i ob-
serwator życia szlacheckiego po bladym szki-
cu większej komedji (*Przezorna mama*), na-
pisał swoje pierwsze rodzajowe arcydzieło
(*Marcowy kawaler*). — Edward Lubowski po
nikłych próbach, wystawił komedje obyecz-
jowe (*Nietoperze, Przesady*), zabarwione cię-
tą, cierpką satyrą i tendencją demokratycz-
ną. — Kazimierz Zalewski po paru wątłych
sztukach stworzył swą najlepszą komedję
charakterów (*Przed ślubem*). — Jan Al. hr.
Fredro (syn), idąc śladami ojca, w komedji
szerszego pokroju (*Drzemka p. Prospera,
Mentor*), zyskał głównie powodzenie, jako
twórca groteskowych komedijek o szlakoń-
skim zacięciu (*Consilium facultatis, Posaż-
na jedynaczka, Kalosze*). — Wystawia także
Zofja Mellerowa pierwsze swoje utwory mo-
ralizatorskie (*Zyzio, Wanda*), a potem najlep-

szy swój dramat współczesny jednoaktowy
(*Falszywe blaski*). — Adam Asnyk (pod pse-
udonimem El-y) nęci poetyczną melancholją,
subtelnością uczucia i piękną formą wier-
sza w młodzieńczej komedyjce (*Gałązka
Heliotropu*). — Stanisław Rzętkowski błyska
przelotnie talentem w swym, pełnym teźyzny
o śpiżowych kształtach, dramacie rzymskim
(*Livia Quintilla*). — Kazimierz Kaszewski, za-
służony tłumacz tragików greckich, komedję
podrzednego pisarza francuskiego przekształca
na pełną poetycznego zapału obronę dą-
żeń idealnych, artystycznych w kontraście
do przyziemnego ducha filisterji i groszoro-
stwa (*Sztuka i handel*). — Feliks Schober, in-
spicjent teatralny pisze zgrabną farsetkę *Le-
kcja śpiewu*) i stylizowaną gładkim wierszem
bez znajomości życia komedję satyryczną
(*Znakomici*) — nie mówiąc wreszcie o in-
nych autorach, których wążle papierowe pło-
dy skonały niedługo po narodzinach.

I w tej dziedzinie znać było, że po klę-
sce ostatniego powstania, po niepowodzeniach
wielkiej polityki, budziła się żywotność i dą-
żenie społeczeństwa w kierunku odnowy sił
duchowych i ekonomicznych w duchu pracy

organicznej oraz utrzymania w ciężkich warunkach narodowej energii.

Wyjazd Modrzejewskiej do Ameryki w roku 1876 zakończył heroiczną epokę potęgi aktorstwa w Warszawie. Nowy okres rozwoju sztuki scenicznej zaczął się już przed tą datą, albowiem w życiu i dziejach kultury, fazy kolejne zachodzą jedno na drugie, nieodcinając się jaskrawo demarkacyjnymi linjami. Powstało wtedy instynktowne dążenie do całości i syntezy tetralnej w nowszym duchu, a rozwój aktorstwa szedł równoległe z rozwojem kierunku *realistycznego* w dramacie i komedji mieszczańskiej, które na scenie zajęły stanowisko dominujące.

Rozpoczęła się w teatrze warszawskim epoka *stylizowanego realizmu*, który nie miał nic wspólnego z jaskrawością szkoły naturalistycznej. Ten kierunek odpowiadał panującym na Zachodzie prądom literackim, rozwojowi filozofji ewolucyjnej, która u nas wywarła wpływ przemożny na publicystykę i literaturę nadobną. Po bankructwie budowanych *a priori* systemów filozofji ideal-

stycznej niemieckiej, myśl badawcza nowożytna zaczęła pilnie zgłębiać nieznane dotąd prawa i tajemnice rozwoju przyrody i pochodzenia człowieka. W zmiennej kolejności dążeń i wysiłków umysłu ludzkiego, która stara się ogarnąć i ująć sens świata, realizm ma nawet podstawę metafizyczną, jako zbożne wpatrzenie się w dzieła Stworzyciela. W teatrze był i będzie jednym z ważnych składników dramatu i komedji obyczajowej, która odbija przechodzące przez pryzmat talentu promienie rzeczywistości i na jej podobieństwo kształtuje artystyczne wizje.

Inicjatorem realizmu i sprawcą wielkiej przemiany na scenie warszawskiej staje się Wincenty Rapacki (ur. 1840, zm. 1924 r.). Znakomity ten artysta już w r. 1868 w komedji Bałuckiego „Radcy pana Radcy“ rozwinął rewelacyjnie nową zupełnie *metodę gry*, opartej na studjowaniu żywych wzorów, stworzył typ galicyskiego „kołtuna“, uplastyczniony naturalnie w sposób obiektywny z zatraceniem własnego ja, wprowadzając bardzo pomysłową sztukę charakteryzacji zewnętrznej. Rapacki w swej długiej karierze zdumiewał płodnością, był aktorem rasowo-

polskim w typach fredrowskich. W dramacie i komedji współczesnej, oryginalnej i obecj wyróżniał się darem syntezy, doskonałem oddaniem nietylko zewnętrznej łupiny charakterów, ale także prawdy ich wewnętrzznego życia. W ciągu lat sześćdziesięciu stworzył ogromną czeredę postaci ludzkich na scenie ten, do najnowszych czasów, szanowny mistrz i patriarcha sztuki teatralnej.

Spuściznę po Żółkowskim objął Mieczysław Frenkiel, którego wielki talent subiektywny, czysto indywidualny, męźniał i rozwijał się nieustannie, jednając mu szybko stanowisko protagonisty i wkroczył zwycięsko w okres najnowszej ewolucji teatru. Jan Tatkiewicz, opanowawszy technikę w sposób estetyczny, reprezentował z powodzeniem na scenie dział amantów w dramacie i komedji mieszczańskiej. Odtworzył cały szereg figur inżynierów, prawników, doktorów, reżenerów, grał doskonałe role charakterystyczno-salonowe, był przez długie lata rutynowanym, sumiennym reżyserem i zgasł w pełni sił właśnie, gdy w ostatnie swoje role tchnął nowe życie i werwę młodości. W tym dziale pracował z powodzeniem także Seweryn

Nowicki, dobry aktor realistyczny, sięgający w sferę poważnego dramatu. — Wesołość i dziarskość młodzieńczą reprezentował pełen talentu Edward Wolski, głównie w rolach trzpiotów, sympatycznych urwisów, lekkich amantów, zawadźaków i złotej młodości, — Marjan Prażmowski uosabiał dobry ton i salonową elegancję.

Adolf Ostrowski grał z umiarem i artystycznym wykończeniem role mieszczańskie bankierów, fabrykantów, szlagonów, a zwłaszcza księży — ponim Władysław Wojdałowicz w tym kierunku odznaczył się, jako wybitny aktor komedjowy, pełen humoru, dyskrecji, harmonji i swobody w przeprowadzeniu roli. — Władysław Szymanowski bardzo dobrze stylizował najprzód figury zdechłaków, nadając im cierpki odcień satyryczny, później grał dobrze role charakterystyczne i salonowe; parokrotnie powołany na reżysera, spełniał te obowiązki starannie, ale rutynicznie, bez pomysłowości.

Odrębne stanowisko zajmował w tej epoce niezmiernie bogato uposażony od natury Bolesław Leszczyński, artysta pełen rozmachu, brawury i fantazji. W tragedji najlepiej od-

twarzał natury pierwotne, pół dzikie, zdobywał się w paru rolach na grozę i potęgę demoniczną — jednocześnie celując swobodną dystynkcją i pańską godnością w rolach arystokratów i bywalców z wielkiego świata. Talent wielki, intuicyjny, różnostronny, samorzutny, nieskoordynowany, mający obok omdleń, gienjalne, elektryzujące sałę porywy Bolesław Ładnowski, artysta niepospolity o wysokich aspiracjach, którym nieodpowiadały warunki fizyczne, reprezentował pierwiastek poetyczny, szlachetny estetyzm, grał inteligentnie i skończenie postacie tragiczne, przeważnie szekspirowskie, a także z rutyniczną swobodą wykonał mnóstwo ról amantów serjo, mężów zazdrosnych i wesołych w sztukach współczesnych—pełnił przez pewien czas starannie, ale bez wybitniejszej inicjatywy czynności reżyserskie. Piszący te słowa, Józef Kotarbiński, rozpoczął pracę w teatrze warszawskim od ról bohaterskich w dramacie i tragedji, potem odtwarzał postacie krzepkich, charakterystycznych młodzieńców w dramatach i komedjach oryginalnych i niemieckich, oraz role tragiczne różnego rodzaju, głównie w polskich poematach

dramatycznych. Wreszcie Henryk Grubiński, Józef Grzywiński, Józef Narkiewicz i Józef Mikulski pracowali sumiennie w zespole komedjowym. Jan Galasiewicz dał kilka dziarskich figur wieśniaczych, a Jan Jaśkiewicz ożywił drobne rolki chłopców i służących błyskami szczerego humoru.

Wśród artystek Marja Deryng, pełna siły tragicznej, uczucia i zapału, przez lat kilka grywała po Modrzejewskiej wielkie role dramatyczne. Talent wielki, żywiołowy, zniewalający, niedość ujęty w karby — słabsza w sztukach współczesnych, miała sceny porywające, momenty wspaniałe, a nawet role w całości świetne, jako heroína poetycznego dramatu. Po niej stanowisko primadonny objęła Helena Małecka-Chranczewska, później zamężna Palińska, artystka wybitna, nawskroś subiektywna, zapalna, pełna temperamentu, oddająca z wielką pasją w sztukach współczesnych postacie kobiet zakochanych i nerwowych, skłonna do egzaltacji, znakomita również w kilku kreacjach tragicznych i rolach charakterystycznie stylizowanych.

Aleksandra Lüde, wyrabiając się zrazu powoli, wyrosła na siłę pierwszorzędą w ko-

medji salonowej, sięgała także po za tę sferę do dramatu współczesnego i do komedji szekspirowskiej. Cechą jej była czysto indywidualna stylizacja, umiar artystyczny, arystokratyzm, dekoracyjność malarska w całym szeregu kreacji, opanowanych i przeprowadzonych z wielkim smakiem i wytwornością.

Marja Wisnowska, artystka pełna wdzięku i finezji, subtelna, wyrafinowana, cyzelująca chwilami grę swoją aż do zbytku, objawszy wydział ról po Romanie Popielównie, niedorównywała jej szczerością, ani urokiem młodzieńczym, ale talent jej był bardziej poważny i wielostronny. W kilku komedjach i dramatach współczesnych, stworzyła postacie skończone, z piętnem wybitnej oryginalności lecz, niestety, swą piękną, acz niedługą karierę zamknęła śmiercią niesławną, plamiąc godność polskiej artystki. Pracowały w tym dziale z powodzeniem: Jadwiga Czaki, miła, pełna swobody szczebiotka w rolach wesołych polskich pańien, Irena Trapszówna przez lat kilka, grająca z uczuciem i ekspresją role dramatyczno-liryczne oraz Tekla Trapszówna, jej siostra, najbardziej w sztuce

kach polskich szczerą, prawdziwą i serdecznie ujmującą. Zasłużyły na dobre wspomnienie w rolach poważniejszych Marja Łapińska-Nowakowska, Zofja Noiretówna i Wanda Barszczewska.—Pomagały także siłom pierwszorzędnym Marcela Borkowska, Zuzanna Ostrowska i Teofila Szymanowska, potem Antonina Junosza-Gostomska, Irena Horwath i Aniela Bogusławska — aktorki sumienne i użyteczne, dopełniające akordy zespołu.

W tej epoce grono aktorów komedjowych znajdowało właściwe dla siebie pole głównie w realistycznych utworach, uprzednio wymienionych pisarzy francuskich, oraz w komedjach i dramatach Edwarda Pailleron'a, Ernesta Daudet'a, Jerzego Ohnet'a, Aleksandra Bisson'a, Albina Valabregue'a, także w dziełach włoskich dramaturgów: Roberta Bracco, Marka Pragi, wreszcie w niemieckich efektownych płodach Hermana Sudermana. Po za Paryżem najlepiej sztuki francuskie grano w Krakowie i Warszawie, albowiem aktorowie nasi mieli ton szlachetny sceny stołecznej, poczucie prawdy, kultury towarzyskiej, niektórzy nawet zdobywali się na elegancję wielkoświatową, chociaż, rzecz prosta, nie

mogli nadać typom i charakterom obcym specyficznego kolorytu na podstawie bezpośredniej obserwacji żywych wzorów.

W roku 1877 Fredro (ojciec), oprócz dawnych, wyżej wymienionych arcydzieł, oraz komedyj często wznawianych (*Przyjaciele, Damy i huzary, Mąż i żona, Odludki i poeta, Zazdrość i przekora, Cudzoziemczynna*), dał nową, rdzennie polską odżywkę dla repertuaru, albowiem po czterdziestu dwu latach milczenia pozwolił po śmierci „wydobyć z ukrycia — jak pisał — i rzucić na tandetę, swoje stare graty”, to jest komedje, pisane po roku 1835, w którym dotknęła go boleśnie stronna i niesłuszna krytyka. W tej drugiej serji, oprócz rzeczy słabszych, znalazły się śliczne arcydzieła rodzajowe, oraz większa komedja, szydząca dowcipnie z wielkiej wady narodowej (*Pan Benet, Dwie bliźny, Wielki człowiek do małych interesów*). Godny zastępca Fredry (ojca) Józef Bliziński, niestety zbyt mało płodny, tworzy parę dzieł, pełnych treści rodzimej, o wartości nieprzemijającej (*Pan Damazy, Rozbitki, Szach i mat, Chwast*), streszcza syntetycznie typowe formy bytu szlacheckiego, dotyka przeżycia się i roz-

kładu sfery pół-panków, kreśli charaktery pełne, mające rumieniec życia i tętno rasowości polskiej.

Michał Bałucki, pomimo swego lokalnego zabarwienia, działa jako pisarz rdzennie polski. Obok sztuki cierpko satyrycznej w stosunku do galicyjskiego ziemiaństwa (*Sąsiedzi*) tworzy komedje mieszczańskie i szlacheckie, pełne zdrowego śmiechu i pogodnej ironji, zaludnione tłumem pociesznych figur, pełne zabawnych sytuacji, scen ruchliwych o zacięciu satyrycznym. Niektóre z tych sztuk polskiego Labiche'a tchnęły pogodnym optymizmem i ciepłem w scenach życia rodzinnego, zachowały na długo, może na zawsze, swój wdzięk rodzimy i uśmiech serdeczny. (*Teatr amatorski, Grube ryby, Dom otwarty, Klub kawalerów, Gęsi i gąski, Nowy dziennik. Po śmierci cioci, Piękna żonka, Niewolnice, Ciężkie czasy, Szwaczki i inne*) Zygmunt Przybylski tworzy sporo jednoaktówek, pogodnie wesołych, czasem nawet o zabarwieniu naiwnie sielankowym (*Gałązka jaśminu*), kreśli wesoło, niefrasobliwie, postacie i sceny zaniakających już kształtów życia szlachty wiejskiej (*Wicek i Wacek, Państwo Wackowie,*

Dwór we Władkowicach, Dzierżawca z Oleśniewa, Szczęśliwy spadkobierca, Baby i inne), zyskując wielką popularność na wszystkich polskich scenach.

Kazimierz Zalewski staje się głównym dostawcą repertuaru oryginalnego. Z dobrą techniką, łatwością i darem płynnego dialogu, tworzy sztuki tendencyjne na tle stosunków polsko-żydowskich (*Nasi zięciowie, Małżeństwo Apfel*) zreżymowane komedje i dramaty obyczajowe z zabarwieniem erotycznym, których akcja dla doraźnego efektu i powodzenia miewa związek sensacyjny z głośnościami w Warszawie wydarzeniami, a nawet skandalami w sferach arystokracji i finansjery warszawskiej (*Złe ziarno, Artykuł 264, Friebe, Prawa serca, Łotrzyca, Dama treflowa, Jak myślicie*). Chłoszcze także Zalewski zepsucie i lekkość obyczajów (*Oj, mężczyźni, mężczyźni!*), próbuje sił w komedji kontuszowej (*Pani Podkomorzyna*). Lubowski Edward zabarwia swoje pracowicie studjowane komedje i sztuki współczesne cierpkim tonem satyry, wyszydza obłudę, małoduszność, złośliwość, plotkarstwo, karierowiczostwo, serwilizm, poziomy materjalizm, ale pomimo pes-

symizmu na dnie jego utworów spoczywa dążność do uzdrowienia i poprawy obyczajów pogrążonych w egoizmie sfer mieszczańskich (*Gonitwy, Przesady, My się kochamy, Osaczony, Bawidelko, Przyjaciółka żon, Jacuś, Król Lewicz, Rozrywki światowe*). Sztuki Zalewskiego i Lubowskiego, wykwitły z atmosfery specyficznie warszawskiej, w swoim czasie odegrały ważną rolę, ale po za sceną stołeczną, z małymi wyjątkami, niezyskały powodzenia. W Teatrze Rozmaitości podnosiła ich efekt i wyrazistość znakomita gra artystów, ale rychło przemieły, albowiem brak im było siły sugestywnej, tężyzny i głębszych walorów duszy polskiej.

Rozpoczęła w tej epoce pracę twórczą najbardziej może na świecie utalentowana autorka dramatyczna, śmiała i szczerą, czasem aż do zuchwalstwa, Gabryela Zapolska. Po paru melodramatach, które grano z powodzeniem w teatrach ogródkowych i prowincjonalnych, (*Kaśka Karjatyda, Małaszka, Małka Szwarckenkopf*), dała scenom galicyjskim dramaty patriotyczne, ukryte pod pseudonimem (*Tamten, Sybir*), a teatrowi warszawskiemu szereg doskonałych komedji i sztuk realistycz-

nych, pisanych cierpko, mocno, z nerwem teatralnym, czasami nadto drastycznie. Obnaża w nich i ośmiesza bezlitośnie płaskość, moralną lichotę, bezduszość, głupstwo i lekkomyślność kobiecą, egoizm męski i deprawację filisterji. Pisząc dobrze odczute sceny miłosne, podnosi mocny, pełen ironji i oburzenia protest przeciwko krzywdom kobiety biednej, upośledzonej, a nawet upadłej (*Zabusia, Ahaswerus, Moralność pani Dulskiej, Ich czworo, Panna Maliczewska*).

Na tle życia angielskiego rozwinął akcję swej komedji - noweli Sewer (Ignacy Maciejowski), kreśląc parę figur o hogartowskich zarysach, obok romantycznego zabarwienia (*Pojedynek szlachetnych*) — dał także mile szkicowaną, polską, ale bladą, komedję obyczajową (*Świetne partje*), a do wspólni z Miścińskim stworzył mocny dramat chłopski (*Marcin Łuba*). Przelotnie błysnął szczyry, bardzo szlachetny talent Marjana Jasińczyka (Karczewskiego), w pięknej sztuce obyczajowej (*Lena*), nawskroś polskiej, której realizm, przeświełony liryczną melancholją, spleta się z arcysubtelną psychiką uczuć kobiecych. Henryk Sienkiewicz, które-

go uczuciowy, dramacik (*Czyja wina?*), często wraca na scenę,—probuje siłą, jako pisarz sceniczny w sztuce tendencyjnej (*Na jedną kartę*), opartej na intrygach ambitnego karierowicza demokratycznego w Galicji. Pomimo błędów, znać tu było dotknięcie mistrza w rysunku figur i kilku momentach akcji, — ale wielki twórca trylogji na tem polu potem pracy zaniechał. Grano tylko poprawne przeróbki paru jego pomysłów powieściowych, dokonane przez aktorów (*Ta trzecia, Hajduczek*). Adam Asnyk w młodzieńczej komedji ironizuje prozą w sposób estetyczny, ale niezbyt efektowny szydzi z obłudy oraz fałszywej przyjaźni w sferach malarzkich (*Przyjaciele Hioba*), ale większe jego utwory dramatyczne ze względów cenzuralnych nie mogły być grane w Warszawie w tym okresie. Juljan Adolf Świącicki cicki w duchu ówczesnych dążeń i hańs pracy organicznej, podejmuje sprawę samodzielną pracy kobiet, kreśląc także pełne uniesienia idealnego sceny miłosne, w bujnych, pięknie rymowanych, wierszach (*O własnej sile*). Jan Aleksander hr. Fredro (syn) tworzy w nowszym stylu poważną komedję

obyczajową, o zakroju tendencyjno-satyrycznym (*Wielkie bractwo*), ale bez wybitnych walorów i zniewalającego humoru dawnych jego drobiazgów i krotochwil. Aleksander Mańkowski na tle życia szlachty polskiej na Wołyniu maluje w cierpki sposób życie i stosunki oficjalistów w wielkich majątkach, w kontraście do rozumu i dobrej woli głównego bohatera. (*Dziwak*) Michał Wołowski do współki ze mną komponuje poważną komedię satyryczną, z tendencją wymierzoną przeciw obłudzie społecznej, zacofaniu i konwensom w duchu demokratyczno-postępowym, z zakrojem polemicznym (*Nie wypadaj!*), a potem sam w lekkiej obyczajowej komedji ironizuje na temat wad i ułomności kobiety współczesnej (*Nasze anioły*) — obie sztuki prędko minęły. Józef Kościelski daje parę zręcznych drobiazgów (*Prelegent, Nie równe prawa*) i naśladuje wzory francuskie w erotycznym dramacie współczesnym, napisanym dość efektownie, ale opartym na motywach obyczajowej deprawacji (*Dwie miłości*). Bronisław Grabowski z goryczą, nieco przesadną, przedstawia w komedji satyrycznej zacofanie i zawiść w stosunkach miast

provincjonalnych (*Sprzymierzeńcy*). — Stanisław Rzewuski, wzorując się na rosyjskich pisarzach, daje szary obraz moralnej lichoty bez życiowej prawdy (*Potrzebne grzeszki*). Leopold Świdorski zapowiada się szczęśliwie, jako autor obrazków rodzajowych, oraz zajmującego dramatu ze zdrową dążnością moralną (*Jesienią, Biedni*), ale milknie po tych udatnych próbach. Marjan Gawalewicz oprócz eleganckich jednoaktówek i humoresek (*Bibiński, Kraszewski w Warszawie, Preludjum Szopena, Dzisiejsi* i inne), tworzy artystyczne, małe dramaty z kolizją uczuć miłosnych (*Barkarola, Stare długi*), oraz ładnie cyzelowane klejnociki renesansowe (*Perła, Figiel Benvenuta*). W stylu pokrewnym ze szkicami Kostrzewskiego pisze z werwą i humorem Jordan (Juljan Wieniawski) wesołe, nawskroś swojskie, pogodne i lekko satyryczne komedje na tle życia szlacheckiego (*Polowańko, Błaga, Słomiany człowiek, Myszy bez kota Dla dobra ogółu, Słomiany człowiek* i inne). Władysław Koziembrodzki daje zgrabnie djałogowane komedyjki i przysłowia (*Zawierucha, Stryj przyjechał*) oraz większą w stylu poważnym komedię obyczajową z szlachetną

tendencją (*Nauczycielka*). Zofja Mellero-wa szkicuje lekko i satyrycznie, drobne komedje z sensem moralnym (*Dwie miary*, *Straduję*, *Poranek muzyczny*) i obrazki na tle egzotycznym (*W Alpach*, *Wdowa z Efezu*).

Jan Galasiewicz z życia ludowego tworzy sam lub do spółki z Mellerową efektowne popularne melodramaty (*Czartowska ława*, *Chata za wsią*), a w sztukach obyczajowo-tendencyjnych dotyka rozdzwieków i antagonyzmów klasowych w stosunku ludu na wsi do szlachty i do nowych warstw półinteligencji (*Wspólne winy*, *Ciarachy*). Oprócz tego wprowadzono na repertuar większe blade komedje Władysława Sabowskiego, Walerego Tomaszewicza (*Zapóźno*). Wśród jednoaktówek wyróżniła się elegancka, ruchliwa, pełna wdzięku komedyjka J. I. Kraszewskiego (*Kosa i kamień*), wystawiono także cały szereg drobiazgów, szkiców i komedj jednoaktowych Zygmunta Sarneckiego, Wiktora Gomułckiego, Wacława Szymanowskiego, Felicjana Faleńskiego, Hajcty, Emila Derynga, Stefana Dąbrowskiego, Jana Madejskiego, Anieli Triplinówny, Heleny Glücksbergowej, Stanisława Stanisławskiego, Stefani Ula-

nowskiej, Władysława Zagórskiego, oraz Ignacego Kliszewskiego.

W dziedzinie farsy Adolf Abrahamowicz po pierwszych białych próbach, łącznie z Ryszardem Ruszkowskim, tworzy zręczną i wesołą grę marionetek teatralnych (*Mąż z grzeczności*), a potem prawie zwarjowane krotchwile, pełne zawrotnego ruchu dziwaków i figur karykaturalnych (*Teść*, *Jadzia wdową*). Stanisław Dobrzański zaprawia satyrą swoje, bardzo oryginalne, zręczne, pełne zdrowego śmiechu humoreski (*Złoty cielec*, *Wujaszek Alfonsa*, *Żołnierz królowej Madagaskaru*), a Fredro (syn) i Kazimierz Gliński igrają ze swywołnie rozbrykaną pustotą w scenach gonitwy młokosów za miłostkami (*Oj, młody, młody! Szatawiła*).

Wśród prozaicznego repertuaru, pojawiają się rzadka poetyczne oazy. W Teatrze Wielkim zwykle w poniedziałki i piątki, to jest w dniu dla kasy najgorsze i wolne od widowisk operowych, grano tragedje, dramaty i komedje renesansowe. Na tych widowiskach krzesła i łozę z małymi wyjątkami mocno są przzerzedzone, natomiast pełno i gwar-no na wyższych piętrach i galerjach. Pracu-

je dla poezji grupa artystów starszych i młodszych: z początku mistrz Królikowski, potem Leszczyński, Ładnowski i piszący te słowa, z kobiet Rakiewiczowa, Derynżanka, Marcello-Chraszczewska, Barszczewska i czasowo Noiretówna—wszyscy starają się o styl szlachetny, o ton podnioslejszy bez nadętego patosu i śpiewności, niemiłej dla polskiego ucha. W tym kierunku jednak sztuka sceniczna polska nie może dorównać teatrom pierwszorzędnym niemieckim i francuskim, chociaż niektóre przedstawienia efektowne i harmonijne w całości zadawalniają nawet wybredny smak artystyczny. Wchodzą w tym okresie na repertuar sztuki różnego pokroju i nierównej wartości, utwory Szekspira (*Makbet*, *Król Lear*, *Antoniusz i Kleopatra*, *Jak się wam podoba*, *Wiele hałasu o nic*, *Sen nocy letniej*), arcykomedje Molière'a (*Skapiec*, *Świętoszek*), — tragedje i dramaty: Göthe'go (*Faust*), Henryka Laube'go (*Hrabia Essex*), Karola Gutzkowa (*Uriel Akosta*), Pawła Heyse'go (*Sabinki*), Mosenthala (*Sylwja*), Adolfa Wilbrandt'a (*Arria i Messalina*), a nawet poemat dramatyczny lorda Byrona (*Manfred*), ze znakomitą ilustracją muzyczną Schumana.

Nasza twórczość dramatyczna w tym czasie mało podsyca i bogaci repertuar poetycznego dramatu, tymbardziej, że przez rogatki cenzury niemoże się przedostać żadna sztuka, osnuta na tle dziejów Polski. Dramaty historyczne Wincentego Rapackiego ukazują się wprawdzie w druku, ale na scenie jeden tylko, z obrazem smutnej doli niewiasty polskiej, jako ofiary rodowego egoizmu. (*Pro honore domus*). Niemożąc wystawić na scenie stołecznej swych pierwszych historycznych dramatów, (*Albert, wójt krakowski*, *Kazimierz Wielki i Esterka*), z powodu obecności skażonych na banicję, przez cenzurę, królów polskich — Stanisław Kozłowski daje dwa podnioslejsze dzieła na tle renesansu włoskiego i dziejów czeskich (*Turniej*, *Taborcy*), potem przysparza repertuarowi cieszące się wybitnem powodzeniem komedje półhistoryczne, swojskie, ukazując w nich pod maską bujne życie „księcia Pepi” w pałacu pod blachą, oraz jego pierwsze rycerskie porwy (*Djana*, *Reduta*). Niezwykle płodny, zasilając Kozłowski naszą scenę całym szeregiem sztuk, budowanych zręcznie, lubo na modłę starej szkoły, wskrzesza z upodobaniem tra-

dycje i legendy warszawskie, (*Pod okrętem, Złota kaczka*), daje potem kilka sztuk na tle życia współczesnego z zabarwieniem tendencyjno-satyrycznym (*Luminarz, Pochodnia, Wiec, Trybuni*). Na kilku jego dziełach odbił się hamujący wpływ cenzury. Sądzony zbyt surowo przez krytykę modernistyczną, położył Kozłowski, jako pisarz *teatralny*, niemałe zasługi dla sceny warszawskiej, dbając o dobry język i szlachetność swojskiej treści.

Na temacie biblijnym osnuty dramat Juliana Dętowskiego (*Izrael na puszczy*), zalecał się pięknym wierszem i gorącym tchnieniem hebrajskiego liryzmu. *Aleksander Świętochowski* oprócz drugiej, bardzo ciekawej, świetnie djalogowanej sztuki z filozoficzno-pozytywnym podkładem (*Piękna*), stworzył jędrny, o szpizowych kształtach jednoaktowy dramat rzymski (*Helvia*), usunięty ze sceny po paru przedstawieniach z powodu republikańskiego ducha i frazesów, urągających cesarzowi.

Wacław Szymanowski z życia artystów włoskich w epoce renesansu, tworzy dramat, z paroma momentami o silnem napięciu, z przewagą poetycznej deklamacji (*Posąg*).—

Stanisław Rzewuski na tle romantycznej legendy układa sztukę ze scenerją malowniczą, ale bez poetycznego polotu. (*Ostatni dzień Don-Juana*). Oba te utwory nie miały zadatków żywotności.

Z tego treściwego, a z konieczności pobieżnego wykazu, widać jawnie, że Teatr Warszawskie w danej epoce wyzyskały, co tylko mogły, co im pozwolono — cały zasób twórczości oryginalnej, uwzględniając nie tylko autorów głośnych i firmowych, ale całą rzeszę literatów przelotnie piszących dla sceny.

Nie mieliśmy w literaturze dramatycznej, po za Fredrą, a poczęści Blizińskim, talentów pierwszorzędnych, któreby swą płodnością, siłą artyzmu i wpływem, mogły poważnie zaważać sceną, nadać mocne piętno naszej teatralnej kulturze. Z małym wyjątkiem sztuki oryginalne przeżywały się i blakły prędko, mijając bez echa, jak szmer spadających jesienią liści. Dla tego w tej także epoce miały przewagę w repertuarze tłumaczenia, chociaż wydajność i artyzm pisarzy polskich znacznie się ożywiły i podniosły w związku z panującymi prądami ru-

chu umysłowego. Jak wykazuje statystyka, w latach 1877, 1878, 1882, 1886, 1895 wystawiono w Teatrze Wielkim i Rozmaitości więcej premier swojskich, aniżeli pożyczonych z obczyzny. To pewna jednak, że nasza literatura sceniczna zgodnie z ogólnym rytmem duchowego życia, miała dążności twórcze dodatnie — a nie ujemne lub rozkładowe. Dotykano w sztukach tendencyjnych tematów żywotnych i problemów obyczajowych. Rzadkie były wybryki swywoli i pikanterji, owszem liczono się może nadto z nakazami moralności zewnętrznej i konwencjonalnej. Nieprzyjęło się u nas grasujące już wtedy w literaturze francuskiej „przyprawianie cudzołóstwa” dla zwyrodniałych gustów. Traktowano schludnie sceny małżeńskie niewiary, bez drażniących domieszek. Piszący dla sceny warszawskiej autorowie nie mogli mieć szerokiego oddechu w kierunku narodowym, ale na dnie sztuk najpoważniejszych spoczywało potępienie apatji, niezgody społecznej, i poziomego materializmu w duchu idealnej harmonji, podtrzymywania sił wewnętrznych i uzdrowienia skażonych przez niewolę obyczajów.

Główną zdobyczą kultury teatralnej w tym okresie było wydoskonalenie szlachtetnego tonu *gry w dramatach i komediach współczesnych*. Oparty na prawdzie i dążący do silnej charakterystyki *realizm stylizowany* warszawski, lubował się w ekspresji wyrazistej, podniesionej, w kontraście do szkoły krakowskiej, bardziej powściągliwej, która wobec potrzeby wystawiania nowych sztuk co tydzień, unikała przesady tak częstej w teatrach prowincjonalnych i kładła nawet czasem nadto hamujący tłumnik na grę aktorską. Z biegiem czasu, dzięki artyzmowi Frenkla, Wojdałowicza i Tekli Trapszówny przeniknęły częściowo na scenę warszawską te wpływy szkoły krakowskiej, wydoskonalonej pod kierunkiem Stanisława Koźmiana. — Aktorzy stopniowo w sztukach współczesnych przechodzili do obecnego systemu i metody gry skupionej, dyskretnej.

W roku 1871 dramat i opera zyskały nowy teren do działania podczas ciepła i upałów w Teatrze Letnim, wzniesionym prowizorycznie w Saskim Ogrodzie. Ta duża budowla drzewniana w guście szwajcarskim, później ogrzewana podczas zimy, oddawała i oddaje

dotąd wielkie przysługi naszej sztuce teatralnej.

W roku 1880 w Teatrze Małym, przerobionym z bóżnicy na Ul. Daniłowiczowskiej rozgościła się lżejsza muza — wyszlachetniał wtedy i stał się bardziej jednolitym repertuar Teatru Rozmaitości, albowiem usunięto z niego dawniej tak lubiane bluetki, komedycznyjski, farsy i kasperlady. Po pierwszym pożarze, który w r. 1883 zniszczył scenę i salę Teatru Rozmaitości, mieściły się znowu przez siedem miesięcy widowiska dramatyczne w Salach Redutowych, ale było tam niewygodnie i ciasno dla widzów i aktorów, których głos gubił się w bocznych częściach sali. Energiczny i oszczędny senator Gudowski, jako Prezes Dyrekcji, postarał się, aby już w r. 1884 na nowo została odbudowana scena i widownia, które ulepszono i upiękuszono cokolwiek pod względem urządzeń i pomocy technicznych, bardzo jednak niedostatecznie. Z postępem sztuki inscenizacyjnej trzeba było więc w r. 1913 nanowo scenę powiększyć i przerobić pod kontrolą władz rosyjskich, ale i ta reforma wypadła połowicznie. W tym skromnym przybytku działał

i tworzył zespół mistrzów oraz wybitnych talentów, podtrzymujących dawną świetność aktorstwa polskiego w nowym kierunku.

Zrobiła w tym czasie postępy technika sceneryj, zwłaszcza przy wystawianiu dzieł poważniejszych na wielkiej scenie. Sprawiano, co prawda nie często, nowe, ładne dekoracje i kostjomy, reżyserja wogóle niezbyt pomysłowa zalecała się poprawnością, ale w sztukach z większą obsadą bruździli nie-raz aktorowie podrzędni i niedość sprawnie wymustrowani statysci.

Realizm gry niewpłynął korzystnie na piękność dykcji, która straciła wiele z dawnej perlistości, oraz fonetycznego powabu. Artysci w rolach poważniejszych i bohaterskich utrzymali dziedzictwo dobrze wyszkolonej mowy żywej, przekazane przez mistrzów — lecz niektórzy inni spadali do tonu szarej gawędy, grzesząc nawet ciężkimi błędami wymowy.

Imponowało jednak doskonałe zgranie się aktorów, którzy tworzyli świetne, zharmonizowane koncerty, nawet bez nacisku kierowniczej batuty. Jednocześnie zgodne usiłowania, aby zawładnąć salą, tworzyli artyści strojni

zespół w wielu sztukach współczesnych. Wykonanie w całości takich „Safandulów”, „Nietoperzy”, „Starych kawalerów”, „Honoru”, „Wielkiego człowieka do małych interesów”, oraz paru sztuk innych przeszło już tradycyjnie do złotej legendy sceny dramatycznej warszawskiej. Na tej drodze w sposób samorodny wytwarzała się dążność do skupienia wszystkich poczynań twórczych w zestroju ogólnym, który jest najwyższym celem i zdobyczą dzisiejszej sztuki teatralnej.

W ostatnim dziesięcioleciu zeszłego wieku przez lat parę leniwo płynął artystyczny nurt dramatu i komedji, chociaż personel wzbogacił się paroma cennymi siłami. Józef Śliwicki, artysta szlachetnie uczuciowy, o pięknym głosie i jasno płynącej dykcji, objął po Tatkiewiczzu puściznę w rolach amantów, rozszerzając jej zakres w kierunku liryki oraz poetycznego dramatu—działa także jako sumienny i wytrawny reżyser. Teodor Roland wnosi na scenę szczerą uczucia, temperament zapalny i młodzieńczą brawurę w rolach komedjowych i dramatycznych. Przez dziewięć

lat Roman Żelazowski odtwarzał znakomicie wielkie role ze skończoną maisterją silnego i skoncentrowanego talentu, rozwijając także energiczną działalność reżyserską. Paweł Owerłło, przebywszy okres początkowy, gra swobodnie i elegancko role salonowe, konwersacyjne, Antoni Bednarczyk poważny aktor charakterystyczny zdobywa się na barwę typową i wyrazistość, pracuje także jako doświadczony i sumienny reżyser. Rozpoczynają w tym czasie zawód aktorski Piotr Hryniewicz w rolach charakterystycznych amantów i Władysław Paliński, rezoner salonowy, który potem w innym kierunku rozwija wybitne zdolności.

Po skromnych początkach wyrabia się na artystkę niepospolitą Felicja Pichorówna, w rolach komedjowych poważnych, niegardząc rozumnie typowymi figurami o charakterze plebejsko-kulinarnym i rezolutnych subrettek—Wanda Majchrzycka grywa poprawnie role poważne, salonowe, a Helena Rolandowa w rolach dziewcząt i panienek zaleca się szczerością i swobodą.

W tem dziesięcioleciu pojawiają się od czasu do czasu premjery oryginalne Zapol-

skiej, Kazimierza Zalewskiego, Alfreda Konara (*Figle amora, Gąsienice*), Koziębrodzkiego, Antoniego Małeckiego (*Grochowy wieniec*), Daniela Zglińskiego (*Jakub Warka*), Kazimierza Glińskiego (dramat romantyczny *Almanzor*), Jana Szutkiewicza (*Kula u nogi*), Andrzeja Niemojewskiego (*Familja*), Sewera, Graybnera, Ignacego Grabowskiego i Adolfa Walewskiego. Grano także po raz pierwszy tragedję Szekspira *Ryszard III*, nieznanne utwory: Délavigne'a (*Ludwik XI*), dramat Pohl'a (*Vasantesena*, przeróbkę sztuki indyjskiej króla Sudraki) oraz nowe sztuki Wiktoryna Sardou, Roberta Bracco, E. Brioux'go, Fuldy, Rostanda (*Romantyczni*), Wildenbrucha, Lindnera (*Krwawy gody*), Lavedan'a, Schnitzlera, Sudermana, Hermana Bahr'a, Ibsena (*Upiory*) — ale premjery następowały po sobie w rzadkich odstępach, gdyż reżyserja mało ruchliwa, krocząc drogą najmniejszego wysiłku, ratowała się ciągiem odgrzewaniem rzeczy znanych, sięgając nawet do starych rupieci.

Dopiero w ostatnim roku stulecia ruch się ożywia ze zmianą kierownictwa. Reżyserja wprowadza na repertuar sztukę

Stanisława Przybyszewskiego (*Złote Runo*), która działa zniewalająco na słuchaczy dramatycznym napięciem, gorączkowym erotyzmem i sugestywną mocą języka. Lucjana Rydla dramat fantastyczny (*Zaczarowane koło*) zyskuje powodzenie dla malowniczości poetycznej scen bajkowych oraz mocnego wyrazu epizodów dramatu ludowego. Jan August Kisielewski zniewala oryginalnością obserwacji, życiem i werwą w scenach miłosnych, oraz świeżością charakterystyki figur w pierwszych swoich komedjach (*W sieci, Karykatury*). — Tadeusza Konczyńskiego sztuki współczesne, (*Otchłań, Kajetan Orug*) zalecają się zwartą budową, dosadną plastyką figur i nerwem dramatycznym. Głośne na zachodzie dramaty Rostand'a (*Cyrano de Bergerac*), Ibsena (*Jan Gabriel Borkman*), Hauptmana (*Dzwon zatopiony*) odbijają się niby barwne plamy na szarem tle współczesnego repertuaru.

* * *

W obecnem stuleciu dramat i komedja warszawska przechodziły zmienne koleje. Linja repertuaru falowała przeróżnie, wewnętrzne

życie artystyczne miało chwile omdlenia i wzlotów. Przyczyną tego, oprócz doniosłych wypadków i wstrząśnień politycznych, były częste zmiany kierownictwa i personelu dramatycznego.

W ostatnich zwłaszcza jedenastu latach, gdy powstał Teatr Polski oraz inne teatry prywatne, zaczął się ruch aktorów i aktorek, przechodzących z jednej sceny na drugą. Przesunął się przez scenę warszawską liczny zastęp sił wykonawczych znakomych, wybitnych i użytecznych. Postaram się je omówić po kolei. w miarę jak się ukazywały, pracując dłużej lub krócej.

Wanda Siemaszkowa przez lat kilka w rolach dramatycznych, ludowych i w sztukach mieszczańskich rozwijała mocny talent żywiołowy, pełen rozmachu, siły i uczucia. Marja Przybyłko w sztukach współczesnych odtwarzała z wybitną oryginalnością postacie kobiece pełne życia, czasem charakterystycznie zabarwione, sięgając także w sferę dramatyczną. Natalja Siennicka odznaczała się subtelnością i starannem wykończeniem ról salonowych, konwersacyjnych a także nastrojonych na ton dramatyczny. Marja Federowi-

czowa ujmowała przez lat parę wdziękiem i erotyczną narkozą zwłaszcza w sztukach Przybyszewskiego. Jadwiga Mrozowska podczas krótkiego pobytu na scenie warszawskiej wykazała zapał, inteligencję i subtelny artyzm w paru kreacjach dramatycznych.

Porzucając sztukę choreograficzną, szczęśliwie próbowały sił aktorskich Felicja Kochówna w rolach liryczno-dramatycznych oraz Rutkowska, wdzięczna i miła w paru lżejszych komedjach. Primadonna lżejszej komedji Honorata Leszczyńska z Teatru Małego, zjawiała się czasem na głównej scenie ze zwykłą sobie pogodą, płynnością i zestrojeniem gry wysoce naturalnej. — Aloiza Żółkowska, dziedzicząc w trzecim pokoleniu zdolności aktorskie, była dobrą wykonawczynią figur komicznych i ludowych z prawdą gry skończenie naturalnej. — Marja Weryho, Zofja Trapszowa, Halina Lubicz Mogilnicka oraz Karolina Lorenz poprawnie grały role komedjowe i charakterystyczne. Iza Kozłowska przez lat parę z powodzeniem odtwarzała kilka ról salonowo dramatycznych i lirycznych. Władysława Ordon-Sosnowska z bardzo wybitnym talentem, humorem i wer-

wą charakterystyczną oddaje postacię dziarskich niewiast, młodych mężatek, wydobywając zawsze głębsze akcenty uczuciowe.

Wdziękiem wiosennym, lekkością, swoboda naturalną, przemiłym szczebiotem rzucała na salę urok Stanisława Lubicz-Sarnowska — a szczerością głębszego liryzmu, poezją miłości, czarem oblicza i głosu jednała sobie względy widzów Janina Szyllinżanka — obie te sympatyczne aktorki opuściły scenę w pełnym rozkwicie talentów. W dziedzinie ról charakterystycznych pracują użytecznie Michałowiczowa, sięgając chwilami w dziedzinę dramatu i Szymborska, dobra przedstawicielka starych sług i kobiet z ludu.

Ostatnimi laty przelotnie gościła na głównej scenie Irena Solska, aktorka wysoce inteligentna, niepospolita, z wybitną oryginalnością grająca heroiny w dramatach współczesnych i komediach renesansowych. Stanisława Wysocka z siłą i przejęciem odtworzyła parę starszych ról tragicznych — zwolenniczka radykalnych reform, nowych prądów w swych ambicjach i pracach reżyserskich. Świetne warunki postawy i głosu posiada Helena Zaborowska, jako heroina w dramacie i tragedji,

artystka zdolna i krócząca ku wyżynom. Marja Mirska z przejęciem i temperamentem oddaje figury kobiece energiczne i rzutkie — Amelja Rotterowa z dystynkcją gra matki i damy światowe. Ostatnimi laty wyróżniły się także: szczerza, bystra, bardzo sympatyczna Marja Gromnicka, pełna wdzięku Marja Majdrowiczówna, Wanda Jarszewska, Marja Hryniewiczówna, oraz rozpoczynająca pomysłnie zawód sceniczny Zofja Lindorfówna w rolach salonowych i lirycznych. — Mila Kamińska, artystka wyrobiona, gra z życiem i precyzją nerwowe role kobiet współczesnych, Aldona Jasińska role poważne oraz Marja Brydzińska, pełna werwy i bardzo oryginalna odtwórczyni wesołych panien i rezolutnych niewiast.

W gronie artystów zabłysnął przedewszystkiem znakomity wirtuoz, Kazimierz Kamiński, realista, analityk i obserwator, z mistrzowskim wykończeniem oddający postaci różnorodne światowców, wielkich panów, półpanków, rezonerów oraz cały szereg figur typowych, wykończonych z flamandzką drobiazgowością. W sztukach współczesnych Kamiński jako doskonały reżyser celuje uję-

ciem całości i harmonią troskliwie obmyślanych szczegółów.

Wojciech Brydziński przez lat kilka bogacił i pogłębiał swój talent jako artysta pełen skupienia, prawdy wewnętrznej w dramatach i komedjach współczesnych. Ludwik Wostrowski (przedwcześnie zgasły), miał dużo werwy i wyrazistości jako lekki amant i rezoner, Stanisław Knake Zawadzki aktor utalentowany i hojnie obdarzony od przyrody, przez lat parę tworzył role z powodzeniem w dziedzinie charakterystyczno-dramatycznej. Piszący te słowa po powrocie z Krakowa na scenę warszawską grywa postacie poważne i tragiczne, głównie w dramatach polskich i poematach romantycznych. Jan Janusz zaznaczył się dobrze w rolach młodych charakterystycznych — także jako reżyser. Dział charakterystyczny reprezentowali: Bolesław Nowicki (Bolesławski), artysta poważny i wyrobiony w kierunku tragicznym i komedjowym, — Michał Szobert, aktor zdolny, wyrazisty, pełen zapału graniczącego z ekstazą, Antoni Siemaszko i Ludwik Wilczyński (przedwcześnie zmarły w Rosji podczas wojny) — dobrzy wykonawcy typów i figur rodzimych.

Wyjątkowym talentem, intuicją, potęgą zapału, wspaniałym głosem zaimponował Józef Węgrzyn świetny w rolach bohaterskich a jednocześnie zabłysnął pomysłowością, humorem i oryginalnym ujęciem figur groteskowych. Jako amant liryczny, bohater podbił pleć niewieścią oraz całą publiczność Juljusz Osterwa, pełen przemilej gracji, subtelności i skupionego uczucia — jako reżyser i kierownik odgrywa wybitną i wpływową rolę w duchu nowatorskim i eksperymentalnym. Przelotnie na scenie Teatru Rozmaitości zabłysnął świetny, oryginalny talent Aleksandra Zelwerowicza. Leon Junosza Stępowski stał się ulubieńcem publiczności w rolach światowców, salonowych bohaterów i zdobywców serc niewieścich, dla nadzwyczajnej swobody, elegancji i męskiego uroku. W latach ostatnich Ludwik Solski, znakomity aktor, reżyser i kierownik, dał kilka arcydzieł sztuki scenicznej, wielkich ról dramatyczno-charakterystycznych, odtworzonych z pierwszorzędną ekspresją. — Władysław Staszkowski odznaczył się grą wyrazistą, stwarzając okazałą ilość postaci typowych. Władysław Lenczewski przez lat parę nadawał ton

właściwy figurom wielkomijskich lowelasów i karjerowiczów, — jako lekki i liryczny amant pracował sumiennie Karol Bend i Tadeusz Frenkiel. Henryk Kawalski, Kazimierz Biernacki i Jan Tomasiak, pełniąc obowiązki sekretarzy, grali dobrze epizodyczne role.

Józef Chmieliński, aktor wybitny, celuje piękną dykcją, oddając szlachetnie z prawdą wewnętrzną postacie poważne w dramacie i komedji współczesnej. Stefan Jaracz ostatnimi laty jako artysta żywiołowy pierwszorzędny, zabłysnął szczerością i twórczym rozpędem wybitnego talentu—Gustaw Fritsche tonem szlachetnym, trafną psychiką i gradacją w oddaniu kilku ról komedjowych. Antoni Różycki subtelnie, naturalnie i z wdziękiem grywa salonowych amantów, wreszcie Jan Szymański, Józef Zieliński, Antoni Różański, Witold Skarżyński, Feliks Norski, Mieczysław Myszkiewicz i Stanisław Janowski dopełniają obecnie zastępu aktorów, grających różnorodnie role w tonie właściwym dla sceny stołecznej. Emil Chaberski poświęca się specjalnie pracy reżyserskiej z wybitną zdolnością i zamiłowaniem.

Pomyślniejszy rozwój repertuaru oryginalnego na początku stulecia był w znacznej części wynikiem ambicji Ludwika Śliwińskiego, który rozwinął niepospolitą energję jako twórca i organizator warszawskiej operetki i krotochwili, dogadzając lżejszym i płochym gustom wielkomijskiej burżuazji. Śliwiński żądny władzy, ruchliwy i przedsiębiorczy, przez trzy lata (1902—1905) sprawował naczelne kierownictwo dramatu i komedji, zorganizował na nowy sposób reklamę w prasie i zawiązał bliższy kontakt z gronem autorów oryginalnych. Oprócz kilkunastu sztuk autorów już znanych wprowadził na repertuar dwie dawne komedje Kraszewskiego: zakazaną dawniej przez cenzurę (*Panie kochanku*) pod zmienionym tytułem *Leosi*, oraz *Gościnę Radziwiłła*.

Rozpoczął w tej dobie twórczą pracę zastęp nowych polskich dramaturgów: Stefan Krzywoszewski, pisarz nawskróś teatralny, malarz życia sfer mieszczańskich, tworzył lekkie, satyryczne komedje (*Tęcza*, *Małe dusze*), a potem w ciągu lat wzbogacił repertuar szeregiem sztuk różnorodnych, obyczajowych, pół - fantastycznych i tendencyjnych (*Edu-*

kacja Bronki, Przywódca, Aktorki, Zmar-
twienia pana Hamelbeina, Colombina i Głu-
szec). Tadeusz Rittner, artysta subtelny,
pisarz polsko-wiedeński, wytworny moderni-
sta, rozpoczął od sztuk realistycznych (*Ma-
szyna, W małym domku*), potem tworzył cie-
kawe studia obyczajowe (*Głupi Jakób*) oraz
komedje i dramaty z odcieniem symboliczno-
nastrojowym (*Człowiek z budki suflera, Lato*)
Włodzimierz Perzyński zabłysnął oryginalno-
ścią zwłaszcza w dwu najlepszych komedjach
(*Lekkomyślna siostra, Aszanika*), szydząc
subtelnie z obłudy i płytkości obyczajowej
naszego mieszczaństwa. Bolesław Gorkczyński
podejmował śmiało i oryginalnie problemy
współczesne i zagadnienia erotyczne w obra-
zach życia młodzieży i artystów (*Bagienko,
Wyzwanie, Kawiarnia, Noc lipcowa*) oraz
tematy z zabarwieniem politycznym (*Konsty-
tucja*). Adolf Nowaczyński debiutuje zrazu
w jednoaktówce, opartej na ironicznych kon-
trastach (*Hamlet i Donżuan*), w następnych
latach daje ciekawe studjum z niedawnej
przeszłości życia literackiego (*Cyganerja*)
oraz dwa mocne, oparte na drobiazgowych
studjach, szeroko zakrojone dramaty histo-

ryczne. Stanisław Brzozowski próbuje raz
jeden sił swoich jako pisarz sceniczny w sztuce
ideowej (*Mocarz*). Wprowadza także na
scenę Śliwiński najbardziej artystycznie skoń-
czoną sztukę Przybyszewskiego (*Śnieg*) poe-
sny dramat miłości beznadziejnej, na tle fa-
talistycznej symboliki — dwie słabsze sztuki
Kisielewskiego (*Sonata, Ostatnie spotka-
nie*), wreszcie pierwociny literackie Zofji
Wójcickiej (*Dylettanci*), Szukiewiczza (*Odku-
pienie*), Z. Kaweckiego (*Dramat Kaliny*), Wła-
dysława Palińskiego (*W odmęcie*), Sydona
Frydberga (*Na wakacjach*) i Artura Śliwiń-
skiego (*Kramarze*).

W dziedzinie poezji bogaci repertuar efek-
towna i malownicza na tle rewolucyjno-dzie-
jowem rozwinięta baśń Jerzego Żuławskiego
(*Eros i Psyche*) oraz z mitologii greckiej wy-
snuta fantazja B. Hertza (*Ananke*). Z obcych
literatur wprowadzono na scenę w tych la-
tach utwory Szekspira (*Powieść Zimowa*),
Maeterlincka (*Monna Vanna*) i kilkanaście
wybitnych nowości współczesnych autorów:
E. Brioux'go (*Czerwona toża, Ucieczka*), H.
Lavedan'a, Al. Capus'a, Wedekinda (*Duch zie-
mi*), Jerzego Engla, Hervieux'go, a niemiecką

bajkę *Kopciuszek* w opracowaniu Adolfa Walewskiego wystawiono w pięknych dekoracjach i kostjumach dla uciechy małych i starszych dzieci.

W szkicu treściwym i z konieczności niezupełnym, omawiając koleje i przemiany literacko-artystycznego rozwoju dramatu i komedji warszawskiej z ostatnich lat kilkunastu, mogę dotknąć tylko kilku głównych momentów, mających znaczenie dla rodzimej teatralnej kultury.

Gdy w epoce konstytucyjnej powiększyła się nieco tolerancja rosyjskiej cenzury, umiejętnie wykorzystał tę zmianę Józef Śliwicki jako naczelny reżyser kierujący repertuarem w latach 1905 i 1906. Wprowadził na scenę sztuki, które dawniej były niedopuszczalne. Rozpoczyna tę serję utwór Wincentego Rappackiego *Bogusławski i jego scena*, wskrzeszający wspomnienia patriarchy polskiej sztuki teatralnej — w tym obrazie dziejowym pierwszy raz od lat wielu zjawił się król polski Stanisław August. Potem wystawione zostały: antyniemiecka sztuka Adama Asnyka

Bracia Lerche — patriotyczny, wielce popularny na scenie krakowskiej dramat Juljana z Poradowa: *Obrona Częstochowy* — zakazany przedtem dramat historyczny Kozłowskiiego *Kazimierz Wielki i Esterka*, polityczno-antysemicka komedja Zalewskiego *Gór nasi*, historyczny dramat Wincentego Rappackiego *Odsiecz Wiednia* z królem Janem Sobieskim, komedja Fredry (ojca) na tle włoskiem (*Rewolwer*), dramat historyczny Gąsiorowskiiego i Nikorowicza *Pani Walewska*, legendowy dramat Marjana Tatarkiewiczza *Kneź Popiel*, klasyczna tragedia Aloizego Feleńskiego *Barbara Radziwiłłówna* a nade wszystko trzy genialne utwory Słowackiego: *Nowa Dejanira (Fantazy)*, *Balladyna* i *Lilla Weneda*. Po raz pierwszy w tym czasie ze sceny warszawskiej przemówił w dwu sztukach (*Candida* i *Bohaterowie*) ironicznie zuchwały talent Bernarda Shaw'a, głośny na zachodnim kontynencie.

W czasach przejściowych i niespokojnych, w r. 1907 postawiony przejściowo na czele dramatu i komedji Kazimierz Zalewski wznowił *List żelazny* Małeckiego, wprowadził na repertuar Kochanowskiiego *Odprawę posłów*

greckich, starodawną komedię Baryki *Z chłopca król*, komedię historyczną Rapackiego *Odbijanego*, oraz wspaniałą legendę Wyspiańskiego *Bolesław Śmiały*, ale wystawienie i wykonanie w całości tego dzieła nie zyskało poklasku krytyki, ani uznania publiczności. Natomiast niezwykłą popularność zdobył wtedy Zygmunt Kawecki, którego komedia *Szkoła* była cierpką i zajmującą satyrą na stosunki pedagogiczne w Galicji, — z dzieł tłumaczonych podobała się *Miłość czuwa* Caillavet'a i Flers'a, którzy w latach następnych obdarzyli naszą scenę szeregiem pogodnych i wytwornych arcy-komedyj.

Gdy po nieudolnych rządach prezesa Herschelmana stanął na czele dyrekcji w r. 1908 energiczny i ożywiony dobrmi chęciami Jerzy Małyszew, z pomocą w dziale finansowym Leona Krywoszejewa—podjęta została sprawa reformy i organizacji artystycznej. Zrazu na stanowisko głównego reżysera powołany został Kazimierz Kamiński z pomocą w kierunku literackim Wacława Grubińskiego, nazwanego skromnie lektorem. Z okazji jubileuszu głośnego pisarza i publicysty Aleksandra Świętochowskiego wystawiono wtedy bardzo

starannie w doborowej obsadzie jego pięcio-aktowy grecki dramat *Aspazja*, w którym autor opromienił urokiem postać szlachetnej, mądrej a wyzwolonej kobiety, ściganej przez zawiść małodusznych intrygantów politycznych. Z arcydzieł literatury wszechświatowej wznowiono z powodzeniem Szekspira *Romeo i Julję*, komedię Beumarchaise'go *Wesele Figara*, Słowackiego *Mazepę*, z dzieł oryginalnych grano dramat historyczny Adolfa Nowaczyńskiego *Smocze gniazdo* z mocno postawioną figurą warchoła i gwałtownika Stadnickiego, zwanego djablem łańcuckim, reprezentanta wybujałego indywidualizmu dawnych magnatów polskich, krzewicieli ducha anarchji. Wystawiono także dramat wenecki Jerzego Żuławskiego (*La bestia*), nowe żywotne sztuki Gorczyńskiego, Krzywoszewskiego i Kozłowskiego, w których odbiły się zagadnienia współczesne oraz bieżące prądy i wydarzenia społeczno - polityczne; — z literatury obcych efektowną sztukę węgierskiego dramaturga Molnara (*Djabeł*), oraz Knuta Hamsuna oryginalne, lecz mało sceniczne studjum skandynawskiej psychiki (*U królewskich wrót*). W roku 1909 prezes Małyszew

zorganizował w nowy sposób trójosobowe kierownictwo dramatu i komedji. Kazimierz Kamiński i Józef Śliwicki pracowali współrzędnie jako reżyserowie, ja zaś objąłem i przez cztery lata spełniałem obowiązki kierownika literackiego. W tym ustroju Prezes, w razie rozbieżności zdań, był instancją ostateczną, chociaż wogóle nie krępował samodzielności kierownictwa i reżyserji, w paru tylko razach przeprowadzając swoją wolę. Przy tej sposobności zaznaczę, że w roku 1892 ustanowiono literackiego kierownika pod nazwą reżysera repertuaru, ale wskutek zabiegów zakulisowych, ta posada wkrótce została zwinięta. Od r. 1909 w dramacie warszawskim, podobnie jak w pierwszorzędnym teatrach za granicą — kierownictwo literackie stało się konieczną potrzebą i częścią składową w rozwoju działalności dyrekcji naczelnej.

Uznaną została wtedy zasada, że rozwój sceny warszawskiej powinien się opierać na twórczości rodzimej. — W latach 1910, 1911 i 1912 wzbogaciło repertuar 41 nowych premier oryginalnych a 27 nowych sztuk tłumaczonych. Z dzieł wielkiej naszej poezji pojawiły się wtedy cudne fragmenty Słowackie-

go *Złotej czaszki*—trochę okrojony przez cenzurę potężny w swej grozie tragicznej, zamknięty harmonijnym akordem *Srebrny sen Salomei*, pełna zgrzytów, kipiących namiętności i walki z prawami moralnymi tragedja renesansowa Słowackiego *Beatrix Cenci*. — Wystawiono również dwa spiżowe, najmocniej zbudowane dramaty Stanisława Wyspiańskiego: *Sędziowie* i *Kłątwa*, w których działa tragicznie potęga losu i sumienia. Na benefis Leszczyńskiego grano po raz pierwszy dramat historyczny Józefa Szujskiego *Halszka z Ostroga*, którego barwy już przybladły — natomiast dramaty Adolfa Nowaczyńskiego *Wielki Fryderyk* i *Dymitr Samozwaniec* (okrojony przez cenzurę), dzięki odpowiednim skrótom i wyrzutniom, ujawniły na scenie swój świetny koloryt dziejowy, przedziwną plastykę figur i dramatyzm scen najważniejszych. Przybyszewskiego mistyczna *Odwieczna baśń*, uwieńczona nagrodą, scenicznie mało wyrazista, miała tony głębokiej wiary w szlachetne strony ludzkiej natury, w tryumf duchowej miłości nad lichotą spraw i dążeń doczesnych. Współczesny dramat tegoż autora *Gody życia* wykraczał, po za

sferę jednostronnego erotyzmu, ukazując bolesną i wzruszającą walkę uczuć macierzyńskich, które się buntowały przeciw surowym wyrokom ładu i prawa moralnego w rodzinie. W tragedji greckiej Tadeusza Konczyńskiego *Demostenes* bohater walczy o honor narodu, pragnąc, aby jego ojczyzna raczej zginęła, aniżeli się pogodzić mogła z hańbą upadku w niewoli. W dramatach współczesnych *Srebrne szczyty* i *Straceńcy*, rozwinął zajmująco Konczyński problematy duchowego życia i powołania kobiety — dramat iluzji w stosunku do rzeczywistości, oraz walkę dwu natur męzkich, biegunowo przeciwnych o godność i dostojność duszy niewieściej. Krzywoszewski w komedji *Djabł i Karczmarka* tworzy wesołą baśń pół-fantastyczną, sławiąc rozum i dzielność kobiety uczciwej — w najlepszej swej komedji *Rusałka*, także fantastycznie zabarwionej, rozwija głębszą ironję na tle egoizmu i próżności sfer arystokratycznych, w „*Aktorkach*“ daje wesoły i sympatycznie idealizowany obraz życia zakulisowego sfer teatralnych. Ignacy Grabowski w premjowanej na konkursie fantazji *Sokół* sławi dziarskość staropolskiej młodzieży. Ko-

złowski potrąca o legendę wielkiego Korsykanina w *Jeńcu Napoleona*, Jaroszyński tworzy dobry obrazek rodzajowy życia mieszczańskiego (*Sąsiadka*), podniesiony przez znakomitą grę artystów. Ignacy Nikorowicz zapełnia swą lekką komedję *W gołębniku* wesołem gruchaniem par miłosnych i szczebiotem zalotnych kobietek, Stefan Kiedrzyński w *Dzisiejszych* daje pierwszą próbkę swego żywotnego, na wskroś scenicznego talentu, karcąc z goryczą egoizm, moralną lichotę i deprawację burżuazji doby przedwojennej. Z powodu jubileuszu Kazimierza Tetmajera parę razy grano okrojoną przez cenzurę jego fantazję *Zawisza Czarny*, luźną w całości, ale oryginalną i poetyczną w paru epizodach. Oprócz kilku innych sztuk, znanych i wybitnych autorów wprowadzono na repertuar: błady dramat Adama Krechowieckiego z czasów legendowych *Syn Królewski*, pierwsze płody sceniczne: Jana Adolfa Hertza (*U źródła cnot*), Antoniny Dembińskiej (*W trzęsawisku*), Kazimierza Królińskiego (*Sufrażystki*), Czesława Halicza (*Kwintet*) i Kazimierza Wroczyńskiego (*Venus*) — wznowiono również najlepszą komedję Chęcińskiego (*Kry-*

tycy). W malowniczej oprawie dekoracyjnej, starannej obsadzie i nowej inscenizacji, ukazały się: baśń Szekspira *Sen nocy letniej* i dramat *Kupiec wenecki* — a z wybitnych płodów współczesnej i dawnej literatury europejskiej: tragedia Szyllera *Don Carlos* (tym razem bez amputacji cenzuralnych) w przekładzie Jana Kasprowicza—dramat wiozyczny Gerharda Hauptmana *Hanusia* w tłumaczeniu Marji Konopnickiej, — Hofmanna—stała tragedia jednoaktowa *Elektra*, Fryderyka Hebbła dramat biblijny *Judyta*, uczuciowy dramat Edmunda Rostanda *Orle* z melancholiczną figurą księcia Reichstadt, przełożony wierszem płynnym przez Marjana Tarkiewicza — oraz w jednym widowisku obie części głębokiego misterjum Björnsona *Ponad siły*, w którym autor poruszył kapitalne problemy duchowe i społeczne naszej epoki. Kilkanaście innych sztuk tłumaczonych stanowiąło powszednią strawę dla miłośników sceny.

W roku 1913, opuściwszy dyrekcję teatru krakowskiego, objął naczelne kierownictwo dramatu i komedji Ludwik Solski ze współpracą literacką Adama Grzymały Siedleckiego. Doniosłym wypadkiem było wtedy wpro-

wadzenie na repertuar dwu pierwszych części wielkiej trylogji historycznej Lucjana Rydla: komedji *Królewski jedynak* i dramatu *Złote więzy*. W pierwszym utworze poeta wskrzesił majestat i blask krakowskiego dworu za dynastji Jagiellonów, w drugim tragedję załosną Barbary Radziwiłłówny, walkę króla z wybrańcami narodu o prawa serca i swobodę wyboru małżonki. Oba te dzieła, zalecając się ślicznie cyzelowaną formą języka, mają wartość barwnych malowideł dekoracyjnych, zdobiących ściany świątyni pamiątek. Dramat Żuławskiego *Koniec Mesjasza* przypominał załamanie się i upadek Sabbataja Cewi, ambitnego proroka, który działał w 17 wieku w Smyrnie, jako reformator, a w końcu odstępca od wiary żydowskiej. Wacław Grubiński w jednoaktówce *Djogenes* z Synopy ładnym językiem głosił dziwną „pochwałę próżniactwa”. W komedji *Na sprzedaż* Jan Adolf Hertz na tle życia mieszczańskiego dał charakterystyczny obraz targów małżeńskich i walki uczucia z poziomym interesem, a Jastrzębiec Zalewski w *Biednej Meli* przedstawił ironicznie dolę kobiecą w życiu średniej burżuazji.

Gdy w r. 1914, wskutek wybuchu wojny dyrektor Solski został odcięty od Warszawy, za ostatniej dykcji rosyjskiej zajął się sprawami dramatu i komedji vice-prezes Kazimierz Hulewicz łącznie z Grzymałą Siedleckim oraz komitetem reżyserów. Wyzyskując nastroje antygermańskie, wprowadzono wtedy dramat francuski Harancourt'a, *W niemieckich szponach* na tle stosunków ludności alzackiej do pruskich ciemniców, — pełną rozlewnej liryki, pięknym wierszem pisaną tragedję Adama Asnyka *Kiejstut*, której bohater pada ofiarą krzyżackiej intrygi. W jasełkowym dramacie Lucjana Rydla *Betleem polskie*, przesunął się korowód postaci z dziejów polskich — dodano wtedy będącą na czasie djatrybę starca, który wielkim głosem wołał do Boga o pomstę z powodu okrucieństw i gwałtów niemieckich w Kaliszu. W dramacie wierszowanym *Szlakiem legjonów* Ludwik Hieronim Morstin z poetycznym talentem przedstawił na tle patriarchalnego życia dworu wiejskiego w początku zeszłego stulecia, tajemne rwanie się młodzieży do boju za ojczyznę, bolesny dramat ojca po zgonie w boju ukochanego jedynaka oraz świt

legendy napoleońskiej, niosącej nadzieję zmartwychwstania. Najważniejszym jednak wypadkiem w dobie przedwojennej było wystawienie arcydzieła Wyspiańskiego *Wesele*, w którym znakomity poeta skupił rozłam, ból i udrękę narodu na schyłku epoki niewoli. Ten jasełkowy poemat, zjawisko nowe i oryginalne w literaturze dramatycznej całego świata—pod względem artystycznym był także głównym na scenie tryumfem metody nastrojowo-symbolicznej. Wywarł on jedyne w swoim rodzaju, fascynujące wrażenie spłotem jawy z sennemi wizjami, bolesnem napięciem polskiego uczucia. To dzieło najprzedniejsze poety ozwało się w sercach polskich echem pragnień i przeczuc, wydobytych z najgłębszych, podświadomych pokładów zbiorowej duszy polskiej.

W roku 1915, gdy władze rosyjskie zaczęły opuszczać Warszawę, ostatni prezes Dykcji rosyjskiej proponował artystom Teatru Rozmaitości, aby pożegnawszy Warszawę, udali się do Rosji, pod opiekę władz rządowych, ale artyści, oceniając trzeźwo sytuację, postanowili jednomyślnie wytrwać na stanowisku i pracować dla sceny macierzystej. Pod-

czas okupacji niemieckiej, przez półczwarta roku działało pomyślnie Zrzeszenie artystów, a jego koleje stanowią ciekawy i godzien bliższej uwagi moment w dziejach naszej sceny. Duszą wybranego przez artystów tryumwiratu stał się Władysław Paliński, aktor i literat, pełen energii, wybitnych zdolności organizacyjnych, który odrazu postawił ustrój Zrzeszenia na zdrowych i racjonalnych podstawach. Ja przez dwa lata, jako członek Zarządu prowadziłem repertuar, Józef Śliwiczki kierował zrazu pracą inscenizacyjną, po jego ustąpieniu Paweł Owerflo wszedł do Zarządu, jako reżyser i gospodarz sceny. Po śmierci przedwczesnej Palińskiego w r. 1917 wybrano na jego miejsce Antoniego Bednarczyka, jako fachowego reżysera. W drugim zarządzie, od początku 1918 r. główne kierownictwo objął Józef Śliwiczki przy współpracy Teodora Rolanda i Stanisława Knake-Zawadzkiego. Oba Zarządy działały zgodnie i solidarnie,—przy chętnym udziale artystów rozwinęła się płodna, wyczerpana praca i szybka odnowa repertuaru. Wystawiono po raz pierwszy w Warszawie w doskonałej obsadzie i reżyserji głośny w Galicyi dramat Gabrijeli

Zapolskiej *Tamten*, dzieło mocne, efektowne, zawierające pełen prawdy obraz zabiegów, śledztw i badań żandarmerji rosyjskiej, prześladowującej młodzież polską. Jednym z najważniejszych czynów Zrzeszenia było znakomite pod względem aktorskim i dekoracyjnym wykonanie wspaniałego poematu - wizji Stanisława Wyspiańskiego *Noc listopadowa*, także trzeciego dramatu z cyklu dziejowego Lucjana Rydla *Ostatni z Jagiellonów*, oraz głośnej na całą Polskę sztuki Władysława Anczyca *Kościuszkę pod Racławicami*, która w Galicji odegrała tak wielką rolę, podtrzymując w masach ludowych ducha miłości dla Ojczyzny. W najcenniejszym swym dramacie *Judas z Kariothu* wybitny poeta, pełen scenicznego daru Karol Hubert Rostworowski zaimponował wielkim poetycznym stylem, doskonałym prowadzeniem scen zbiorowych, znakomitą charakterystyką bohatera, który po swojemu, w duchu kramarskim, pragnął wyzyskać ideową misję największego proroka ludzkości, zwiastuna dobrej nowiny. Pierwszy raz w Warszawie ukazał się Słowackiego *Horsztyński* z przepiękną tragedją oślepionego przez rosjan konfederata barskiego. Z no-

wych dzieł oryginalnych: historyczny dramat Ireny Panenkowej *Łukasiński*, — Jana Adolfa Hertza dramat *Książę Józef Poniatowski*, który zdobył ogromne powodzenie, głównie dzięki pełnym charakteru scenom na dworze Stanisława Augusta i porywom zapału patriotycznego. Zyskała wielki sukces tegoż autora komedia *Młody las*, przedstawiająca z dosadną charakterystyką i nerwem dramatycznym pamiętny w dobie przedwojennej strajk i protest młodzieży szkolnej przeciwko niegodziwym pedagogom-rusyfikatorom. Zasługują także na wyróżnienie nowe dramaty Zapolskiej *Carewicz*, sztuki Stanisława Kozłowskiego *Apostata* i *Serwis galowy* z zabarwieniem antyrosyjskiem. W komedji *Gorąca Krew* przemówił nowy sympatyczny talent Mieczysława Fijałkowskiego, który z temperamentem komedjopisarza łączy wesoły, lekko ironiczny pogląd na życie, a nadewszystko rasową, nawskroś rodzimą werwę i optymizm polski, widoczny także w późniejszych jego zajmujących komedjach: *Pan Poseł* i *Wierna Kochanka*. W scenicznej grotesce *Rycerz z Łąbędziem* przemówił oryginalny, ekscentryczny humor Brunona Winawera, który w du-

chu kosmopolitycznym pisze po polsku, kojarząc swe zręczne pomysły farsowe z motywami przyrodniczo-naukowemi.

Streszczając się, pomijam z konieczności obfitą w tym czasie ilość wznowień i premier tłumaczonych. Zaznaczę tylko, że pomimo tarć wewnętrznych i przeszkód zewnętrznych, Zrzeszenie artystów dramatu spełniło pomyślnie zadanie samopomocy w ciężkiej epoce przejściowej. Nietylko utrzymano cały dawny personel, ale pozyskano na nowo dla sceny znakomity talent i reżyserję Kazimierza Kamińskiego, zubożono siły wykonawcze świetnym, pełnym połotu artystą Józefem Węgrzynem, na krótko zwerbowano Jerzego Leszczyńskiego. Pod względem materialnym oba Zarządy pełniły swe zobowiązania, przekazały na własność miasta okazały, pracą artystów zdobyty, inwentarz. Podnosząc poziom widowisk pod względem gry, inscenizacji i wystawy w duchu artystycznej harmonji — Zrzeszenie nietylko utrzymało, ale wzmocniło powagę i *préstege* pierwszej polskiej sceny.

Gdy od początku r. 1919 objęły zwierzchnictwo nad Teatrami władze miejskie, na stanowisko dyrektora generalnego powołany został literat i krytyk, pełen wiedzy i wysokiej kultury znawca ruchu literackiego u nas i zagranicą, Jan Lorentowicz. W r. 1921 dodano mu do pomocy Michała Tarasiewicza, poważnego artystę, byłego kierownika sceny lwowskiej, który przez rok tylko pełnił przed śmiercią obowiązki fachowego dyrektora teatru.

W roku 1922 po ustąpieniu Lorentowicza dyrektorem dramatu i komedji został ponownie Ludwik Solński. W roku zeszyłym naczelnym kierunek artystyczny Teatru Rozmaitości objął Juljusz Osterwa, ulubiony artysta, przejęty duchem reform, dyrektor teatru eksperymentalnego „Reduta”—literackim kierownikiem został Stanisław Miłaszewski, pełen wiedzy, wytworny stylista, krytyk literacki i teatralny. Na tę młodą dyrekcję spada trudne, ale wdzięczne zadanie pracy twórczej dla przyszłości, zgodnej z tętnem czasów obecnych.

Dn. 2 Listopada 1919 roku spłonął po raz drugi Teatr Rozmaitości z przyczyny niewy-

sledzonej. Odtąd nasz dramat i komedja wiodły żywot tymczasowy, najprzód w sali Teatru w Ogrodzie Saskim, od roku w gmachu Teatru Bogusławskiego.

Nie będę omawiał bliżej ostatniego pięcioletnia, jako przeszłości zbyt świeżej, którą należałoby oglądać z pewnego oddalenia. Wspomnę tylko przelotnie, że w najnowszych dziełach naszych pisarzy dramatycznych Stefana Kiedrzyńskiego, Wacława Sieroszewskiego i Kazimierza Wroczyńskiego, odbiły się przeżycia powojenne oraz przemiany obyczajowe w dobie spekulacji i rozwoju tak zwanego paskarstwa. Choć sztuki te szybko się przeżyły, należą one jednak do ciekawych dokumentów, odbijających oblicze i charakter epoki najnowszej.

W pracy obecnej chodziło mi o to głównie, aby wydobyć na jaw i przypomnieć, jakie były tradycyjne zdobycze naszej kultury teatralnej, która, pomimo przeszkód i omdleń chwilowych, przebyła ciekawą drogą ewolucji, wytwarzając styl rodzimy, z dodatkiem

wartości, zespolonych z ogólnym pochodem myśli i sztuki europejskiej. Pomimo obcych wpływów, sztuka sceniczna polska od chwili swych narodzin wchłonęła w siebie pierwiastki swojskie, rozwijała się, dążąc ku prawdzie i szczeroci w trzech, scharakteryzowanych wyżej fazach: klasyczo - akademickiej, epoki gwiazd z przewagą gry wirtuozów oraz doby stylizowanego realizmu. Ten ostatni ustąpił w czasach najnowszych metodom realizmu dyskretnie skupionego, oraz rozbieżnym jeszcze kierunkom stylizacji nastrojowo-symbolicznej.

W ciągu stulecia przesunął się na scenie warszawskiej łańcuch kolejny wybitnych i znakomitych działaczy, z którego widać, że główną dźwignią kultury scenicznej w Warszawie było *aktorstwo polskie*, nie tylko dzięki talentom odtwórczym, wykonawczym, ale także zdolnościom organizacyjnym i kierowniczym, popartym przez wiedzę literacką jednostek wybitnych i wpływowych. Różnorodność duchowego oblicza tych działaczy wykazuje dowodnie, że jedną z głównych sił twórczych naszej sztuki był *polski indywidualizm*, który ustrzegł artystów znakomitych

i dobrych od zasklepienia się w martwocie rutyny i konwencjonalizmie szablonów.

W epoce niewoli duch narodowy w Teatrach warszawskich mógł się wyrażać tylko ułamkowo, a jednak i pod tym względem nasza scena odegrała rolę niesłychanie doniosłą. Gdy wygnano z urzędu i ze szkoły żywe słowo polskie, mogło się ono rozlegać publicznie tylko z ambony w kościele, lub z desek teatralnych. Władze rosyjskie otoczyły Teatry Warszawskie czujnym nadzorem, strażą celników ducha i brytanów przemocy, którzy dbali o to, aby zdusić w zarodku zakusy anty-despotyczne. Tolerowano w zasadzie scenę polską, jako źródło zabawy, która odciągała umysły od niepożądaney i niebezpiecznej polityki. Mimo to promieniowały z tej sceny uczucia szlachetne, brzmiały cudne dźwięki mowy ojczystej.

Były nawet nadzwyczajne chwile porozumienia między salą a sceną. Gdy Królikowski przed sześćdziesięciu paru laty, grając w „Burgrafach“ Wiktora Hugo stuletniego starca, zamiast skreślonej przez cenzurę przemowy podniósł do góry ręce i wstrząsał kajdanami, sala grzmiała burzliwym oklas-

kiem, manifestacją przeciw tyranji. Później, także przed czterdziestu laty, podczas przedstawienia „*Wilhelma Tella*“ Szyllera przez słynne towarzystwo meiningeńskie, zahuczała burza oklasków, gdy jeden ze spiskowców szwajcarskich na scenie zawołał: „powstajemy w obronie naszych kobiet i dzieci!“ Niemieckie słowa poety, szlachetnego obrońcy wolności ludów, znalazły w polskich sercach oddźwięk potężny.

W Teatrze Narodowym, który po ostatnim pożarze powstaje na gruzach Teatru Rozmaitości—w przybytku sztuki, stojącym na wyżynie najnowszych wymagań estetycznego smaku i potrzeb techniki — może panować swobodnie dusza zbiorowa polska i jej głos, niczem nieskrępowany. Po wskrzeszeniu niepodległości, nasza literatura i scena nie mają, tak jak dawniej, przeważającego wpływu, gdyż we wszystkich kierunkach rozwija się, krępowane przedtem, życie polityczne i cywilizacyjne. Należy sobie jednak uprzytomnić myślą i odczuć pełnem miłości sercem ten wielki skarb, którego wartości nie odczuwają młodsze pokolenia, nie cieszą się nim tak ochoczo, jak my, starsi, wyprowa-

dzeni cudem z ciemnicy ucisku na słońce swobody. Ze łąką w oku, ze ściśniętym od wzruszenia gardłem słuchamy, gdy na Placu Saskim, przy zmianie warty, nasze żołnierzyki grają pieśni narodowe, patrzymy radośnie, jak przechodnie odkrywają głowy na dźwięk „mazurek Dąbrowskiego“.

A jednak w świetle dni nowych nie możemy lekceważyć dawnych zdobyczy myśli i fantazji rodzimej. Teatr dramatyczny warszawski wraca do nazwy Teatru Narodowego, więc winien wchłonąć w siebie cenne zdobycze dawnej kultury artystycznej, utrzymać ciągłość pracy i rozwoju, co niewylacza bynajmniej dążeń reformatorskich racjonalnych, ani nowych porывów ku wyżynom. Według pięknych słów Asnyka, ciągła przemiana jest najwyższym cudem odradzającego się Tajemniczego Bóstwa — ideału. W nowym Teatrze misterje sztuki narodowej odbywać się mogą i z pewnością będą w duchu pięknych słów patriarchy sceny lwowskiej, Jana Nepomucena Kamińskiego, który orzekł wymownie, że „scena rozmawia ze sercem narodu“, albowiem „obie tam strony wspólna myśl kojarzy, co jedna czu-

je, druga ma na twarzy". Potrzeba tylko, aby w odrodzonym Teatrze zapanował kult wiecznego człowieka, a nie przemijającej mody, aby święciła tryumfy nasza dzielność rasowa w twórczym słowie poetów, rozumie i energii kierowników, w pracy i natchnieniu artystów.



74611