

Karol Estreicher

Historja sceny warszawskiej do roku 1850

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 33/1/4, 729-775

1936

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HISTORJA SCENY WARSZAWSKIEJ DO ROKU 1850¹

I

Rzecz pewna, że Polska co do pielęgnowania teatru pozostała daleko poza cywilizacją innych narodów. Owe bowiem szkolne produkcje lub kościelne obrządki nie były zarodkiem sztuki scenicznej, która jednoczy trzy warunki: gmach sceniczny, płatni aktorzy i płatna zabawa, wreszcie udział kobiet.

Ze grywano na Zamku u królów, to dla społeczeństwa polskiego nie miało znaczenia. Wybudowany w roku 1722—24 Opernhaus obok pałacu Saskiego przy ulicy Królewskiej w Warszawie, już z samej nazwy świadczył, że był to gmach dla cudzoziemców i dworzan. Grywano od r. 1725 pod dyktando Mordaxa.

Panowanie Stanisława Augusta utrwaliło wpływ sceny francuskiej, do której miał król pewną słabość. W przeciwstawieniu temu, książę Adam Czartoryski objawiał skłonność ku scenie polskiej, i jego jako twórcę tej sceny uważać należy. Na uczczenie imienin trzech Elżbiet — Branickiej, Lubomirskiej i Czartoryskiej dnia 19 listopada 1765 odegrano komedię *Natęci* pod firmą Bielawskiego, choć do tej pracy prawdopodobnie Czartoryski rękę przyłożył.

Nazwiska aktorów prócz Lemańskiego nie doszły nas. Być może, że grał i Kazimierz Świerzawski (ur. 1731), były palestrant, jowialista rubaszny, grający posuwisto i zamaszysto, w stroju polskim.

Czartoryski uczył aktorów gry, kostjumował aktorki za kulisami, wskazywał ruchy i mimikę. Sceną polską zajmowali się Rzewuski i Woyna. Ogół był obojętny i wcale nie popierał sceny, dlatego upadła ona w r. 1767, podczas gdy francuską scenę utrzymywał król, łożąc sumy ogromne, ale i ten teatr rozwiązał się w kwietniu 1767.

Tymczasem Opernhaus rozebrano r. 1772, więc i grać nie było gdzie. W r. 1775 buduje August Sułkowski teatr na No-

¹ Artykuł niniejszy publikujemy z bruljonu, nie opracowanego jeszcze ostatecznie do druku przez ś. p. Karola Estreichera — tem też tłumaczą się pewne luki jego lub powtarzania. Mimo tego niewykończenia uważaliśmy za rzecz wskazaną ogłosić go ze względu, że daje obraz rozwoju sceny warszawskiej w okresie dotąd nie opracowanym.

wym Świecie. Grywano już wprawdzie w pałacu Sułkowskiego. Najdawniejszy ślad polskich widowisk dochował się z r. 1774. Wówczas odznaczył się Truskolawski. Piękna postać, twarz szlachetna, powaga i głos donośny, wyborna mimika, wysunęły go na pierwszy plan.

Obok niego wyróżnił się Hempiński (ur. 1749 r.), wprawdzie grywający na dworze księcia Sułkowskiego. Grywał doskonale waletów komicznych. W tych rolach przerósł on Świerzawskiego, człowieka bez wykształcenia, a który wszystko zawdzięczał ks. Czartoryskiemu. Ten go przysposobił do grywania w swoich sztukach.

Inni artyści byli Krynicki, Herman, panna Skureczyńska z Rydzyny. Także z Rydzyny Barbara Sierakowska (ur. 1748). Ta grywała tam przez półtrzecia roku. Wesoła i żywa, grywała role komiczne i podstarzałe zalotnice. Wzrostem nieduża, tłusta, pieśczośliwie mówiąca, wabiąco mrużąca oczyma, mimo swej tuszy trzpiotowata, była niezwykle komiczną w rolach matek.

Owskiński Kazimierz (ur. 1752) wystąpił po raz pierwszy w r. 1774. Był to aktor więcej od innych wykształcony, nabrawszy oglądy w licznych podróżach. Ożenił się on z Sikorską, grywającą role kochanek, zmarłą w młodym wieku.

Gronowiczowa, sprowadzona z Rydzyny, należała do pierwszej kompanji teatralnej. Dochował się repertuar z lat 1774—6. Archiwum teatralne dochowało się w zbiorach XX Sułkowskich.

Na rok 1776 przypada spór Sułkowskiego przeciw Ryxowi, który w pałacu Radziwiłłowskim rozpoczął widowiska od 15 kwietnia 1776 r. Przyłączył się do niego Świerzawski z kilku aktorami.

Ryx, lokaj przybyły z Flandrii, fryzjer u Sapiehy i Poniatowskiego, stolnika a potem króla, doszedł do takiego znaczenia, że stawszy się kamerdynerem króla, więcej często znaczył niż król, popełniając zbrodnie i nadużycia bezkarnie. Obok niego zawładnął sceną awanturnik, baletmistrz Józef Feliks Kurz, zwan Bernardon od ról komicznych, które grywał, słynący jako Zielony Kapelusz, w który ustroił Arlekina zamiast czapki filcowej († 1784). Trzeci wpływowy duch był w osobie Rosjanina, generała Abrahama Romanusa.

Pod takimi wpływami polska scena popadła w ruinę, stąd w r. 1779 pisze Czartoryski do J. Szymanowskiego: „Nie jest w mocy mojej patrzeć się obojętnym okiem na rozpущenie polskich aktorów, których (już dwa razy oszukanych w nadziejach swoich) z trudnością przyjdzie zbierać, gdy się wróci ochota wznowienia teatrum polskiego“.

Ryx odstępuje 9 kwietnia 1778 r. prawa swoje Ludwikowi Montbrunowi, którym się opiekował poseł rosyjski Stackelberg. Duch opiekuńczy nie wróżył pomyślnego zwrotu na rzecz polskiej sceny, ale Francuz okazał życzliwość polskim aktorom od pierwszej chwili. Czuwał też nad nimi marszałek Lubomirski,

uregulował stałą płacę aktorów. Prócz pomieszkań brali oni miesięcznie: Truskolawska 20 dukatów, Truskolawski 12 duk., panna Sierakowska 15 duk., Gronowiczowa 17 duk., panna Skurczyńska 14 duk., pani Szreterowa 14 duk., Tesznerówna (Deszner) 10 duk., Świerzawski 20 duk., Owiński 20 duk., Witkowski 12 duk., Herman 12 duk., Bagnicki 10 d., Mierzyński 9 d., Hempiński 10 duk., Harasimowicz 6 d., Czajkowski 9 d., Kosiński 7 d. Razem miesięczne płace wynosiły 6320 złotych, co, na ówczesne tanie czasy, było wynagrodzeniem królewskim.

Cała kompanja składała się z 17 osób (mężczyzn 11, kobiet 6).

Do tej kompanji dostał się Wojciech Bogusławski (z matki Linowskiej), urodzony 1754 r. Wychował się on u Sołtyka biskupa w Krakowie, gdzie się zaprawiał do występów scenicznych prywatnie urządzanych. Próbował i żołnierki, że jednak coś grubo przeszkrobał i groziła mu wieża, uwiesił się teatru. Widocznie Bogusławski górował umysłowem wykształceniem w tej kompanji, skoro wyrósł w krótkim czasie na dyrektora teatru. Już w r. 1778 tłumaczył sztuki dla teatru. O jego talentie dramatycznym nic bliższego niewiadomo. Wspomnienia Bogusławskiego ograniczają się do jego pracowników. Na ich czele stał Owiński i Truskolawska. Pierwszy, po stracie żony, popadł w melancholję. Odtąd zwrócił się ku rolom tragicznym, któremi wyciskał łzy słuchaczom.

Tak samo łzy wyciskała Truskolawska. Sceny zgrozą przejmujące oddawała z taką prawdą, że już po niej żadna artystka nie dorównała jej. Była to doskonałość sceniczna zdumiewająca, talent wszechstronny, bo i słynęła jako doskonała śpiewaczka.

W trupie tej wyróżniała się Tesznerówna, raczej Salomea Desznerówna, córka tapicera, hafciarka u Branickej. Król ją ujrzał w Białym Stoku 1771 młodziutką, dwunastoletnią. Wy-smukłą, w całej pełni rozkwitu wdzięków podlotka sprowadził do kompanji Ryxa. Zrazu grywała role subrotek, gdyż do ról amantek były Truskolawska, Szreterowa i Skurczyńska. Że zaś urodą gasiła koleżanki, grywała także role drugich amantek. Faworyta króla, przerzuciła się wkrótce do opery. Chwalono jej dworskie obejście, znajomość języków, wykwiłtne kostjумы. Była zalotna, srodze ciekawa i drażliwa na powieści plotkarskie o jej osobie. Umarła po r. 1803. Rok 1790 jest datą jej wydoskonalenia. Zagarnęła role charakterystyczne, a mając piękną kibić, odznaczała się w rolach męskich.

Opera ówczesna polska, był to dzisiejszy wodewil, nie wymagający wysiłku głosu. Tak np. grano 1778 operę Bohomolca: *Nędza uszczęśliwiona*, w obsadzie: Bagiński (basso), Tesznerówna, Gronowiczowa, Harasimowicz (basso) i W. Bogusławski (tenor). Śpiewu uczył Desznerównę Montbrun. Miała głos ostry, lecz grała pięknie i była urodziwą, to było jej urokiem. Śpiew poloneza musiała bisować.

Montbrun mianował dyrektorem sceny polskiej Francuza Gaillarda, doskonałego reżysera, zaś z polecenia króla czuwali nad rozwojem polskiej sceny stolnik koronny Moszyński i szambelan Woyna, protektor Bogusławskiego. Sam Montbrun zajął się kształceniem Bogusławskiego, przydawszy mu za nauczyciela aktora Dainvilla. On też zachęcił Bogusławskiego do tłumaczenia sztuk.

Dnia 12 marca 1779 kosztem Elżbiety Lubomirskiej zaczęto budować nowy teatr przy ul. Długiej (plac Krasińskich). Otwarto go 7 września 1779 komedią *Amant, autor i sługa*. Skarb przyczynił się do budowy sumą 540,000 złpol. Budową kierował Bonawentura Solary. Grano też operę Audinota *Bednarz*, którą tłumacz Jan Baudouin przypisał Stackelbergowi z pochlebstwem, że skoro się ukaże na scenie pod opieką ambasadora, ściągnie oklaski publiki. Taka to była epoka spodlenia. W operze tej wystąpiła Truskolawska jako śpiewaczka z tak nadzwyczajnym powodzeniem, że ją uznano za rywalkę uwielbianej Włoszki Bernardi. W tym roku podczas przedstawienia komedji *Ślub modny* umarła amantka Skureczyńska. Duchowieństwo nie chciało jej pochować na cmentarzu, aż dopiero król przełamał opór.

Na rok 1780 przypada dyrekcja Bizestego, w której pojawia się Antoni Mierzyński (ur. około 1750) w rolach drugich amantów.

W tych latach przypada rozstrój w kompanji. Truskolawski i Owsieński przenoszą się do Lwowa w r. 1781, a aktorzy zostali zawiązali spółkę. Byli to: Świerzawski, Bagnicki, Szymański, Olszewski, Rotengruber, Herman, Nowicki, Mierzyński, Harasimowicz, Srokowski, Hempieński, Kosowska, Bellerowa, Gronowiczowa, Mostowska, Sierakowska.

W r. 1782 grano pierwszą operę serjo, staraniem Bogusławskiego. W r. 1783 rozwiązuje się antreprzyza Bizestego. Desznerówna wynosi się do Lwowa na cały rok, a inni aktorzy grywają na własne ryzyko.

Jerzy Marcin Lubomirski zawiera układ dnia 10 lutego 1783 z Ryxem, reformujący scenę. Otworzył szkołę dramatu, śpiewu i baletu, czytania, pisania i języków. Giżycki kształcił dzieci. Było to za wpływem króla. Na czele sceny w miesiącu maju stanęli Kurtz baletmistrz i W. Bogusławski. Już w r. 1784 Bogusławski spłaca z kasy teatralnej za aktorów poręczenia kupcowi Jan. Sam. Gieringowi za wybrane towary sukienne.

Na scenę warszawską wraca śpiewaczka Bellerowa, Owsieński, Desznerówna i Truskolawscy. Opuściła zaś scenę B. Sierakowska, poślubiwszy kupca Karola Krepsa. Aktor Mierzyński zmienił role amantów na powierników, intrygantów i karykatury. Twarz jego, wybladła i sucha, ożywiła się dobrą mimią. Grywał i role poważne.

Rok zatem 1783 jest datą odrodzenia stałego sceny polskiej po 18 latach prób. Bogusławski właściwie nie założył sceny, tylko ją utrzymał. Przyszedł do gotowego i wyrobionego materiału, tylko repertuar udoskonalił i rozszerzył. Upłynęło atoli lat kilka wahań, nim się teatr ustalił.

Jan Baudouin, wydając w r. 1784 Falbaira, wyraża się o Bogusławskim, że ten obdarzony szczególnym Polyhymjni talentem, swą świetną postawą i mnogością tłumaczeń, pierwsze w teatrze zagarnął miejsce. Zaś Owsiniński, przez Baudouina wprowadzony do dworu Talji, zbiera rad jego owoce; nie mając wzorów, sztukę deklamacji doprowadził do doskonałości, mimo że nie miał znajomości teatru. Wzywa go, aby do świątyni Melpomeny zawiódł Truskolawską i osadził ją na tronie tej muzy, mimo że nie mają modeluszu do naśladowania, ani przepisów sztuki deklamowania. „Czerpajcie (mówi) w naturze, myślcie i bądźcie pilnemi, aby nie Dmuchacz, ale wierna pamięć wam szepotała, kieruj krokami swej Rozalji, nie przestawaj doskonalić jej zdatność, zapaliłeś w niej ten ogień przenikający, wprawiłeś ją w ten wyraz naturalny uczuć najgwałtowniejszych i jej szlachetną ukształciłeś postać, bądź wiernym jej przewodnikiem w przykrew bo nie przetorowanej jeszcze drodze sceny tragicznej“.

Z tego ustępu widno, że Baudouin wyrobił talent Owsinińskiego, a Owsiniński wykształcił Truskolawską.

W czerwcu 1784 rozwiązała się trupa polska, aktorzy się rozproszyli. Teatr polski znów chromał przez sześćościecie. Dopiero w r. 1790 król zavezwał Bogusławskiego, aby teatr ustalił. Szło to bardzo powoli i z przerwami.

W r. 1791 w lecie grywali aktorzy w Łazienkach, bo teatr naprawiano. Otworzono go dnia 8 września. W dziele *Voyage de deux Français* 1796 wyrażono się: zła opera włoska, komecja narodowa: *detestable*. Grano w r. 1792 Niemcewicza: *Kazimierz W*. Aby Owsiniński nie upił się, zamknął go Bogusławski po południu i wypuścił dopiero na widowisko. W tych latach słynęli aktorzy: Kaczkowski, Jasińska, Szczurowski, Pierożyńska, Nowicka, Marunowska, którzy od czasu do czasu opuszczali Warszawę. Zawichrzenia polityczne r. 1794 były klęską dla teatru. Bogusławski przeniósł się do Lwowa.

Znaczenie Bogusławskiego ustaliło się jego stanowiskiem dramaturga. Na niwie tej zaszczerpił on mnóstwo tłumaczeń i przeróbek, których powodzenie było niezwyčajne i trwałe. Cokolwiek zagranica wytwarzała choćby z przelotną sławą, to wlot chwycił Bogusławski i oddawał dobrą polszczyznę. Tyle tam było tego, że już w r. 1794 zapowiedział dzieł swoich w ilości przeszło 34 tłumaczonych, między temi siedem oper. Był to owoc pracy od r. 1789 do 1794 r. Koroną jego zasług było napisanie *Krakowiaków i Górali*, których niewiadomo dlaczego nie ogłaszał drukiem. Polacy krakowianie, górale Moskale. Tak domyślano się. Co więcej, że w figurach takich, jak Bryndus,

były markowane duchy rosyjskie wpływowe, czego dziś dociec niepodobna.

Nie pierwsza to sztuka polityczna na scenie warszawskiej. Była nią *Powrót posła*, którą zaskarżył Suchorzewski. Była nią grana 17 stycznia 1785 *Król Teodor*, zaprawna złośliwymi aluzjami tak, że ją zaraz zakazano, tak samo opera *Sultan Wampun*, ośmieszająca króla pruskiego (1785). Tragedji Woltera *Brutus* w r. 1793 zakazał sam król jako rewolucyjnej.

Sztuka Bogusławskiego była niewątpliwie z tendencją polityczną. Współczesny Seume tak dalece znaczenie jej podnosi, że twierdzi, iż była ostateczną przyczyną wybuchu rewolucji w r. 1794. Coś jest w tem prawdy.

Korespondent pisze pod datą 22 lutego: „Dnia wczorajszego sławny na polskim teatrze aktor i autor JMP. W. Bogusławski, dyrektor i antreprenier teatru tutejszego nagle przymuszony będąc przeszkodami do nie dania anonsowanej nowej komedji, a natomiast zastąpienia reprezentacji inną sztuką, lubo późniejszemi afiszami usprawiedliwił się z tego prześwietnej publiczności, jednak przy otwarciu i zamknięciu teatru, znalazłszy u niektórych osób nieukontentowanie, dał publiczności tłumaczenie z siebie w wyrazach tak przekonywujących i ujmujących, iż za oświadczeniem w mowie teatru mianej oddalenia się na zawsze ze sceny narodowej, przymuszony został poddać się silnym dowodom szacunku dla siebie amatorów teatru, przez których, na barkach przyniesiony na parter i po dwukrotnem podniesieniu prezentowany publiczności, odebrał honory powszechnych oklasków, od licznych tak na parterze jak i po łóżach i indziej spektatora. Te przed nim niewyświadczone nikomu z autorów i aktorów polskich dowody powszechnego szacunku dla pracy i talentów, zniewoliły czułego do powrócenia na teatr i dalszego ciągu prac swoich. Istny to Molier“. Ta owacja miała widocznie polityczne znaczenie, dziś nieznane. Zdaje się, że Bogusławski przerobił *Krakowiaków*, aluzje do osób zataił i pierwotny rys polityczny zaginał. Tak ocenzurowani *Krakowiacy* ukazali się na scenie dnia 1 marca, lecz po trzech przedstawieniach zabroniono grania sztuki.

Muzyka wiele przyczyniła się melodjami do powodzenia sztuki. Wyraża się Seume (*Spaziergänge nach Syrakuz*), że zwiędzając Graz, słyszał kaprała przed bramą zamku, jak wygwizdywał śpiewkę z *Krakowiaków*, jednej z najlepszych oper, która była ostateczną przyczyną wybuchu rewolucji r. 1794. Próbował wielokrotnie melodię tę zastosować do niemieckiego tekstu.

Znaczenie polityczne Bogusławskiego stało się popularnem. Gdy więc po półrocznym zamęciu w kraju milczała w r. 1794 przez pół roku scena, Rada najwyższa narodowa wyznaczyła zasiłek teatrowi i zaleciła Bogusławskiemu, „znanemu publiczności z patriotyzmu i talentów obywatelowi“, aby z dniem 11 października otworzył teatr narodowy.

Tak więc od tego roku urosło znaczenie Bogusławskiego.

W r. 1795 ufundował Tuczemski kompanję i grywał od 16 sierpnia do 26 lutego 1796 r. Poczem mieli kompanję Truskolawscy do 25 maja 1797 r. Gdy Truskolawski umarł przy końcu roku, wdowa objęła r. 1797 scenę i dawała widowiska w pałacu Radziwiłłowskim.

W r. 1798 wystąpił w czerwcu po raz pierwszy w Łazienkach sławny komik Alojzy Żółkowski. Truskolawska grywała do 7 lipca 1798 to w Nowym teatrze to w Radziwiłłowskim.

Bogusławski wrócił do Warszawy 1799 r. i grywał od 31 sierpnia. Trupę miał liczną: Truskolawska, Jasińska, Drozdowska, Szczurowska, Rutkowska, Truskolawska córka, panny Zakrzewska, Leszczyńska, Kuczmańska, Bogusławski, Szymański, Żółkowski, Świerzawski, Morczyński, Szczurowski, Rutkowski, Kaczkowski, Podgurski, Zieliński, Nacewicz, Szymański, Ryłło, Hempieński, Petrach, Sienkiewicz, Rudnicki, Niewiarowski, Okoński, Krzesiński, i Indycezowski.

Ozdobą sceny była śpiewaczka Jasińska, lecz wkrótce popadła w chorobę umysłową, co tak podziałało na Kaczkowskiego, że utracił pamięć i umarł w szpitalu warjatów. Jasińska miała zaledwie lat 30, gdy zmarła na wodną puchlinę w lipcu 1800. Żałowano ją powszechnie. Poszła zamąż z miłości namiętnej, lecz rychło mężowi się sprzykrzyła. Trzy razy ją porzucił, zostawiając jej dwoje dzieci. Następnie pokochała Kaczkowskiego. Była to osoba przystojna, dość żywa, łagodna, niezwyklej pracowitości i dobroci serca. Dziwna to była organizacja artystyczna. We Lwowie grywała niezrównanie tragiczne role i królowe, a bodaj była jeszcze doskonalszą, grywając matki kłopotliwe, stare ochmistrynie, wieśniaczki, lecz największej skłonności miała ku operze.

II

Wiek 19-ty zastaje Bogusławskiego na czele kompanji. Dobiera kompanję liczną, nie opuszcza inwalidów scenicznych. Grywa Świerzawski, lubo bełkocze i traci pamięć, a mimo tego zazdrosny o role. Raz, gdy się spóźnił, zastąpił go Ryłło w I-szym akcie, on zaś odegrał dalsze akta, za co publiczność obdarzyła go oklaskami. Drugi inwalid Hempieński, mało używany, więcej zajmował się kasą i nadzorem gmachu.

Aktor Szymański umiera w styczniu 1800, a Podgurski w lutym. Na ten rok przypada występ 15 czerwca Ludwika Dmuszewskiego, człowieka literacko wykształconego i wyższej ogłady towarzyskiej.

Nowo występujący aktor Pawłowicz, pani Brzozowska, pani Biernacka, Szarewiczówna i pani Rudowska tworzyły młode siły sceniczne. Ostatnia rychło opuściła scenę. Prócz pomnożenia personalu młodemi siłami, Bogusławski dokładał starań,

aby wystawa była odpowiednia. Liczne dekoracje malował sławny Antoni Smuglewicz. Sam dyrektor niemal usunął się ze sceny, zajęty administracją teatru.

Znali go już swoi i obcy. Poeta Seume (*Mein Sommer*, 1805) wyraża się o nim: Jednym rysem, usiłuję naszkicować obraz tego znakomitego artysty. Warszawianie równają go z Ifflandem. Jednakże on był czemś więcej. O tyle zbliżony do Ifflanda, że był mężem znakomitym, ale jeszcze bogatszy i okazalszy. Bogusławski dorodnego wzrostu, o pięknej powierzchowności, przytem wykształcony i z obejściem najdelikatniejszym. Gdym go poznał, był on siedemdziesięcioletni a jednak widziałem go w ciągu tygodnia grającego to Leara to Axura. Wyrobił sobie grę dawniejszej szkoły francuskiej tej, która zagasła z Talma. Deklamował śpiewająco, silnie tremolował, a w mówieniu i akcji „trug übermässig auf“. Gdy miał starca przedstawić, chodził mocno pochylony, wsparty na lasce i głos jego drżał. W królu Learze był bliskim starości i ten charakter przeprowadził. Zaś w Axurze stworzył despotę ostro i dosadnie we wszelkich szczegółach. Choćby to nie we wszystkim było godne pochwały, byłoby jednak do życzenia, aby dzisiejsza sztuka gry aktorskiej nie lekceważyła „solche Bezeichnungen“. Nasi artyści w swych białych perukach, ruchy mają szybkie, krzyczą jak tężyzna, czynią kroki ludzi pełnych siły. Biała peruka wystarcza im za wszystko. Gdy więc grają starców jednacy są czy w 50 czy w 80 wieku życia. Ze śmiercią Bogusławskiego sztuka gry scenicznej posunęła się wyżej i różni się w tej chwili mało od sposobu gry tegoczesnych Francuzów. Bogusławski stworzył szkołę polskiej sceny. Umiał on z wielką godnością (Würde) przedstawić dzieła poetyczne. Obok niego grupują się utalentowani Dmuszewski, tragiczka Ledochowska, miła Dmuszewska, potężny Szczurowski, wesoły Żółkowski „aus dem altfürstlichen Geblüte“. Skąd o tem uksiążęceniu Żółkowskiego, wieści zasięgnął Seume, niewiadomo.

Seume opowiada (*Ein Wort an Schauspieler*) z powodu estetyki w ubiorze aktorek, że ani w Berlinie, ani w Dreźnie, nie ubierają się aktorki tak gustownie, jak w Warszawie lub Rydze.

Bogusławskiego antrepryza trwała do końca roku 1813. Na teatr zaczęła krytyka literacka pierwszy raz zwracać uwagę. To bowiem, co pisał *Monitor*, Czartoryski i Mitzler, miało cechę ogólnych uwag o scenerji. Dopiero w r. 1801 ogłasza J. K. W(yszkowski) uwagi o teatrze polskim. Wyznaje on, że pielegnowana od lat 40 scena nie podrosła, bo miała złych piastunów i niedostawało jej zasiłków. Niemcy i Francuzi kształcili teatr. Tłumaczenia były niedołążne, że autorowie nie mogliby się przyznać do tych przekładów. „Gdyby teatr pod dozorem sławy, a nie podwójnego zysku chciwego dyrektora zostawał, gdyby publiczne urządzenie przepisało pewne prawa

sprawowania się tych ludzi, którzy przedrzeźniając błędy, sami być powinni od ich zarzutu wolni, gdyby autorowie dzieł, nie potrzebni zachęcającej nagrody, brali ją z ręki rządowej, wspierającej talenta i ubóstwo, mogę zapewnić, że genjusz narodowy, do wszystkiego zdolny, ale zawsze skrępowany, dawno już dałby widzieć na scenie dzieła naśladowców Krebillona, Rasy, Kornelego, Kotzebue, Ifflanda, Szekspira, Adysona a może i Metastazego, gdyby wydoskonalenie muzyki, oswoiło jej harmonją z głosowaniem języka. Bo rodzaj ów dramatyzmu, którego niedawnymi są wynalazcami Włosi, opera na teatrum polskim, jak gdyby dotąd nie znany. Mało o nim mówić możemy, bo z kilku próbek, nikt prawdziwej nie pozna istoty. A tak i *Rzadka rzecz* i *Axur* i *Fraskatanka* i ów stary *Bednarz* i *Prostota cnotliwa* i *Kowal* i *Włoszka w Londynie* są to małe doświadczenia.

Otóż mały portret teatru polskiego, tego to dziecka od pół wieku urodzonego. Spało ono zawsze w powiciu i zaledwie czasami obudziło się, ale częściej przeraźliwie wrzeszczało, niżli nas swoją igraszką zabawić starało się. Dopiero w tych latach, zachwalony ze swego talentu antreprenier teatru warszawskiego, zaczął go powoli budzić i uczynił nadzieję, że za czasem, pod tak dobrym swoim opiekunem, przyjdzie do zupełnej dojrzałości i oświecenia.“

Podporą sceny za Bogusławskiego była Józefa Truskolawska, córka sławnej tragiczki; wyszedłszy zamąż za hr. Ledochowskiego, ustąpiła ze sceny 10 maja 1801 r., jednakowoż wróciła 24 września 1805 r. już jako Ledochowska w roli Galatei w komedji *Pigmaljon*. Nie była zawsze śpiewaczką, jak jej matka, ale grę tragiczną doprowadziła do doskonałości.

Osiński, gdy wystąpiła za panieńskich czasów w roli Xymeny w tragedji *Cyd*, napisał do niej wiersz:

Córko polskiej Melpomeny,
 Wierny obrazie natury,
 Gdyby cię znały Ateny,
 Stawianoby ci marmury.
 Ucieszył się cień Woltera,
 Alzyrę lubią polacy
 I tłumacz poklask odbiera,
 Wszystko to, dziełem twej pracy.
 Niosę ci czułą Xymenę
 Sięgnij wielkości Kornela.

Matka jej, Agnieszka Truskolawska, już w podeszłym wieku, świeciła resztkami wielkiego talentu. Ustąpiła ze sceny 25 stycznia 1803 r. w roli Kamilli (*Horacjusze*) i tylko raz jeszcze w styczniu 1806 grała Meropę na benefis swej córki. Była to już ruina urody. Raz drugi oklaskiwano ją w roli Bony (Węzyka *Barbara*) na benefis Ledochowskiej dnia 22 stycznia 1811, który to benefis ściągnął tak bezprzykładną ilość widzów, że zajęli i orkiestrę i całą przestrzeń za kulisami.

Siostra Truskolawskiej, Franciszka z Marunowskich Pierożyńska wróciła ze Lwowa w r. 1804, ale już nie była to sławna aktorka tragiczna, ale schorzała i złamana. Straciwszy dzieci, gasła zwolna, oślepla i zmarła 19 września 1816, mając lat 50. Była to osoba miernego wzrostu, delikatna i kształtna, ruchów zręcznych, miała głos miły i ujmujące spojrzenie. W rolach tragicznych uczuciowa i wymowy rzewnej, gorzała zapałem i namiętnością, co ją stawiało ponad inne artystki.

Dotkliwą stratę poniosła scena przez śmierć Swierzawskiego dnia 30 listopada 1806 r., aktora do ról polonusów. Miał piękną wzrost, twarz męską, nie charakteryzował się. Wzrok posępny, uśmiech satyryczny, głos silny, chropawy. W ruchach oszczędny, nie robił studjów do gry, ale role umiewał doskonale, i grał naturalnie. Poza role polonusów talent jego nie sięgał dalej. Ubierał się chędogo. Zwykle nosił ubiór żółty z niebieskim, co nazywał liberją Sułkowskich, których nie lubił. Ostrem obejściem ścierał przeciw sobie nieprzyjaciół. Na zgon jego napisano wiersz:

Ten, co wolny od przysad, zawsze przez naturę
Bawiąc umysły, czoła rozmarszczał ponure,
Nowy przez ostateczną kunszt okazał scenę,
Gdy swym zgonem Thaliję zmienił w Melpomene.

Powodzenie kontuszowych ról tak było tradycją pamiętne, że Alojzy Żółkowski, objąwszy po nim rolę Fanatyckiego w komedji *Świętoszek*, przywdział kontusz, czem zepsuł całą rolę.

Krótko zabawił na scenie warszawskiej Mierzyński, powróciwszy z Wilna w r. 1810. Zagrał rolę prezydenta w sztuce: *Ton wielkiego świata*, ale gra jego okazała się przestarzała, staroświecka. Co spostrzegłszy, wyniósł się do Płocka, gdzie w r. 1810 umarł. Był to aktor drugorzędny, ale doskonały. Nigdy nie zepsuł roli. Na kochanka nie nadawał się, bo miał twarz sfałdowaną, głos chrapliwy, zacinający się, oczy niebieskie, włosy żółtawe, ruchy powolne. Ale to był aktor myślący, stronił od związków przyjaźni. Córka jego była ulubioną tancerką i zarazem wyborną do ról komicznych.

Nader ceniony był aktor Pawłowicz, zmarł młodo r. 1804. Urodził się w Warszawie 1778 r., służył w korpusie inżynierów, lecz po upadku z konia nie był zdolny do służby wojskowej. Raz pierwszy wystąpił 16 lutego 1800 r. w sztuce *Klara z Hocheneichen*. Tragik to był wykwintny, staranny i ulubieniec widzów. Odznaczał się w roli Cyda. Ostatni raz grał królewicza (*Oblężenie Odensy*) dnia 19 stycznia 1804. Wielkie rokowanie nadzieje po nim i żalowano go wielce.

Petronela Aleksandra Drozdowska była doskonałą w rolach charakterystycznych komicznych. Grywała od r. 1784, umarła 4 listopada 1812 r., mając lat 45. Średniej postaci, kształtna, twarzy pociągłej, wydatnych rysów, o żywych oczach i głosie

donośnym. Wesoła, zabawna, niezmiernie ruchliwa, serce miała jak najlepsze.

Dnia 11 października 1801 umarła aktorka Szarewiczówna.

Jan Ryłło z Lubelskiego, urodzony około 1760, grywał zrazu po dworach pańskich jako amator, dopiero w dniu 7 września 1793 ukazał się w Warszawie w roli Fernanda (*Pustelnik na Formentera*). Brał udział w rewolucji r. 1794 i uzyskał stopień kapitana. Później grywał we Lwowie, aż Bogusławski zawitał ponownie w Warszawie. Objął role ojców po Świerzawskim, także zawadjaków — tragedji nie rozumiał. Każda rola była z mozolem opracowaną. Wesoły i dowcipny, miał licznych przyjaciół. W r. 1802 wyniósł się na prowincję i w parę lat umarł we Wilnie.

Śpiewak wyborny Dominik Kaczkowski umarł w Grodnie r. 1805. Litwin, urodził się r. 1760. W r. 1786 wystąpił jako tenorzysta. Od r. 1793 śpiewał w operze warszawskiej. Wsławił się w partji Atara, którą grał i śpiewał tak doskonale, że nie miał sobie równego. Król obdarzył go za tę rolę tabakierką złotą. Grywał w komedjach. W r. 1794 przeniósł się do Lwowa, w r. 1799 wrócił do Warszawy, lecz już był nie-użyteczny, bo stracił pamięć.

Nowo angażowani uzdolnieni artyści Zofja Petrachówna (Petrasz), śpiewaczka odznaczająca się miłym głosem — i Kudlicz, aktor zrazu mało ceniony, a który wyrobił się czasem na doskonałego artystę. Petrachówna poszła zamąż za Ludwika Dmuszewskiego. Zmarła 9 sierpnia 1808, mając lat 22. Dmuszewski wystąpił pierwszy raz dnia 29 stycznia 1802 jako tenor. Razem z nim ukazała się Stefaniówna w operze *Flet zaczarowany* (partja Damy). Petraszówna i Stefaniówna były uczennicami Elsnera. Gdy 5 listopada śpiewały w operze *Wintera: Przerwana ofiara*, publiczność ofiarowała im w darze blisko dwieście dukatów, a domorosły poeta opiał je czterowierszem:

Petrach głosem wyniosłym i łatwym zapala,
Stefani przyjemnością i wdziękiem zniewala:
W znających się na sztuce pierwsza podziw budzi
A druga ma za sobą serca wszystkich ludzi.

Stefaniówna umarła 26 kwietnia 1803, mając lat 19.

Do liczby lepszych śpiewaczek zaliczono pannę Pięknowską (później 1811 r. Dmuszewską), która objęła partję po niedługo zmarłej Stefaniówniej. Wystąpiła pierwszy raz 17 marca 1803 w operze *Telemak* (Tylina). W operze *Lodoiska* odznaczała się miłym głosem i gracją ruchów. Dnia 26 grudnia 1809 r. występowała w operze w roli tytułowej *Kopciuszek*. Teatr był przepelniony, książę Wirtemberski, książę Józef, Zamoyski i inni twierdzili, że opera ta równie była dobrze

śpiewaną, jak w Paryżu. Rodzina królewska była na tem przedstawieniu.

W operze jeszcze odznaczała się Elsnerowa z Drozdowskich, śpiewaczka operetkowa w sztukach *Kasper fagocista* (1810), *Pałac Lucypera* (Adelaida). Ta sztuka jedna z najgłupszych, naszpikowana conceptami Al. Żółkowskiego, miała (listopad 1811) dla muzyki Kurpińskiego tak nadzwyczajne powodzenie, że król saski oklaskiwał ją, nagroził autora muzyki pierścieniem brylantowym i kazał tekst przełożyć na włoski. Dziś tekstu tego niepodobna bez niesmaku przeczytać. Zachwycała świetnością gry w operze *Kurjacjusze*.

Z opery warszawskiej wyszła w r. 1792 (włoskiej) pani Campi z Miklasiewiczów, córka kościelnego z Lublina, ale ta zdobyła sobie sławę jako europejska śpiewaczka w operze wiedeńskiej.

Wogóle wysiłał się teatr na operę. Komedję ratował dowcipami Alojzy Żółkowski. Poprostu błaznował. Silił się na bufonadę, nie dbając o role; puszczał dowcipy nie w porę — jego poufałość karczemna podobała się szczególnie galerji.

Po utracie Owsinińskiego, Świerzawskiego, Hempińskiego (ten osobliwego talentu) i zestarzeniu się Truskolawskiej został ze starego pokolenia Bogusławski. Ale tego złamała praca sceniczna długoletnia i życie zbyt swobodne, jak mówi rękopis: *à la suite d'une vie passée dans le travail et l'agitation, son gout pour tous les plaisirs ne lui laissent pas de tems de s'exercer*. Dlatego podejmował role podrzędne i ich nie umiewał. Zaniedbywał się i tylko ratował go piękny organ głosu i wytworne ułożenie.

W personalu męskim nie było wybitnej siły do ról dramatycznych, do ról tragedji francuskiej. Całość w grze niedomagala, bo znaczny procent aktorów nie miał scenicznego wykształcenia. Zwykle przebieranie się, zmiana peruk, płaszczów, zastępowało charakteryzację. Zmiana fizjognomji i ruchów nie upowszechniły się w grze. Wielu razilo wymawianiem wyrazów, mówiono *miesce* zamiast *miejsce*, *pieruny*, *zajzdrosć*, *pieniędze*, *damy byli wesole*, *orty polskie zapędzili się*, *ślachcic*, *ślanka* itp. — widoczny brak literackiego wykształcenia.

Brakiem wykształcenia razila i publiczność. Jeszcze za pruskich czasów r. 1798 dnia 9 stycznia prezydjum policji wydało rozporządzenie co do zachowania się niesfornego publiczności. Młodzież nie zdejmowała kapeluszy, pchała się niesfornie, wołała głośno. Wielu przychodziło nie dla granej sztuki, lecz aby zabawić się rozmową. Hałasy głównie szły z parteru, który nie miał krzeseł, zagłuszały one niemal mowę aktorów. Stąd stygli aktorzy w grze, recytowali role, byleby zbyć swój obowiązek. Widz obojętniał względem aktora, a aktor względem widza.

Publiczność słuchała tyrad Kornela, Rasyna, Krebillona, Woltera, Regnarda, ale większość ich piękności nie odczuwała. Dla mody tylko wielbiono ich. Taniec i śpiew zajmowały przeważnie, stąd wyrobiło się zamiłowanie do melodram. *Marcinowa z Dunaju*, *Głowa brązowa*, *Leszek* ściągały tłumy, a gdy grano Niemcewicza: *Samolub*, raziły pustki. *Kminek z Pipiszek* zachwycał, *Syn marnotrawny* Trembeckiego nudził.

Ten smutny stan umysłowości słuchaczy wywołał satyrę p. t. *Głowa brązowa* i *Syn marnotrawny*.

Mówi *Głowa brązowa* do *Syna marnotrawnego* (1813), że teatr

Pusty był, gdy cię grano. I parter i łoże.
 Ani stara Zdawnialska, ani Regent dziarski,
 Ani nawet do śmiechu pobudził Bizarski.
 A na treny Klimunta, Elżbiety kochanie
 Darło zmęczone gęby kolejne ziewanie.
 Lecz gdy mnie zadziwiona wywoła stolica,
 Jaki nacisk i triumf! jak wielka różnica,
 Ze wszech stron miasta ludu tłoczy się gromada,
 Od południa paradyz zbiera się ciekawy,
 Poważny areopag przed sceną zasiada,
 Trzeszczą na wszystkich miejscach obciążone ławy.
 Cóż — kiedy zręczny froter kluczem mi w usta włoży,
 Heż się główek z każdej wydobywa łoży,
 A gdy już — już chwytają węgierskiego zbiega,
 Strach i litość na każdej malują się twarzy,
 Jęk okropnej żalości zewsząd się rozlega
 I przez sufit płaczących słysząc kominiarzy.

Mimo tej krytyki, stwierdzić wypada, że z wiekiem 19-tym repertuar znacznie się wzmógł. Wprawdzie panował niepodzielnie czczy, ale dowcipny Kotzebue, rozrzewniał Pixerecourt, ale obok nich formował się zastęp oryginalnych pisarzy; Osiński, Niemcewicz i Wężyk szli ku wyżynom sztuki, a Dmuszewski zasypywał scenę przeróbkami, w swojskie przystrojonymi szaty.

Narzekań u nas na repertuar było echem narzekań w Paryżu. I tam, gdy nie stali na afiszu Elleviou i Grétry, Martin i Nicolo, ówczas teatr Feydeau stał pustkowiec. Jak tylko Talma nie wygłaszał tyrad Kornela, a Fleury nie wystawiał Moliera, aktorowie Komedji Francuskiej recytowali role w sali opustoszonej. Momus napychał kieszenie. Teatr przy ulicy Maltańskiej gromadził skarby. Brunetowi lało się złoto. Teatr Vaudeville, choć mały, przynosił stałe zyski, gdy opera komiczna wykazywała ciągły niedobór.

U nas próżniactwo aktorów było chorobą. Krytyka dzienników łąjała ich bezskutecznie, a nawet groziła, iż leniwców wytykać będzie po nazwisku, tak dalece nieuczenie się ról należało do dobrego tonu.

Był jeszcze inny powód zniechęcania się do widowisk i gry harmonijnej. Publiczność za wiele sobie lekceważyła widowinę. Dopiero w r. 1812 wprowadzono w Paryżu ławki na parterze. Ławki wywoływały niechęć grających. Sławna Clairon

nie chciała grać przed parterem stojącym, zaś Le Kain przed siedzącym parterem. Ona twierdziła, że widzowie są spokojni tylko, gdy siedzą, on zaś nie chciał być profesorem lub kaznodzieją i prawić jak z ambony przed słuchaczami drzemiącymi lub śpiącymi.

Toż samo działo się i u nas, ale jeszcze grze przeszkadzała klimatyczna pora. Sala teatralna nie była opalana, widzowie zmuszeni bywali do ubierania się po zimowemu, a rozgrzewali się chodzeniem po sali. Marzli i aktorowie na scenie, a bywało, że dla mrozów odwoływano widowiska (dnia 17 grudnia 1812 roku). Tak samo i w późniejszych jeszcze latach (1823) przerywano w zimie dla mrozu na czas pewien widowiska.

Prowadzenie więc sceny przez zimę było zadaniem nielada. Stąd narzekania i krytyka, która Bogusławskiemu dawała się we znaki. Mimo tego teatr rozwijał się, rósł i kształcił na modłę paryską. Celem jej zastosowania u nas i poznania wogóle postępu teatru wysłano Ludwika Dmuszewskiego w r. 1811 do Niemiec i Francji.

Aby scenę podnieść dekret cesarski z 14 kwietnia 1810 utworzył dyrekcję rządową teatru pod prezydencją Juljana U. Niemcewicza. Zatwierdzono 10 sierpnia t. r. układ z Bogusławskim co do założenia szkoły dramatycznej. Teatr otrzymał zasiłku rządowego złpol. 36,000 — król saski przeznaczył 2,000 dukatów na założenie szkoły na dwanaście osób. Szkoła była Bogusławskiego; otwarto ją 1 maja 1811 r. pod dyrekcją Niemcewicza. Księżna Wirtemberska, która była obecną na pierwszym popisie 27 kwietnia 1812, zanotowała, że chłopcy po polsku pięknie deklamowali — dziewczynka wypowiedziała po francusku scenę *Andromaki* niezłe. Śpiewają po włosku, jak koty, i mówią po niemiecku, ale dzieci w Puławach lepiej się wywiązują. Medale złote od Bogusławskiego otrzymali Karolina Brzowska (która w r. 1811 zmarła) i Włodek, który później służył jako wyborny aktor.

W r. 1803 Le Doux założył szkołę baletu, z 30 osób złożoną. Celowała tu Gurska. Balet ten trwał do kwietnia 1804, poczem przeniósł się do Gdańska. Roku 1810 Elsner ustąpił z dyrektorstwa opery. Od 5 sierpnia zaczął kierować nią Karol Kurpiński.

Krytyką teatralną kierował Osiński w l. 1801—10 w *Pa-miętniku Warszawskim*, od jesieni 1812 zamieszczała recenzje *Gazeta Korespondenta*, a w r. 1813 *Gazeta Warszawska*. Przez ten czas z liczby 71 danych sztuk było takich 14, które się doczekały trwałego powodzenia. I tak *Krakowiaków* grano 105 razy, *Axur* 112 r., *Dwaj strzelcy* 43 r., *Syn marnotrawny* 32 r., *Woziwoda paryzki* 55 r., *Flet czarnoksiężki* 48 r., *Przerwana ofiara* 54 r., *Kalif Bagdadu* 33 r., *Lodoiska* 36 r., *Szkoła zazdro-snych* 41 r., *Szkoła obmowy* 37 r., *Pustelnik* 27 r. Bogusławski

ustąpił z dniem 30 kwietnia 1814 r., dając błazeńską komedię A. Żółkowskiego: *Rochus Pumpernikiel*. Ustąpił po 20-letniem panowaniu, bo ustąpić musiał. Żyjąc jak wielki pan, utrzymując dwa domy, marnotrawił dochody, a brnąc w długi tracił energję i nie umiał zaradzić niesforności kompanji.

Długi dorosły do 180,000 złotych, suma na ówczesne stosunki olbrzymia. Część fortuny musiał oddać wierzycielom, entreprzyę odsprzedał za 108,000 złotych. Ale teatr pozostał w rodzinie, i Bogusławski pozostał nadal cichym współnikiem.

III

Teatr objął Alojzy Osiński zięć jego, znamienity poeta, wymowny estetyk i najlepszy znawca sceny, kształcony na wzorach francuskich, Bogusławski doświadczony wódz szedł zięciowi z pomocą. Długi usunięto a dochody pomnożono. Rząd bowiem przyznał zasiłku 36,000 złotych z warunkiem utrzymania szkoły dramatycznej.

Na jej czele stanął Józef Lipiński, reformator szkół. Członkami obrani T. Dembowski, W. Pękalski, Osiński, J. Kruszyński, Ign. Szczurowski aktor, Aug. Gliński, Ksaw. Łapiński, a od r. 1815 Kaz. Brodziński. Imiona ówczasnie znane w literaturze i sztuce.

Osiński rozpoczął entreprzyę 10 lipca 1814 dramą *Edward w Szkocji*. Próbował odwrócić gust publiczności od wszechwładnej melodramy ku tragedji, co mu się tylko częściowo udało. Melodrama była w swoim czasie potrzebna, bo wyrugowała pajacowatą komedię, a przygotowała grunt dla szlachetnej dramy tragicznej. Opera buffo ustąpiła pieśni lirycznej w melodramie. Scena poważniała i skłaniała się ku poezji tragicznej.

Osiński pojmował zadanie repertuaru; wyznał w przemowie w szkole dramatu, że wpływ niemczyzny działał szkodliwie na publiczność i z tej przyczyny dzieła Kornela i Rasyna widzom się uprzykrzyły. Napisał wówczas Okraszewski: „Nie masz u nas publiczności godnej dobrego teatru“. Utało się wyrażenie, że osoby łożowe mają najlepszy ton w salonie, a najgorszy w teatrze. Ciągłe oddawanie wizyt, głośnie rozmowy i śmiechy, a razem szmer na parterze, głużyły dialog aktorów. Na parter uczęszczała młodź rozmawiająca napoły po francusku, głośnie o kobietach, polowaniu i wypitych butelkach. Wchodziła do łóż osób nieznanych, niby przez omyłkę. Gładysze, mając w czubach, wywoływali pojedynczo aktorów bez udziału publiki; parter jak jarmark, gwar ciągły, włóczono się, przechadzano, dowcipkowano, nie uważając na grę. Pustaki tworzyli drugą scenę na parterze. Odwróceniem tyłem do sceny lub w łożach puszczający koncepta o grających aktorach celem rozweselenia dam nie byli rzadkością.

Taki zastał Osiński materiał w spektatorach. Tego przestoczyć nie mógł. Ale przestoczył korporację artystów. Uczynił ją jednolitą i zasobną. Miała aktorów 20, aktorek 14. Trzeciorzędnych i uczniów 14, wysłużeni Hempiński i Pierożyński — razem grono z 51 osób i oficjalistów 9. Niebyli to artyści w znacznej części imponujący talentem, bo jedni już wiekiem zużyłi, inni na dorobku sławy, ale było to grono urobione, wspólnie zgrane.

Grano przez cały rok, nie przerywając, a dano w r. 1814 widowisk 176, wystawiono nowych 33; między temi oper 4, tragedyj 1, dram 7, melodram 1. Autorowie sztuk oryginalnych byli: A. Żółkowski, L. Dmuszewski i Niemcewicz. Osiński zaprowadził ład i sprężystość. Repertuar był więcej literacki, w podniesieniu go brali udział Kruszyński i Brodziński. Wystawienie *Alziry* w r. 1815 tworzyło chwilę przełomową. Było to jakby nowe odkrycie świata piękności na scenie, prześliczny przekład brzmiał prześlicznie w ustach Ledochowskiej, mimo jej słabości głosu i sił fizycznych.

Teatr stał się terenem zapasów literackich. Od 10 maja 1815 r. wynurzają się w *Gazecie Warszawskiej* głośne krytyki z podpisem XX. Obok nich *Gazeta Korespondenta* daje sposobność popisu recenzentom, jak Okraszewski, A. Kossakowska, Karol Kurpiński i innym.

Z polemik wyłania się brak wykształcenia u wielu aktorów, wymowa wadliwa i ruchy kobiet często prostackie. Brak elegancji i nieuczenie się ról i psucie ich własnymi konceptami. Już wtedy pojawia się plaga klakierów. Podczas komedji *Zamieszanie*: jegomość, mający wielkie dłonie i grubą łaskę, stawał na parterze po lewej stronie orkiestry i dawał znaki rozstawionym taktycznie po sali towarzyszącom. Ktoś, broniąc praw klaskaczy, ogłosił dwuwiersz:

Wolno ganić w teatrze, wolno dawać brawo
Kupił sobie, kto wejście zapłacił, to prawo.

Z okazji grania *Władysława pod Warną* wypowiedziano, że artyści nie są jeszcze usposobieni do grywania tego rodzaju sztuk, których powodzenie polega na dykcji. Mimo głośnego wymawiania, wyrazy nie dochodzą często do uszu publiki, bo część widzów rozmawia, wywołuje szmer nieustanny. Ledochowskiej ledwie dosłyszec, z powodu, że ma słabe płuca. Artyści nie mają zwyczaju zbliżać się ku przodowi sceny, bo pilnują budki podpowiadacza. Pożądane było, aby aktorzy uczyli się ról, aby sufler cofnął się ze sceny między lampy, aby parter był siedzący i aby kurytarze wyścielono matami, gdyż razi nieustanny stuk od nóg niespokojnych.

Publiczność ciągle była niesforna i wszędzie się cisnęła. Podczas gościnnego występu Fiszera w sztuce *Kain*, za Adamem i Ewą wychylały się z kulis na scenę fraki modne, stroje

warszawskie i trefione głowy z okularami na nosie. Takie to mieli widzowie złudzenie.

Rok 1816 był punktem kulminacyjnym rozwoju teatru. Przyczyniło się do tego urządzenie wewnętrzne. Stworzono dwa rzędy krzeseł przy orkiestrze, wstawiono ławki na parterze. To ukróciło ruchliwość widzów, bo musieli siedzieć i milczeć. W sali raz pierwszy zapanowała spokojność. Tak nowo przeistoczony teatr otwarto 18 lipca tragedją Niemcewicza *Jadwiga*.

Osiński nie wytrzymał w gorliwości. Świetny deklamator, ulubieniec salonów, świat poezji dzielił ze światem życia wygodnego, dostatniego i sybaryty. To jest pospolitem zjawiskiem w tej sferze. Więc chwilowo podniósł scenę, fantazji dogodził, ale o jej utrzymaniu na wysokości nie myślał.

Teatr do r. 1818 istniał na akcje. W tym roku spłacił Osiński akcjonariuszy i sam został entrepreneurem. Stanowisko jego materialne było świetne. Pobierał od rządu zasiłku 50,000 złpol., a osobno na utrzymanie francuskiego teatru 70,000 złpol. Prezes dykcji rządowej teatrów generał J. Roźniecki dążył do tego, aby rozwijać operę ze szkodą tragedji, w czem różnił się z Osińskim, a nie mogąc go przemóc, wyrazić się miał: *Nous le briderons*.

Cenzura zaczęła utrudniać dawanie tragedji. Publiczność, jak zawsze zmienna i kapryśna, zaczęła zaniedbywać teatr. Osiński swoją drogą zaniedbywał aktorów. Sam pobierając więcej niż stutysięczną subwencję, puszczał kompanję na los, gażę wypłacał nieregularnie, zniechęcając ich do pracy. Ten bezrząd trwał całe lat pięć.

Rząd chciał rozwinąć operę polską i miał w tem rację, choć malkontenci podsuwali mu intencje anti-patriotyczne na szkodę polskiej tragedji. To fałsz. Tragedja była nudną, bez poetyckiej siły, ubogą i jałową. Jeden Osiński mógł coś zrobić, bo pióro miał dzielne, ale nic nie robił. Roźniecki zatem wiedział, czem teatr podniesie. Dźwignięcie opery byłoby wielką zasługą, bo utworzyłoby muzykę narodową.

Rząd chciał uporządkować gospodarkę Osińskiego co do funduszów zasiłkowych. W tym celu Staszic, dyrektor przemysłu i Kunczow ustanowili Komitet nadzorczy. Ogłoszono zarazem *Ustawy teatru*, lecz jedno i drugie nie pomogło.

Komisja spraw wewnętrznych niezadowolona z gospodarki Osińskiego ogłosiła 13 maja 1825 r. wypuszczenie teatrów polskiego i francuskiego w entreprzyę, która z Osińskim kończyła się w czerwcu t. roku. Ten, lubo z subwencji sprawiał garderobę i rekwizyta, rościł sobie do nich prawo jako do osobistej własności. Rząd hojnie wynagrodził go, płacąc mu za materiał teatrowy złotych 50,000.

Rządy Osińskiego, choć w dalszych latach folgowały w gorliwości, podniosły wysoko scenę — a co więcej, ustaliły ją na miejscu. Repertuar znacznie uszlachetniony. Dmuszewski w ko-

medjooperze *Andrzej Morsztyn* (1816) kładzie w usta Morsztyna panegiryk dla Osińskiego:

Może kiedyś, choćby też za wieku półtora,
Cyd wyjdzie z szczęśliwego nie mojego pióra,
Może się kto na Parnas obok ciebie wedrze,
Nada słowiańskie życie Andromedzie, Fedrze,
Może rodaków muzy swym duchem ogarną,
Wystawi kto monarchę co poległ pod Warną,
Inni wzięwszy z rąk Feba rymotwórcze dary,
Opiszą zgon Ludgardy i pięknej Barbary.

Temi wierszami uczył Fr. Morawskiego, Jana Kruszyńskiego, Kropińskiego, Wężyka. Z pomiędzy tych nazwisk doszło do potomności nazwisko L. Kropińskiego, którego *Ludgarda* przez lat dziesiątki uważana była niemal za arcydzieło sceniczne. Powiedziała ówczesna krytyka (Al. Koźuchowski), że *Ludgarda* jest dziełem znakomitem, mianowicie akt drugi godny Rasyna. Jeden tylko Sokolnicki napisał książkę o *Ludgardzie*, że mija się z historyczną prawdą. *Ludgardę* grano 21 i 22 listopada 1816 i jeszcze dwa razy tego roku. Obeszły Kropińskiego krytyki, opisuje krytyków w wierszu do Rom. Bystrego:

Przyszło w końcu do wojny. O co? o te słowa
Czy *Ludgarda* wzorowa albo nie wzorowa.
Sokolnicki w niej widząc obrazę ojczyzny,
Choć patrzył na me dla niej i rany i blizny,
Bez litości mnie płał, Koźuchowski broni,
Siekierzyński mnie trąca, gdy za tamtym goni,
Pan F. K. za wszystkimi jak rycerz nie zbacza,
Zuchwałych karcii śmiercią, pokornym przebacza,
Pan M. (może swych córek widział w tem zgorzeniu)
Nie chce bez guwernantki mieć Ryxy na scenie,
Pan T., co zawsze mądrze czy pisze czy maże,
Dzwonom dzwonić nie daje, światła gasić każe,
A Ixy chociaż członkiem byłem bractwa tego,
Przyjacielem i sługą, co więcej kolegą,
Zdaniem ni tem ni owem (Panie! daj im niebo),
Zachować neutralność, znaleźli potrzeba.

Sztuki oryginalne, mające ówczas powodzenie, nie wszystkie odznaczały się literackimi zaletami, ale tworzyły kasę.

Grano Kamińskiego (1816) *Nowe Krakowiaki* cztery razy, Dmuszewskiego: *Barbara Zapolska* (przerobienie z Roger i Creuze) cztery razy. „Grano bardzo dobrze — notuje X. Wirtemberska. — Rzecz zabawna, kostjomy śliczne. Gdy papa będzie w Puławach, zamierzam przedstawić tę sztuczkę..... dla niego. Siostra moja będzie Barbarą, ja służącą, bracia moi przedstawiają króla i księcia Ostrońskiego, Fredro może być Pełką“.

Schillera *Dziewica Orleańska* (1820) nie podobała się. Zbyt długo trwała, więc znużyła widzów, mimo przepychu aktu koronacyjnego. Nie pomogły uwielbienia krytyki. *Geldhaba* Fredry (1821) przyjęto obojętnie. Melodrama *Machabeusze* (Cuve-

lier) miała nadzwyczajne powodzenie. Przyczyniła się do tego wystawa, która kosztowała przeszło 20,000 złotych.

Do celniejszych sztuk należały: Moliera *Natęci*, Rasyna *Pieniacze*, *Atalia*, *Andromaka*, Szekspira *Hamlet*, Schillera *Intryga i miłość*. Tę sztukę przyganiono w *Kurjerze* (Dmuszewskiego 1823 r.), przeciwstawiając Schillerowi wzór Kornela i Rasyna. Wesola komedia *Żartok* wynagrodziła nam poczęści czas, w ciągu długich pięciu aktów spędzony. Woltera *Elfryda*, *Tankred*.

Fredry *Cudzoziemczynna*, czwarta jego sztuka grana w Warszawie (1824), miała wielkie powodzenie, szczególnie dla gry Dmuszewskiego w roli Radosta. Piątą sztuką graną była komedia *Pierwsza lepsza*. Grillparzera tragedia *Matka rodu Dobrzyńskich* (1824) była sztuką kasową wszystkich scen polskich, aż do czasów Dawizona. Tutaj szczególnie sztukę utrwaliła gra świetna Werowskiego (Jaromir) i Klary (Żuczowska). Walka miłości ze wstrętem do zbrodni, ... wymówione wyrazy: cicho, cicho — sprawiały nadzwyczajne wrażenie.

Tragedja *Romeo i Julja* nie podobała się, bo Szekspir w przeróbce Ducisa raził przeistoczeniem w klasyczną szatę (1824). Tragedja Humnickiego *Edyp*, w której Werowski i Szymanowski nie umiejąc ról nadrabiali patosem i machaniem ręką, przepadła zupełnie. Poruszyła ona pióra krytyków. W polemice Fr. Dmochowski okazał się nieudolnym krytykiem.

Alfierięgo *Antygona* tragedia tłumaczona, rzecz ówczas niezwykła, wierszem miarowym, spowodowała zarzut krytyki, iż niepewne u nas prawidła iloczasu nie sprzyjają tej nowości. Znany talent tłumacza (Osińskiego?) dał prawo żądania po nim tej doskonałości, której tylokrotnie złożył dowody (r. 1824).

W r. 1818 grano Kornela *Cyd*. Krytyka teatralna podawała świetny rozbiór tego arcydzieła i przekładu. Wykazano nadzwyczajny dar poetycki tłumacza, wskazano, iż Kornel nie był romantykiem, lecz czuł romantyzm w osnowaniu tragedji i odczuwał nowość formy. Z recenzją *Cyda* (d. 11 maja) kończą się sławne recenzje teatralne Ixów, trwające od r. 1815.

Wiśliczanki, choć zganione przez krytykę, przepełniły salę przez trzy wieczory.

Dmuszewski polemizował o nie z Ixami, pomawiając ich o zemstę za to, iż w komedji *Wykradzenie* były przymówki przeciw Ixom. Łajania Dmuszewskiego sprawiły, że krytyka zamilkła na dłuższy czas. *Wiśliczanki* miały największe powodzenie. W ciągu dwóch lat grano je 17 razy.

Schillera wprowadzono tragedją *Fiesco* na scenę. Krytyka sztuki arcy charakterystyczna. Twierdzono za Schleglem, że to najśłabsza praca poety. Wyskok głupstwa rozpasanej myśli nie znającej granic umiarkowania. Parter zbity w kolumnę wytrzymał cierpliwie godzin cztery, nie dawszy najmniejszych oznak niezadowolenia. Mnogość 28 osób mówiących jak na jarmarku, raziła. Raz tylko dano oklask Nacewiczowej i Werowskiemu,

lecz tych miłośników gry zasykali niemiłośnicy sztuki. Grano także *Zbójców* z powodzeniem.

Krytyka ta cechuje ówczesny pogląd klasyków na sztukę sceniczną. Romantyzm w sztuce scenicznej wysuwał się nieśmiało za objęciem entrepryzy Osińskiego, zatem znacznie wcześniej, nim zajaśniał Mickiewicz. Gdy w r. 1818 wystawiono tragedję *Mahomet*, naganiono przekład. Złajał krytyka Kantobery Tymowski. Na to krytyk W. powiedział, że publika temu winna, że oklaskuje przekłady. Winno temu przyklaskiwanie romantyczności niektórych sędziów gustu. Romantyczność, nie mając hamulca, pozwala brykać romantyczności. Przed kilku laty (1815) towarzystwo dosyć znaczne ludzi oświeconych powitało w Warszawie powiew romantyczności (XX-owie). Gorliwość takowa, ledwie że nie pozabawiła życia teatru. Aktorowie, nie mogąc utrzymać się, musieli wrócić do melodramatów, a Kotzebue znowu zajaśniał na scenie.

Dyrekcja teatru (mówi dalej krytyk) dowiodła podczas sejmku, że jej nie zbywa na poczuciu prawdziwej piękności. Uczyniła rozbrat z romantycznością przez wzgląd na posłów i ich światłych towarzyszy. Złożono repertuar z samych prawie sztuk klasycznych: *Odwet*, *Barbara Radziwiłłówna*. Co do muzyki *Patac Lucypera*, *Familja szwajcarska*. W ciągu nieledwie tygodnia grano: *Cyd*, *Horacjusze*, *Cynna*, *Zamki na lodzie*, *Zmyślone niewiniątko*, opery: *Sardzino*, *Opera włoska w podróży* (pierwszy wzorowy przekład polski). Posłom więc zawdzięczano, że publiczność mogła się pożywić wytwornemi sztukami.

Tragedja schodziła ostatecznie ze sceny. Ubytku tego nie żałowała publiczność. Nienaturalna deklamacja ustępowała miejsca nienaturalnym opowieściom dramatycznym. Cudowne zjawiska, niespodziewane zawiąkania, nieustanna odmiana akcji były pożądaną nowością w powieści i na scenie. Wyłoniła się drama i melodrama, w których naprzemian płakano i śmiano się. Świat literacki biadał nad tym spaczonym kierunkiem gustu, ale dobry lub zły gust, to względna rzecz, zmienia się on ze zmianą pokoleń.

Biadanie to ujął Kant. Tymowski we formę ody *Do dramy*. (*Pamiętnik Warszawski* 1819, s. 457—461), w której z ironją woła:

Jakże jest dobroczynny wynalazek dramy,
Gdy Wolterów, Kornelów, Rasynów nie mamy,
Ziewaćbyśmy musieli lub teatru zwalić,
Sprzykrzyło się już Fedry i Pompeje chwalić,
Prześliczną jest Zaira, lecz grana sto razy
Nowych uczuć nie wzbudzą te same obrazy.
Hasłem jest miłośników rozmaitość, dziwy,
Drama tylko zachwyci smak odmiany cheiwy.
Zaledwie ujrzy scenę oko zadumione,
Widzi skały, przepaści, zamki rozwalone,
Grom za gromem uderza, burza ściga burze,
Tu się człowiek opiera losom i naturze,

Nie napróżno z pośrodku spróchniałego drzewa,
Nieszczęśliwa kochanka przygody swe śpiewa.
W gotyckiej wieży wspartej na stu kolumn rzędzie,
Albo jęczy już piękność, albo jęczeć będzie.

Tym dwuwierszem przepowiedział scenę Aldony z *Wallenroda*, do której poetę natchnęła niejedna drama tego rodzaju dawana na scenie.

Wznoszą się na upadłych gmachach, gmachy nowe:
Małgorzaty, Jaskinie i Głowy brązowe,
Klary, Lasy okropne, Hermansztadzkie puszcze,
Nie mogąc wszystkich wspomnieć, tysiące opuszczę,
Liczne Pixerecourów, Kotzebuów dzieci,
Gdy wiekuista światłość duszy ich zaświeci.

Może kiedyś smak czysty na krytyce wsparty,
Drać powoli i pałac liczne te bękarty,
Oświeci postępując, przesądne umysły
I wytepi to plemię nad brzegami Wisły.
Lecz niedość że publiczność zczasem nawrócona
Ze chce słuchać Woltera albo Krebillona,
Jeśli Fedra, Cycero, Cezar i Aureli
Stosownie działać, mówić, nie będą umieli,
Chociaż parter rozsądni napełnią słuchacze
I oni ziewać będą i autor zapłacze.
Zły smak, jest (prawdę mówiąc) na pierwszej zawadzie,
Że Rasyńskie butwieją w teatralnym składzie.

Tyle co do repertuaru dramatu i komedji. Operą kierował Kurpiński. Opery grywano raz na tydzień. Wielkie miała powodzenie: *Opera włoska w podróży* (Fiorawantego) w doskonałym podkładzie Kruszyńskiego (1817). Grano ją 33 razy.

Fiorawantego *Śpiewaczki wiejskie* utrzymywały się talentem Aszpergerowej, Dmuszewskiej, panny Bobrowskiej i Szczurowskiego.

Elsnera: *Król Łokietek* (czyli *Wiśliczanki*) miała największe powodzenie. Grano ją 17 razy w ciągu dwóch lat. a jeszcze w r. 1821 *Gazeta Literacka* wyraziła się, że *Wiśliczanki* stanowiąc będą epokę na naszym teatrze. Po niesłychanym powodzeniu *Wiśliczanek* a potem *Machabeuszów* *Don Juan* Mozarta grany 1823 odznaczał się nadzwyczajnymi dekoracjami (szczególniej piekło). We *Flecie czarnoksiężskim* zastąpiła Mejerowa (królowa nocy). Wyróżniała się czystością i siłą głosu, łatwością przeprowadzania pasażów. Pisano ówczas: Wielki głos z ruladami posiadają u nas jedynie Szczurowski i Mejerowa.

Opera Rossiniego *Turek we Włoszech*, mimo świetnej wystawy, nie rozgrzała słuchaczy. Krytyk zachwycony odzywał się, zachęcając publiczność, słowami Corinny: *Connaissez vous cette terre ou les oranges fleurissent* — ale bezowocnie. Celowali w tej operze Aszpergerowa i Szczurowski.

Operę Spontiniego *Westalka* wznowiono w r. 1824 w zupełnie nowym układzie. Pobyt Kurpińskiego zagranicą rozsze-

rzył horyzont pojęć o uscenizowaniu. Zwiększono chóry i orkiestrę. Chóry obsadzono silniej i wyćwiczono je. Wszystkie partje wzmocniono biegłymi śpiewakami. Westalkę odśpiewała Dmuszewska. Zachwycała grą staranną i świeżością, dźwięcznością głosu. Głos mocny Mejerowej świetnie rozbrzmiewał w partji Arcy-ksieni. Egzekucja muzyczna była wogóle zachwycająca.

Wystawiono operę Webera *Wolny Strzelec*. Krytycy przepowiedzieli, że sztuka upadnie tak, jak padł *Flet czarnoksiężski* i *Don Juan*. Sztuka nie może się podobać. Jakoż przepadła. Wznowiono ją dopiero w r. 1826.

Opera *Tankred* była w trzecim wystawieniu jednym wielkim triumfem Mejerowej. Recitatiwa, dueta, arje wykonała wspaniale. Budziła podziw. Żadna dotąd opera nie szła tak dobrze, jak *Tankred*.

Wystawienie Rossiniego: *Sroka złodziej* (1825) było nowym triumfem Kurpińskiego. Doskonalił on coraz widoczniej śpiewaków. Tym razem znikł prawie akcent, który cechował dawną szkołę śpiewu polskiego. Aspiracje w miejscach właściwych, myśl muzyczna uwidoczniła, głos i słowa zlewały się w nutę, ozdoby używane oszczędnie i z dobrym smakiem, orkiestra prowadzona świetnie. Mejerowa górowała zachwycającym głosem, Kurpińska po sławnym duecie II-go aktu słicznie śpiewała, tony niskie brzmiały powabnie, sposób akompanjowania głosem zachwycał znawców, a urok jej gry był jak zawsze potężny. Kleinmanówna rozwinęła silny głos contre alto — a Szczurowski (basso) służył za wzór, jak można piękny głos zakonserwować. Podkład tekstu przez L. Osińskiego, znamienity.

Zgoła Kurpiński zreformował operę. Celowały wykonaniem *Westalki*, *Don Juan*, *Turek*, *Sroka*. Doskonale podkłady oper stworzyły nową szkołę literacko-muzyczną. Umiejętnie po raz pierwszy przystosowano do muzyki prawidła metryczności i rytmiczności języka.

Co się tyczy stanu aktorskiego ten uformował się w korporację poważną i poważaną. Główni artyści pobierali płace od 10 do 20 tysięcy złotych, a zarazem benefisa. Sumy na owe tanie czasy, ogromne. Byli za wzorem Bogusławskiego umyślowo wyrobieni, a w miarę tego rosła ich drażliwość na krytyki. Sam też Bogusławski ścierał się z tą krytyką. Gwiazdy dokuczały dyrekcji kapryсами. Znikały zadasane na prowincję i po zaznaniu biedy, wracały skruszone do Warszawy. Wszystko tak, jak i dzisiaj.

Aktorów widziano chętnie w doborowych towarzystwach, umieli zachować ton przyzwoity i życie przyzwoite. Osiński wydawał wieczory teatralne i literackie. Na nich Żółkowski sypał dowcipy oblatujące Warszawę, Dmuszewski przybierał pozę uczonego, choć nim nie był. Szymanowski zawsze skromny, lecz pełen ogłady. Werowski smutny, roztertagniony, małomowny,

lecz gdy przemówił to godzien uwagi. Dmuszewska wesola i miła, niby szlachcianka z wyższego świata, ale nieco rubaszna. Kurpińska piękna, zgrabna, żywa, łagodna, dowcipna, ożywiała wesołością. Nacewiczówna skromna i cicha, nieco roztargniona ale zawsze ozdoba towarzystwa. Osińska wysoce wykształcona, była nader miłą gospodynią domu.

Górowała hr. Ledochowska jako w całym znaczeniu *grande dame*. Śliczne obejście, wysłowienie wytworne, pełna zarazem kaprysów i miłości własnej. We wszystkim naśladowała ją Żółkowska. Gdy po zabawie „w sąsiada“, Ledochowska opuszczała o północy salony Osińskiego, oświadczyła, że ma migrenę i jutro nie wystąpi w *Ludgardzie*. Osiński zniósł to spokojnie, wyznaczył inną sztukę i rzekł do Andrzejewskiego: Powiedz tam księdzu bratu, jakie tu primadonna daje mi do zgryzienia cukierki.

Na czele grających stał Bogusławski, jako patriarcha całej kompanji. Jako aktor, tracąc słuch i pamięć, dawał zły przykład niewyuczenia się ról. Nie chciał ustępować młodszym raz granych sztuk. Z okazji *Hamleta*, granego w sierpniu 1825, krytyk wytknął to, wyraziwszy życzenie, aby celniejsze role dwojono, że miłośnicy widują z przyjemnością w *Dziewicy Orleańskiej* Ledochowską i Żuczkovską, w starym Horacjuszu Bogusławskiego i Kudlicza, w *Otelli* Szymanowskiego i Werowskiego, w *Cydzie* Werowskiego i Piaseckiego. Tej przymówki nie chcieli zrozumieć starzy aktorowie — nie chciała dyrekcja zrozumieć, że przywilej do pewnych ról jest klęską sceny, gdy starcy nie chcą odstępować młodszym swego stanowiska.

Mimo niedociągania ról, publiczność czciła w Bogusławskim wielkiego reformatora polskiej sceny. Gdy w *Henryku VI* grał Ferdynanda Koklesa i zaśpiewał ulubioną pieśń: „Kto żąda szczęścia od świata“, rzucono mu z łóz wieńce. Jemu wolno było nie umiewać ról. Kiedy więc w *Cydzie*, grając (1818) małą rolę Gomeza, stawał przed suflerem i po wyrecytowaniu dwuwiersza, czekał na suflera, aż mu podda dalsze wiersze, publiczność nie obruszała się na tak utykającą deklamację, i owszem, gdy się nadarzyła sposobność oklaskiwała ogień i siłę Juniusa (trag. *Montvel*) i humor komiczny Fabrycego (*Zakochani* Goldoniego), pomimo że humor ten był zbyt rubaszny, robiony celem zjednania sobie gawiedzi (Stary Klingsberg). Bogusławski nie znosił krytyki i wyniośle odpowiadał (1816), do czego zresztą miał prawo. Uczciła go publiczność dnia 14 stycznia 1825 r., gdy wystawił na swój benefis dramę *Honor i przyjaźń*. Zapowiadając to *Monitor*, doniósł, że w r. 1824 Hempiński obchodził swój 50-letni jubileusz. Benefis Bogusławskiego był w 47 rocznicę zawodu aktorskiego, zatem Hempiński o lat cztery wyprzedził go w służbie aktorskiej.

Pierwszą siłą sceniczną była Ledochowska. Nie tak miała rozległą skalę ról, jak jej matka Truskolawska, nie miała tej

siły tragicznej w głosie, ale czasami przerastała matkę, jak np. w *Machabeuszach*. Objęła rolę Salmony matki bohaterki i grała znakomicie. W tejsze roli grywała i Żółkowska, była zachwycająca mimiką w scenie ciągnięcia losu synów, ale w całości nie dorównała Ledochowskiej. Natura odmówiła jej mocnych płuc, zdarzało się nieraz, że słowa nie dochodziły na parter, który szmerem ciągłym utrudniał brzmienie głosu aktora. Była ona wielką aktorką w *Dziewicy Orleańskiej*, czarowała deklamacją w *Andromace* i *Edypie* (Jokasta), w *Intrydze i miłości* i w Alfierego *Agamemnonie*. Tak samo Barbara była wybornie oddaną. Nie można było żądać ani dostojniejszej postawy, ani szlachetniejszych poruszeń — tylko głos słaby szkodził jasności deklamacji. Lady Makbet świetniała jak gwiazda. Wzrostu słusznego, oczu przenikliwych, rąk i nóg drobnych, wprawiała w zachwyt. Trąd na twarzy umiała zasłaniać blanszem. Mówiła nieco cicho, monotonna, płaczkliwie, a jednak rozrzewniała do łez, choć nie zapalała siłą tragiczną, tak jak jej matka.

Krytyka owoczesna nie żałowała uwielbień. Jeżeli tragedia *Juljusz Zassen* świadczyła o jej sile tragizmu, to komedia: *Grymasy młodej żony* dowodziła, że i w komedji jest nieporównaną. Nikt nie zdołałby lepiej oddać kaprysów żony. Tak samo celowała w komedjach *Szkola obmowy*, *Panna pułkownik*, *Mąż zawstydzony* (Kotzebuego). „Zdaje się niepodobieństwem (mówi ówczesny krytyk), aby można ocenić wzorową grę tej nieporównanej artystki. Wszystko bowiem, cobyśmy ku jej pochwałę powiedzieć mogli, byłoby zapewne bardzo mierne w stosunku jej zasługi. Takie bowiem piękności gry, tylko czuć, ale nie opisać się dają.“ Po sztuce *Kochankowie ekstrapocztą* napisano: „Zaledwie umysł ludzki pojąć może, do jakiego stopnia doskonałości posuwa w dwóch tak przeciwnych sobie rodzajach tragedji i komedji.“ Po sztuce *Juljusz Zassen*, napisał *Kurjer*: „Gdy pytano Woltera, dlaczego nad tragedjami Rasyna takiego komentarza jak nad Kornelem nie napisał, odrzekł: Napiszcie na każdej jego karcie: bosko, szczytnie, nieporównanie, a to starczy za najwyszukańszy komentarz. I my również nad nieporównaną grą Ledochowskiej innego komentarza robić nie myślemy.“

Ignacy Werowski był główną postacią w tragedji. Zamłodu we Wilnie ulubiony komik. Wspaniałej postaci, pięknego spojrzenia, organ głosu potężny. Umiejętność charakteryzowania się udoskonalił. On i Ledochowska, będąc ulubieńcami, trafil grymasami dyrekcję, często uciekali z Warszawy, wracali rychło, przekonawszy się, że jednak w stolicy najlepiej. Występy rozpoczął za rządów Osińskiego w roli Otella. Następnie grywał role kochanków i tragiczne. Wspaniałym był Kmitą w *Barbarze*. Jako Orest w *Andromace* w sławnej scenie wejścia w akcie V-tym zachwycał. W sztuce Bajrona *Upiór*, celował. Jego wzrok, układ twarzy przerażały trwogą. Czy Mickiewicz w *Dziadach*, wprowadzając Upiora, nie miał reminiscencji widzianej tej

sztuki? Grał z powodzeniem młodego Marcinięgo (1819) a jednocześnie w operze buffo: *Doktor turecki* zabawiał publikę przesadną komiką. Werowski był umyślowo wykształcony. Zebrał liczną bibliotekę do 4,000 dzieł teatralnych, która przeszła na własność Biblioteki Zamoyskich w r. 1840.

Więcej niż oni oboje znaczył dla kasy teatralnej Alojzy Żółkowski. Pozyskał sobie publiczność naturalnym grubym dowcipem, pauperstwo sztuki w jego uścich dogadzało ówczesnemu smakowi, będącemu jeszcze w pieluchach. Dziś jego *Szarlatan* mógłby budzić politowanie nad niedowarzonemi konceptami. Grał jak chciał, a nie tak, jak powinien, był zawsze sam sobą, naturalnym, poufałym, co mu jednało wielbieli. Zarzucano mu słusznie przesadę i karykaturalne kostjumowanie się (kom. *Suplikant*), ale tańczył prześlicznie menueta (kom. *Ton modny*). „Aktor ten często w grze swojej nie ustępuje panu Grandville“ (aktor, słynny w kompanji francuskiej) pisze krytyk X. Popisowe jego role były w komedjach: *Figle pazia*, *Zamieszanie* (Spiochajło), *Kasperek w szczęściu*. Nie można o nim powiedzieć, że cenił godność sztuki, za często zaglądał do kufla, a ten nastrojał go do wybryków, bawił się publicznością, tak jak publiczność nim się bawiła, był więcej improwizatorem, niż tłumaczem roli. W ideały nie bawił się. Ożenił się dnia 9 lutego 1814 z aktorką początkującą Ebelówną, której talent rozwinął się wcale szybko. Umarł 11 września 1822, mając lat 45; pozostawił 74 utworów scenicznych, głównie tłumaczeń.

Bułharyn w roczniku *Thalia* (Petersburg, 1825) omawia wielki talent komiczny Żółkowskiego, stawia go w rzędzie pierwszych komików europejskich. Mówi o cechach gry tej oryginalnej postaci. Mimo wad był to samorodny, że tak się wyrazić wolno, genjusz komiki polskiej, jakiego po nim scena już nie posiadała.

Obok tych trzech potentatów sztuki wznosił się talentem tragicznym Ignacy Szymanowski, tragik dawnego stylu. Kiedy grał *Bolesława Śmiałego* (Hoffmana; 1815), krytyka wyrzekła: Grał z taką mocą, że dopełnił warunku stawianego przez l'abbé Dubos: *Le premier mérite du declamateur est celui de se toucher lui meme*. Był przedewszystkiem deklamatorem. Zawsze jednak ten sam w *Hamlecie*, *Makbecie*, Gengiskanie (*Sierota*) *Otellu*, *Gusmanie*, *Bolesławie*. Zawsze jedno poruszenie, ten sam chód, toż samo wypogodzone czoło pełne łaskawości, zimność krwi niewzruszona, ten sam wyraz twarzy, ten sam głos mowy i gesta. Ale zato żaden z aktorów nie miał tak czystej wymowy, jak on, tak szlachetnego ułożenia, tak pięknego organu, tyle powagi, miary i znajomości sceny. W *Hamlecie* umiał urozmaicać rolę i w niej nie był tak monotony, jak w innych rolach. W sławnym monologu był wielki, ale nie dorósł wielkości Talmy, którego grę pani Staël uwielbiała. Był on profesorem, przemawiającym do parteru jak do uczniów. Gestykulował za-

zwyczaj prawą ręką, ważąc każdą sentencję. Bywał przeto nieraz nudnie ocieężał. Oklaskiwano go w roli Chantillona (*Templarjusze*), w *Radamiście* (Crebillona). W akcie III-cim, w scenie poznania Zenobji, rozczulał widzów. Tak samo w roli Atreusza (Crebillona).

Syn jego Wojciech Szymanowski wystąpił (1821) najpierw w roli Hamleta, potem w komedji *Indjanie w Anglii*, *Cyganie*, *Ofiara Abrahama*. Nie okazał talentu.

Miał wyższy zakrój artystyczny Bonawentura Kudlicz, grał bez zarzutu w komedji i tragedji. Nie miał wymowy jasnej, ani wybitnych rysów fizjognomji, ale usilną pracą wyrobił się na aktora pierwszorzędnego. Wziął role ojców po Bogusławskim, miewał role charakterystyczne (Harpagon). Zawsze był wzorowym. Wyciskał łzy w *Mahomecie*, rozśmieszał w *Pustotach hiszpańskich*, a w *Podróży do portu* zadziwił dokładnością gry. W akcie III-cim, gdy zjawia się, wracając do domu, z twarzą malującą wątpliwość, wywołał samą mimiką trzykrotne oklaski. Chwalono grę jego w tragedji *Juljusz Zassen* i w komedji *Dwa małżeństwa*. W komedji *Stary komendant* był nieporównanym pijanym sierżantem. Wielki mistrz w *Templarjuszach* miał doskonałe gesta i ruchy, tak samo ojciec w *Cydzie*. Wychwalano go za rolę Geldhaba.

Józef Zdanowicz był lubionym komikiem zarówno w operze, jak i w komedji. Grywał role charakterystyczne. Pracował szczerze, nie sadił się na gesta, mówił cicho, lecz poprawnie. Nieporównany był *Żartok bez pieniędzy*. W operze *Śpiewaczki wiejskie*, w komedji *Rano i wieczór* odnosił triumfy.

Ludwik Dmuszewski za młodych lat grywał kochanków z powodzeniem, śpiewał partje tenorowe poprawnie. Miał zwyczaj w rozmowie powtarzania wyrazów jednych, zdaje się, że to było ratowaniem pamięci. Zarzucano mu, że nie ma zdolności na kochanka, czem obrażony bezimienny polemista oświadczył, że nie godzi się w krytyce wymieniać aktora po nazwisku. (Pierwszy dopuścił się tego Geoffroy, który, gdy wymienił aktora po nazwisku, otrzymał nazwę potwarcy. Czynił to jednak dawniej w Niemczech Iffland). Miał jednak on swoje sceniczne zalety. Bułharyn w pamiętnikach powiada, że Werowski, Ledochowska, Żółkowski, Dmuszewski, Bogusławski, Aszpergerowa, mogli się równać z najpierwszymi artystami zagranicznymi. Zarzucano mu, że grywał wszystko, a często napuszysto. Za Bogusławskiego zastępował go w zarządzie, za Osińskiego był reżyserem. Na nim polegał repertuar i administracja. Ról nie umiewał, ale że śpiewywał o ojczyźnie, przebaczała mu publiczność jego lenistwo. W grudniu 1824 obchodził tragedją *Romeo i Julja* 25-lecie zawodu scenicznego.

Celniejszym aktorem był Aszperger. Pojawia się w r. 1815 wraz z Kratzerem jako utalentowany śpiewak (Sinobrody), razila jednak zrazu jego wymowa cudzoziemska, jak równie

Kratzera. Miano go zrazu za miernego aktora. Fizjognomja mało wyrazista, głos kobiecy, w ruchach nazbyt ożywiony, ale rozwijał się zwolna. Miał tę rzadką zaletę, gdy inni w przestankach rozpatrywali łoże i krzesła, on śledził ciągle akcję i brał milcząco w niej udział. Grał starannie, ale gdy go pamięć zawiodła, nadrabiał powtarzaniem wyrazów i zbyticznymi gestami (kom. *Stary komendant*). Zaczem krytyka, przymawiając Bogusławskiemu pośrednio, mówi bezpośrednio o Aszpergerze: „Zbyt jest niedawno na naszej scenie aby sobie miał przywłaszczać przywilej ról nieumienia i publiczność już innym okiem patrzy na te starożytne przywileje“.

Jednakże młodość jego, temperament i naturalność gry, znamię nowej szkoły, sprawiały, że go lubiono tak w tragedji (*Atalia*), jak i w komedji (*Michał i Krysia*, *Miłości ułańskie*). Także w dramie *Joanna Montfoucon*, podobał się w pojedynku amerykańskim, lubo nie zatarł pamięci Żółkowskiego.

Aszpergerowa (Katarzyna z Rutkowskich), sprowadzona z Wilna, wywierała urok młodością i życiem w komedjach. Zrazu więcej lubiona niż mąż, który pierwotnie zakrawał na miernego aktora. Wymowa jej nieco raziła wystowieniem prowincjonalnem. Miewała także i liryczne role. Chwalono ją jako Ofelję (1815), pomimo że rolę objęła po Ledochowskiej. Zdaje się, że publiczność niewiele wymagała, bo jednocześnie i panna Zakrzewska wyciskała łzy widzów jako Ofelja. Aszpergerowa słynęła głównie jako śpiewaczka (1-y występ 7 kwietnia 1815 w operze *Axur*), a gdy Dmuszewska z biegiem lat nabierała tuszy nadmiernej, ustępowała partji młodszej śpiewaczce (op. *Westalka*). Miała głos świeży, pełny, choć w wysokich tonach niezawsze pewny. Grze zarzucano pewną martwość, gdyż po odśpiewaniu nie brała udziału w akcji mimiką niemą. Zamiast naturalności w romansowych sytuacjach przybierała pozy sztuczne, baletnicze, gesta teatralne. Tak było w pierwszych latach (1817), potem wydoskonaliła grę. *Koncert przerwany*, *Kasztelaniec na przedce*, *Opera włoska w podróży*, *Flet czarnoksiężski*, *Hilary*, *Czerwony kapelusik*, *Don Juan*, *Skromnisia*, *Czaromysł*, *Doktor turecki*, *Ofiara przerwana* były to opery, w których celowała. W operze *Tankred*, w partji Amenaidy, niktby jej nie zdołał zastąpić. W dramie *Indjanie w Anglii* wywołano ją za grę, co wówczas było rzadkością. Z powodu jej doskonałej gry komicznej krytyka wyraziła żal, że dla opery poświęciła komedję.

Pani Kurpińska (Zofja Brzoska, poszła zamąż 10 kwietnia 1815 r.) była także ulubienicą. Nadobna i żywego usposobienia mogła służyć aktorkom za wzór, jak grać należy (kom. *Skromnisia*, *Dwa małżeństwa*). — Wystąpiła ona raz pierwszy jako uczennica szkoły dramatycznej d. 28 października roku 1814 w roli Nanetki (*Kasztelaniec na przedce*). Za wływem męża wyrobiła się na użyteczną śpiewaczkę. Była nietylko wesołą i dowcipną, ale i tragiczną (Obłąkana w *Szwajcarska familja*), czułą

i nieszczęśliwą (Zofja w *Ojciec familji*). W komedji *Przyjemne podejście* oddawała doskonale żal, rozpacz i udaną wesołość. Zarzucano jej, że nie pozbyła się jednostajności w ruchach lewą ręką, że za mało miała układności w postawie i szlachetności w obejściu. Mimo tych zarzutów czarowała jako Asmodeuszek. Powiada o niej Andrzejowski: „Jej piękna, nadpowietrzna postać, jej żywość, jej dźwięczny słodki śpiew, jej dzielna gra opanowały całą moją wyobraźnię. We śnie nawet widziałem pięknego Asmodeuszka.“ W dramacie *Sroka złodziej*, w roli niewinności uciśnionej grała z wdziękiem i taką prawdą, jakiej nikt lepiej wyrazić nie zdołał. Krytyka oświadczyła, że szkoda, że ma sił za mało i za mało zdrowia do zawodu scenicznego.

Wyłącznie śpiewaczką była pani Mejerowa. Umiejętnością śpiewu celowała nad innymi. Pojawia się ona po Elsnerowej i Dmuszewskiej, które długo przodowały w operach (*Przerwana ofiara* i *Opera włoska*). Wystąpiła ona pierwszy raz w grudniu 1822 w partji księżny Nawarry, z ogromnem powodzeniem. Głos jej mocny, w wyższych tonach czysty, łatwość we władaniu nim sprawiała wrażenie. Była godną następczynią Elsnerowej, która z początkiem r. 1822 opuściła scenę. Mejerowa w operze *Flet czarnoksiężski* zdumiewała przeprowadzaniem najzawilszych pasażów. W partji Elwiry (*Przerwana ofiara* 1828) pokonywała wszelkie trudności śpiewu. Zdziwiającą łatwość śpiewu i okrągłość, zwłaszcza w niższych tonach, okazała w operach *Jan z Paryża*, *Przerwana ofiara*. Krytyka ówczas pisała: „Jeżeli co pocieszyć naszą scenę może po stracie Żółkowskiego i panny Bizos (baletnicy), to powrót Ledochowskiej i pani Mejerowa. Wielki głos z ruladami posiadają u nas jedynie Szczurowski i Mejerowa.“

W dramacie występuje w r. 1817 ze szkoły dramatycznej Nacewiczówna, w sierpniu w roli Sabiny (*Horacjusze*). Wiele rokowano o niej jako o tragicznej wielkości. Zrazu była zimną, w deklamacji monotonna. Chód jej, zwłaszcza przyspieszony, nie miał wdzięku (*Lady Rutland*). Początki nie obiecujące w r. 1818. Jeszcze w dramacie *Rokoszanin angielski* zarzucano jej, że mówi jednostajnie głosem żalonym i że przy powtarzaniu każdego perjodu zachłystywała się. Uwagi te poskutkowały. Wyrosła w tragedji *Fedra*, gdy komedje grywała niedbale (*Oszukujący*, *Dwa małżeństwa*) i ubierała się niedbale. Grając Ofelję, młoda kształtna, dziwnie piękna, głosu wdzięcznego i wyrazistego, zachwycała. Podzielali zachwyt obecni grze dwaj Anglicy. Gdy Ofelja weszła obłąkana, śpiewając i rozdając kwiaty, nie mógł Andrzejowski łez powstrzymać. *Dziewicę Orleańską* grała po Ledochowskiej. Czarowała wdziękiem, górując nad Ledochowską młodością i powabem. Tak samo jako córka Antjocha (*Macha-beusze*) w scenie pożegnania z Mizaelem rozrzewniała publiczność. Rychło opuściła scenę, bo w r. 1823.

Te były cenniejsze siły niepoślednie tak w dramacie, jak i w operze. Było jeszcze kilka wyróżniających, jak Szczurowski

wyborny basso, nie tęgi aktor, Rutkowski Andrzej, który przywiózł z Litwy córkę i jej męża Aszpergera, Seweryn Malinowski (od sierpnia 1815) nieceniony w Warszawie, ale później słynący jako tragic, Szczurowska, Zieliński, Wąsowicz, Fiszer o wspaniałej postawie, lecz monotony, Wagnerowa do ról pokojówek, Pięknowska istotnie piękna, grą naśladowująca Ledochowską, Melcerówna. Włodek zrazu zły tragic, później zasłynął na prowincji, Krzesiński komik świetny w rolach Żydów. Bobrowska i Stefaniówna, Lernon, początkujące śpiewaczki. Kratzer lichy tenor, ale dyrygent opery niepośledni, Indyczewska, Rywacki. Podbielska ze szkoły dramatycznej, Fiszerowa z Litwy. Waynert śpiewak o słabym głosie, Zawadzki uczeń szkoły, Milewscy, Gorecki.

W tej liczbie wyróżniła się Leontyna Żuczowska wytworna bohaterka komedji i Teresa Palczewska pierwszorzędną tragiczka. Obiedwie były początkującymi. Sława ich należy do następnej dyrekcji.

Między gościnnymi występami zaznaczyć wypadu w r. 1816 występ Bensów ze Lwowa w sztukach: *Lekarstwo bez recepty*, *Ciche wody*, *Krakowiak*, *Hamlet*. W ostatniej sztuce wywołano go. Bensa, jeden z najlepszych aktorów, jakiego wydała scena lwowska, nie zwrócił uwagi na swój talent.

W tym roku umarła Franciszka z Marynowskich Pierożyńska, mając około 50 lat. Grywała role pierwszych kochanek. Zaniewidziawszy, opuściła scenę w r. 1809.

Dnia 9 czerwca 1815 umarła Agnieszka Zdanowiczowa z Kaczkowskich w wieku lat 25. Krakowianka grywała w Warszawie od r. 1799 role dziecinne. Potem śpiewywała na prowincji. W Warszawie grywała od r. 1809 role kochanek i su-brettek.

Osiński nie miał ochoty ustąpić z entrepryzy. W jego poparciu ogłosił w *Kurjerze* artykuł T.(ymowski), w którym (16 sierpnia 1825) zestawiał dziesięciolecie rządów Osińskiego i wykazał, o ile podniósł on repertuar, wzmocnił personal i rozwinął bogactwo opery. Z pomocą Kurpińskiego stworzył szkołę baletu i nową szkołę literacko-muzyczną do podkładu tekstów.

Osiński wytworzył wśród swoich przyjaciół krytykę literacką. Zdanie poety: *Faites vous des amis prompts à vous censurer*, wprowadził w życie. Chwalili, ale i wytykali wady bez ogródki. Czasem na zarzuty ich, według dzisiejszych pojęć, nie możnaby się zgodzić. Zarzucono Pięknowskiej, grającej Bonę, i innym aktorom, że podczas mówienia do osoby drugiej, zwracają się ku niej całkowicie. Tak się nie dzieje na scenach wzorowych. Zawsze aktor, mówiący do drugiego, tylko ukośnie ku niemu nakłoniony być powinien, czasem oczami się zwracać, ale oczy i usta winien przeważnie zwracać ku parterowi. Ten błąd popełniał Boratyński i Kmita. Co było przed wiekiem uważane za błąd, dziś jest zaletą.

Krytycy jednak ciągle wołali o naturalność i prawdę, o prawdopodobieństwo i nastawali na rozpasane komedjanctwo. *Hamlet* grany w roku 1825 nadarzył sposobność do wystąpienia przeciw uprzywilejowaniu artystów do uprzywilejowanych ról, przez co zagrodzono młodszymi siłom pole popisu. Przywilej taki żyje dziś jeszcze w kierownictwie teatrem. Wynurzono życzenie, aby role celniejsze powierzano dla odmiany dwóm artystom. Miłośnicy teatru widują z przyjemnością Ledochowską w *Dziwicy Orleańskiej*, a razem i Żuczkowską. Tak samo, gdy starego Horacjusza gra Bogusławski naprzemian z Kudliczem, Otella Szymanowski i Werowski, Cyda Werowski i Piasecki. Myśl ta rzucona potrafiła delikatnie ową klęskę na teatralnej niwie, że aktorowie z przywilejem nie chcą, mimo niestosowności wieku, młodszym ustępować miejsca.

IV

Teatr oddano spółce aktorów. Byli to Dmuszewski, Kudlicz i Kurpiński. Osiński ustępuje dnia 30 czerwca 1825 r. Po dwu tygodniach przerwy nowa dyrekcja otwiera podwoje teatru. Ale zmiana ta była złudzeniem. Wynajęto od niego ruchomości za spłatą 10 procent od dochodów. Rząd przyznał i wypłacił Osińskiemu subwencję 59,000 złotych. Spółka teatralna trwała do 1 lipca 1827 roku. Chciała spółka nabyć na własność garderobę i ruchomości, dawała 250,000 złotych, ale Osiński drożył się. Jakoż dokazał, że rząd zapłacił za nie 300,000 złotych, nadto 30,000 złot. za mniemane straty, poniesione z czasu administracji Staszica. Nigdy żaden poeta polski nie okazał się bardziej rachunkowym.

Za czasów spółki nie zmieniły się wewnętrzne stosunki. Interes szedł słabo. Dyrekcja brała się na sposoby. Dnia 11 sierpnia 1825 ogłoszono, że biorący bilety do godziny 7 otrzymają numer losu. Wyciągnięty los dawał prawo wejścia gratis na najbliższe widowisko. Do wygrania były po 4 łoża na każdym piętrze, 12 krzeseł, 24 parteru, 15 galerji, 24 na paradyz. Zabawie tej dano nazwę: „Wdzięczność sceny przez losy.“

Wystawianie oper ratowało kompanję przez lato i jesień. Nie wystarczyło to Roźnieckiemu, który reprezentował rząd. Pragnął sprowadzić operę włoską. Poczytywano mu to za zamach polityczny antinarodowy. Nasi domorośli politycy są głębokimi myślicielami, a chińskie cienie w ich imaginacji są straszidłami. Tak bywało dawniej, tak jest i dzisiaj.

Tymczasem umarł Aleksander I. Rozciągnięto żałobę od grudnia 1825 r. na pięć miesięcy. Nie grano, lecz rząd wypłacał gaże.

Trzeba było ładu zaprowadzić. Więc w r. 1826 rząd zaprowadził dyrekcję nad entrepryzą. Na jej czele stanął Bogusławski, mając dodanych siedmiu członków. Więc Bogusławski i Osiński

nie utracili wpływu. Rzeczy szły niedołącznie, aktorowie nie zadowoleni. Co gorsza, mąż — kierownik bezinteresowny, St. Staszic, umarł 20 stycznia 1826. Narzucony komitet rządził, jeden tylko Osiński rad był, bo zrobił złoty interes, — miał władzę, a nie płacił gaż, które to gaże bywały zawsze słabą stroną jego entrepryzy.

Po zgonie Staszica objął zarząd radca Radoszewski. Chęci miał dobre, ale władzę wykonywał generał Roźniecki. Tymczasem kotłowało w Królestwie. Spiski i procesy roily się — zbliżała się zapowiedź samobójstwa narodowego. Po upływie żałoby rozpoczęto widowiska dnia 3 maja 1826 operą *Westalka*, a 5 t. m. tragedją *Abufar* i krotofilą *Niańki*. Jednocześnie otwarto teatr francuski. *Gazeta Warszawska* wskrzesiła krytyki teatralne z podpisem T.(ymowski), oparte na zdaniach francuskich klasyków Geoffroy lub Wolterze, bardzo pracowite i dające lekcje aktorom.

Ten dwuletni stan przejściowy nie podniósł ani obniżył widowisk. Wyrobił jednak poczet nowych sił. Zawsze stali na czele Ledochowska, Szymanowski, Werowski. Ledochowska zachwycała jako Atalia. Szlachetność, powierzchowność, świetność deklamacji, wielka godność w ruchach, powaga w mowie cechowały artystkę. Nie podobna pojąć jej talentu, nie widząc jej gry. Sam jej widok, zanim przemówiła, olśniewał, samo poruszenie budziło zajęcie. Prawdziwy majestat, a głosem i ruchem przepyszenie oddawała sprzeczości uczuć nią miotających.

W szekspirowskiem arcydziele *Makbet*, lubo autora Francuzi zwali szarlatanem tragedji, a Wolter szpetną małpą, umiał Szymanowski pojąć Szekspira. Grał szlachetnie, znakomita była jego mimika w akcie IV-ym w czasie uczty, gdy mu się ukazuje duch Banka. Werowski jako Makduff rozpoczął z niesłychaną prawdą. Łał łzy jako bohater. Były to doskonałe epigony klasycznej szkoły.

Obok nich wyrasta Żuczowska, nowa szkoła, spokojna, naturalna, umiarkowana. Ona jako Fedra zadziwiała rozkwitem szybkim talentu. Tak również i w *Antygonie* zdumiewała. Wzięła rolę po Ledochowskiej, która poprzestała na roli Argii.

Rozwinał się także w całej pełni talent Zdanowicza. Role charakterystyczne oddawał z nieporównaną prawdą. Rozpustnik w *Oryginałach*, moralista w *Sheridanie*, kompozytor w *Bedlamie*, rekrut Nianick w *Pieniaczu* Rasyna, Wszystkowiedz w *Bakałarzu*, był za każdym razem odmienny, a zawsze wyborny. Żółkowski był sam przez się zabawny, Zdanowicz nie, ale górował nad nim pojmovaniem charakterów. Jego cechą jak i Kudlicza było, że zawsze studjował rolę, zawsze ją umiał i kosztjnował się umiejętnie. Tak o nim pisał S. W.(itwicki).

Aktorem, który szybko rósł, był Piasecki, choć mu jęszcze zarzucano (Lesznowski?), że deklamuje ozięble, że razi podskokami i wznoszeniem się na palce podczas wygłaszania wier-

szy (Edwin w *Odludkach*). Niemal co rola, grywał coraz lepiej. Prawdziwym zjawiskiem był Ludwik Panczykowski, uczeń szkoły. Wystąpił raz pierwszy 11 lutego 1827 na maskaradzie w krotofili *Nasze przebiegi*. Rolę Icka, grywaną przez Anczyca i Polkowskiego, objął zastępczo, prawie bez próby. Grał nad wyraz komicznie. Mimika jego była tak wyrobiona, tak naturalna, że zdumiewała. W innych rolach (*Człowiek z Czarnego lasu*, *Głuchy*) w scenach najmniej wesołych, publiczność tylko na niego zwracała uwagę i nie mogła się powstrzymać od śmiechu. W roli Fritschena (*Człowiek*) słynął już zmarły Gorecki, ale go prześcignął Panczykowski. Był ulubieńcem jako komik, a zarazem służył jako chórzysta w operach. Gdy w r. 1829 utworzono Teatr Rozmaitości, był jego filarem. Tu do r. 1860 odegrał 223 ról, a oprócz tego około 60 ról w Teatrze Wielkim. Głównie grał żydów, chłopów, kapociarzy i gapiów.

J. S. Jasiński wystąpił r. 1826 w tragedji *Mahomet* (Zeid). Okazał organ głosu czysty, deklamację wyraźną i postawę pełną godności. Drugi jego występ: Lubomir (*Ostatni sposób*), nie powiódł mu się. Krzyczał i podkutemi butami walił w podłogę. Ale to był popis ucznia szkoły. Zczasem wyrobił się na doskonałego aktora.

Opera poniosła w r. 1826 wielką stratę przez ustąpienie Mejerowej, lecz ta po półrocznej nieobecności wróciła w sierpniu z Wilna.

Ludwik Dmuszewski, poróżniwszy się z kolegami, w r. 1825 opuścił scenę i pozostał tylko w komitecie.

Gdy tymczasowa spółka nie zadawała niarządu, zaprowadzono od 21 lipca 1827 nową organizację. Ustanowiono dwóch dyrektorów płatnych po 5000 złotych. Byli nimi L. Osiński i L. Dmuszewski. Więc Osińskiego władza trwała ciągle. Odjęto teatrowi zasiłek 50,000 złotych, a dano go do rąk aktorów, którzy jednak byli na łasce dyrektorów, więc i dalej smarowano tłusty połec. Ruchomości nabyte powierzono do użytku aktorom, warując, aby ci dokupywali ruchomości rocznie za złotych 27,600, mające być inwentarzem rządowym. Z dochodu aktorów zastrzegła sobie komisja spraw wewn. po 2000 złotych do własnej dyspozycji. Dyrektorom udzielono 29,155 złotych na nadzwyczajne wydatki administracji.

Były więc potrójne rządy: komisji, dyrektorów i aktorów, co rozwojowi teatru szkodziło. Benefisy ustały, aktorowie grali na zysk i stratę, lecz do nadwyżki zysków nie mieli prawa. Dyrektorowie mogli według woli oddalać aktorów.

Rządy takie wpływały ujemnie na rozwój sceny. Tyle tylko te lata pamięci godne, że 10 grudnia 1827 L. A. Dmuszewski ogłosił pierwszy konkurs na napisanie komedji z nagrodą 1000 złotych lub medalem. Termin do 1 października 1829 r. W grudniu 1829 oznajmiło Tow. Przyj. Nauk, że tylko trzy sztuki nadesłano, lecz konkursu nie rozstrzygnięto.

Dnia 20 listopada 1827 wystąpił raz ostatni W. Bogusławski w roli Fryderyka W. (*Koszyk wiśni*). Rok 1828 pamiętny wystawieniem Fredry: *Przyjaciele*. Tragedja Supińskiego: *Arces*, upadła, mimo że w niej Kudlicz był wspaniąły.

W r. 1828 wystąpiła Szymkajłowa w roli Kory, grywanej przez Ledochowską. Osoba dorodna, z głosem czystym i donośnym, nieco nieśmiała, miała duże powodzenie, mimo niekorzystnego porównania z poprzedniczką. Podobała się także w komedji *Zmyślone niewiniątko* (Amelja).

Teatr Narodowy popadł w gnuśność. Wielcy aktorowie robili rzemiosło. Trzeba było zbudzić ich z odrętwienia. Dokażała tego trupa Józefa Milewskiego z prowincji. Otrzymałszy koncesję, zaczęli grać od 3 czerwca 1829 w sali Towarzystwa Dobroczynności. Nazwa Teatr polski obiecywała wiele. Nowosilców ich popierał, aktorowie narobili wrzawy o przywilej pod płaszczykiem patriotyzmu. Bali się budzenia z ospałości. Mostowski minister ogłosił, że znosi się wszelką wyłączność dla Teatru Narodowego.

Grali do 2 września z powodzeniem nadzwyczajnem, lubo kompanja była mierna. Z grających podobali się Danielowicz, Zukowski, panna Majewska. Wrzała walka gazet. *Gazeta Warszawska* przeciw, *Gazeta Polska* i *Dziennik Powszechny* za Milewskim, chwalać młodych adeptów nad miarę, a poniżając kierownictwo Kudlicza.

Okazało się, że Teatr mały umie lepiej bawić, niż Wielki. To wywołało reformę spoczywających na laurach. Aktorowie Teatru Narodowego zawiązali spółkę d. 11 września 1829 i otworzyli Teatr Rozmaitości. Miał on powodzenie wielkie. Tu się wykształcili Panczykowski, Jasiński, Majewska, Chojnacka i Żulińska. Krytyka podniosła korzyść rywalizacji dwóch scen, sądzono, że starzy potentaci przestaną monopolizować dla siebie role z krzywdą młodzieży.

Egoizm był wszechwładny. Jeden Piasecki jakoś się wśliznął między nich, ale Świergocki, Koss, Jasiński, Panczykowski, panny Keymanówna, Werowska, Jaskólska i inne marnowali się w chórach i drobnych rolach, czekając na zgon którego aktora, aby się wśliznąć na opróżnione stanowisko.

Wojciech Szymanowski, Jasiński, Panczykowski, Majewski okazali, że mają talent istotny. Panna Chojnacka w roli amantki, Niwiński z prowincji zwrócili na siebie uwagę. Chojnacka miała piękne ułożenie i była nader powabna. Niwiński, aktor wytrawny o fizjognomji pełnej życia, Karasiński, amant wcale ujmujący, lubo zbyt przymrużał oczy, Majewska miłej powierzchowności, głos jej mocny i czysty, za ruchliwa na subretkę i literę *r* niewyraźnie wymawiała. Jasiński okazał w grze postęp zadziwiający.

O talent Majewskiej stoczono polemikę, z której wynikło, że ona góruje talentem nad innemi, ale ma głos wrzaskliwy, litewski, i razi gminnością w ruchach. O Chojnackiej, że ziściła

nadzieje, jakie wzbudziła na egzaminie szkoły. Była to niewątpliwie najpiękniejsza ozdoba nowego teatru. Mógłby się nią szczyścić pierwszorzędny teatr. Piękna, głos, mimika, ruchy szlachetne i w wysokim stopniu wykształcone.

Pisano też o zdolnościach Rychowieckiego.

Dalej przybyły siły istotne. Panna Żółkowska do ról starych bab i 18-letni młodzieniec Baraniecki w rolach starszokwiczów.

Kiedy po raz trzeci wystąpił Żukowski w roli Spiochajły (*Zamieszanie*), podobał się, ale gdy grał Sganarellego (*Doktor z musu*), rzuciły się pisma do porównań z Żółkowskim. Rzecz niewłaściwa, bo Żółkowski zabrał do grobu środki podobania się widzom. On prócz talentu samą swoją indywidualnością, to jest postacią, organem, wyrazem twarzy, przez wiele lat rozśmieszał. Często nawet przez lenistwo czy przez rachubę był poprostu Żółkowskim i wywoływał entuzjazm, lubo rola nakazywała mu wcielić się w postać przybraną. Otóż właśnie w tej roli bywał on tylko Żółkowskim, a nie Sganarellem.

W Teatrze Rozmaitości grywano przeważnie jedno i dwuaktowe sztuki. Utworzenie dwóch teatrów dało powód do ogłoszenia *Gazecie Warszawskiej* artykułu: *Sprawa teatrów warszawskich*.

Roztropnie tu rozwinięto myśl nową o potrzebie rodzaju teatru ludowego. Rozmaitości winny mieć budynek duży, równy rozmiarami Teatrowi Wielkiemu, uprawiać krotofilę, dramę, melodramę dla szerszej publiki.

W r. 1829 dnia 23 lipca umarł Bogusławski. Biografię jego podaje *Gazeta Warszawska*, N. 197. Nad grobem przemawiał L. Dmuszewski.

Zakończył się po 30 latach duumwirat cichy nad teatrem ze śmiercią Bogusławskiego, ale jeszcze pozostał niewidzialny władca, czerpiący fundusze na swe utrzymanie, a nieodpowiedzialny za prowadzenie teatru. Był nim jeszcze L. Osiński, gdyż dnia 1 lipca 1830 r. zawiera z Żuczkową umowę o gażę. Ofiarował jej na owe czasy płacę ogromną, bo 8640 złotych rocznie.

V

Utraciwszy teścia, połączył się z Ludwikiem Dmuszewskim. Ten dalej prowadził nawę sceniczną. Obadwaj w d. 23 grudnia 1830 ogłaszają, że wystawiać będą sztuki, które cenzura zakazywała, jak *Ludgarda*, *Król Łokietek*, *Żółkiewski pod Cecorą*, *Barbara Radziwiłłówna*, *Barbara Zapolska*, *Beniowski*, *Zbigniew*, *Okopy na Pradze*, *Niema z Portici*, *Wilhelm Tell*, *Hernani*, *Wanda*, *Nieszpory sycylijskie*, *Szpieg*. Z tego spisu widno, jak zaciekłą była cenzura w przededniu rewolucji.

Sprawy teatralne szły jak dawniej. Nieco zaniedbane w wystawie i grze, ale żyjące świetnymi aktorami Rozmaitości

kształciły młode talenta. Wyrastały co chwila nowe. Werowska (*Kawiarnia*), Baraniecki (*Drugi rok*), Giżewski, panna Riwoli (w sierpniu 1830), Rembecka i inni. Publiczność polubiła Rozmaitości, a zaniedbywała Teatr Narodowy. Przyciągała młodość, zapal żywych umysłów, krótkie antrakta, kończenie widowisk przed dziesiątą i doskonale przygotowania się w dialogu.

Z tym teatrem rywalizował teatr francuski, który miał doskonałe kierownictwo. Górowali starannością gry i wystawy ponad polskimi aktorami. Naturalność, ton dobry i przyzwyczajenie były ich cechą, gdy polscy grzeszyli w komedji patosem tragicznym, rozwlekłością rozmów i niestarannością stroju i wystawy i nieumiewianiem ról. U Francuzów przeciwnie: wystawa z wyszukaną elegancją, role umiewane doskonale. Ubioru panny Constance, pani Phillis zawsze świeże i gustowne. Obiedwie niezrównane aktorki, tak jak panowie Victor i Herwet; dlatego porównanie wypadło na niekorzyść aktorów polskich. Aktor Pothier poduczył się po polsku i grał w komedji Skarbka *Biuraliści*.

W polskim teatrze górował balet i opera. Aby wystawić *Niemą z Portici*, dyrekcja wysłała Antoninę Palczewską do Berlina i Paryża, wraz z Teresą Palczewską. Do Paryża też wyjechał Kurpiński, Kudlicz i Piasecki (wrócił 18 listopada).

Pani Mejerowa, podpora opery, opuściła Warszawę, dawszy 8 lipca koncert z udziałem Chopina. Na nią, choć talent jej porównywano ze sławną Sontagową, opera nigdy liczyć nie mogła, bo często chorowała. Ale opera trzymała się nowemi siłami. Mianowicie pojawiły się: d. 24 lipca 1830 uczennica szkoły panna Konstancja Gładkowska (Paera *Aniela*) a d. 28 sierpnia uczennica konserwatorjum Soliwy panna Wołkówna z wyborną szkołą (*Fiorilla w Turku we Włoszech*). Obiedwie rokowały wielkie nadzieje. Ale niedługo świeciły, obiedwie opuściły teatr wyszedłszy zamąż.

Jedna i druga uczennica Soliwy miały tę zaletę, że one pierwsze nie szły niewolniczo jak kanarki za pałeczką Kurpińskiego. Stąd rósł zatarg Soliwy z Kurpińskim, a że ten zadzierzał z dyrekcją teatru, zamierzano go usunąć, lecz rewolucja utrzymała go. Zatarg ten odbił się w *Gazecie Polskiej* i w *Gazecie Warszawskiej*.

Opuściła też warszawską operę d. 22 listopada doskonała śpiewaczka Cymmermanowa, która przeniosła się do Krakowa. Grywała od końca r. 1828. Śpiew jej w operze *Mularz i ślusarz* wywołał ostrą polemikę o nią i o Mejerową.

W Wielkim Teatrze jeszcze górowali starzy: Ledochowska i Werowski (*Horacjusze*). Chorował ciągle Szczurowski. Wyrobił się Polkowski na doskonałego śpiewaka. W dramie rej wiodła Halpertowa. Obok niej Piasecki. Ten po powrocie z Paryża wystąpił w *Hamlecie* jako tragic. Triumfował, gdy jego otoczenie chromało, jedna tylko Teresa Palczewska dorastała talentowi tego już skończonego artysty.

Zjawiskiem nadzwyczajnym był Jan Nowakowski ze Lwowa. Jeżeli są genjusze w rzemiośle aktorskim, on był genjuszem. Wystąpił 20 marca 1829 w komedjach *Miłości ulańskiej*, *Szkoda wąsów*. Takie dwa odmienne typy wystawił, że go nie można było poznać. Jako Figaro w *Cyruliku* grał po wybornych aktorach: Cellim, Polkowskim i Weinercie, śpiewał od nich gorzej, ale grą zakasował wszystkich. Przybył powtórnie w sierpniu, grał w *Szkole obmowy* rolę Cześnika i był godnym następcą Żółkowskiego. Publiczność krzykami objawiała swój entuzjazm. Ale odłam krytyki wszystko w nim ganił, nawet trzymanie chustki w rękę. Gdy grał Skąpca, rywalizował z Kudliczem. Krytyka zarzucała mu gromadzenie drobiazgów, gdy Kudlicz był spokojny i szlachetny. Nowakowski górował nad współgrającymi tem, że grał naturalnie; zaś aktorzy warszawscy, nawykłszy do melodram i oper, tracili miarę, gdy trzeba było utrzymać równy ton w komedji. Grywali z pompą, powagą, z wysokości tragicznego koturnu.

Pojawienie się 26 listopada 1829 *Chłopa miljonowego*, otworzyło złotą żyłę teatrowi, a podniosło sławę aktora do szczytu. O talent jego wrzała w dziennikach wojna. Publiczność wielbiła go. Ze benefisy były skasowane, umyślono go uczcić odmienniej. Kędzierski ogłosił, że wyda karykatury z tej sztuki z piosnkami Nowakowskiego na jego dochód. Cena za 10 sztuk złotych. Na to odezwał się Józef Damse, że cztery piosnki są jego pióra. Stąd wyrosła polemika z Nowakowskim.

Przez rok 1830 wrzała walka dwóch obozów, zwolenników rutyny deklamatorskiej i samodzielności naturalnej. Kto wyższy — czy Kudlicz, czy Nowakowski? Kudlicz miał wielu przyjaciół i kierował widowiskami, Nowakowski był przybyszem, ale miał grę oryginalną, odmienną od gry rutynistów. To jedna mu całą publiczność, a jątrzyło krytykę.

Wystawienie *Chłopa miljonowego* było tej walki obrazem. Nigdy żadna sztuka nie miała większego rozgłosu, nigdy aktor żaden nie wyrósł szybciej i nie był gwałtowniej szarpany. *Chłop miljonowy* do 24 sierpnia 1830 r. miał 44 przedstawień. Rzecz niesłychana. Na widowiska zbierało się więcej tysiąca osób. Na 22 przedstawienie przyszło 900 osób, na 24-te osób 720. Zjeżdżano się z okolic. Jeden obywatel, o 15 mil od Warszawy, polecił, aby mu sztafetą doniesiono o dniu przedstawienia. Gdy Starość (we wspaniałej roli Zdanowicza) pochwyliła za swą nogę, niby dręczona podagrą, wywołała taki efekt, że widz złudzony zawołał: To kurcz mości dobrodzieju!

Rywalizacja z Kudliczem i Nowakowskim wywołała szereg sporów. Sprzeczali się Teodor Morawski, M.(ochnecki?), T.(ymowski?), M. Zi(?). Po odegraniu *Skąpca* dowodzono, że Kudlicz lepiej grał, choć Nowakowski górował mimiką i opracowaniem szczegółów, Kudlicz szkicował, gdy Nowakowski obrobił rolę.

Gdy w *Szkole obmowy* Nowakowski wywarł nadzwyczajne wrażenie, *Dziennik Powszechny*, chwalać Kudlicza w roli Susceptowicza, przypisał staranność gry jego rywalizacji z Nowakowskim. Na to Kudlicz odpisał z oburzeniem, że nie potrzebował, by go Nowakowski obudzał z długiego snu i odrętwienia.

Artystę drażniły napaści. Podniecony powodzeniem zażądał, aby na rok drugi od 1 lipca 1830 podniesiono mu gażę do 30 dukatów miesięcznie. Gdy do września zwlekano z przyrzeczoną gażą, wytoczył proces i wyjechał do Krakowa w październiku.

Zachęcony powodzeniem Nowakowskiego, zjechał do Warszawy ze Lwowa Witalis Smochowski. Wystąpił 15 maja 1830 w roli Waltera (*Sierota z Genewy*), d. 20 maja w dramie *Życie szulera* i 10 lipca w tragedji *Saul*; i rzecz dziwna, ten najlepszy polski amant bohaterski nie miał powodzenia. Ganiono deklamację, głos i ruchy. Były to zakulisowe koleżeńskie zabiegi, aby nie dopuścić znakomitego artystę do sceny warszawskiej.

Ktoś w *Gazecie Polskiej* zastanawiał się nad tem, że Teatr Rozmaitości miał powodzenie i szedł górą nad Teatrem Narodowym. Bawiła tylko opera, a tragedje i komedje wyższe grywano tak rzadko, że aktorowie tracili wprawę w żywości i naturalności. Szekspir i Szyller nie nęcił, gdy komedyjka *Popas* hr. Skarbka ściągala tłumy. Takie to były gusta — które urobiły się na cały szereg lat po r. 1830. W *Gazecie Literackiej*, wychodzącej w Jenie, był artykuł o teatrze warszawskim. Wychwalano tylko aktorów z Rozmaitości.

Cały rok 1830 publiczność darzyła względami operę, jak to zauważył J. K. Ordyniec w *Dekameronie*, gdyż repertuar komedji był niedbały, jak równie raziło zaniedbanie gry przez niektórych aktorów. Rewolucja wywiodła na scenę zapomnianego L. Dmuszewskiego, który pojawił się w *Krakowiakach*, aby na końcu sztuki rzucić rozentuzjasmowanej publice nazwisko: Chłopskiego.

W dniu 13 października 1830 umarł Marcin Szymanowski tragic. Urodzony 1775 w Poznaniu, od roku 1797 aktor. Grywał zrazu w operetce (*Wdzięczni poddani*). Następnie w dramie (*Hrabia Klarendon*, drama *Eugenja*). Był pierwotnie amantem, później przedstawiał bohaterów. Miał wymowę pełną, zapal, uczucie. Powierzchnowość nader miła, kolega lubiany, punktualny, spokojny i rzetelny. Rozchorował się, grając 12 sierpnia rolę Makbeta. Raz ostatni wystąpił 2 września w dramie *Prejzoza*. Ostatniemi czasy przeznaczano mu role ojców. Dla sceny tłumaczył sztuki z francuskiego i niemieckiego.

Andrzej Rutkowski umarł w Warszawie 18 maja 1830 r. Wstąpił na scenę w r. 1783. Wojował pod Napoleonem. Potem był dyrektorem teatru w Połocku, Mińsku, Witebsku. W r. 1815 wrócił do Warszawy. Ostatniemi czasy bezczynny, żył przy swej córce Aszpergerowej.

Dnia 1 listopada 1831 umarła największa artystka polska, zwana „matką teatru polskiego“, Agnieszka z Marynowskich Truskolawska, mając lat 75 i 6 miesięcy. Od r. 1795 do 1800 była dyrektorem teatru. Od lat 20, opuściwszy teatr, mieszkała przy swej córce Ledochowskiej. Król Stanisław August kazał po odegraniu *Meropy* zrobić jej popiersie.

VI

Cały rok 1831 można pominąć. Gdzie oczy łąy leją, tam się usta nie śmieją. Muza nie stąpa po śladach krwią znaczo-nych. Rok 1832 to rok tułactwa i rozproszenia, rok śledztw i wysyłek. Widowiska szły, lecz szły mechanicznie, bez myśli, bez repertuaru, bez uzupełnień w personażu.

Wybitnych nowych talentów brak zupełny. Jeszcze trzymała się Ledochowska, grywająca od 3 czerwca 1792 r. całe lat 40, mająca lat 52, L. Żuczkowska rosnąca w siły talentu i rej wiodąca Teresa Palczewska. Na czele stał amant Piasecki, stary Kudlicz, Karasiński, Damse i Jasiński. W operze wyróżniały się Aszpergerowa i Żółkowska. Tego też roku zjawia się Alojzy Żółkowski (ur. 1814) jako chórzysta opery, przyszedł filar, przyszedła chwała sceny warszawskiej.

Panna Leontyna Żuczkowska bawiła dłuższy czas we Lwowie. Powróciwszy, wystąpiła d. 2 sierpnia 1832 w komedji *Przyjaciele*. Krytyka ówczesna zachwycała się jej — ubraniem głowy. Wychwalano Piaseckiego za wytworność gustu, pewien stopień godności i etykiety, a Karasińskiego za grę śmiałą, deklamację, naturalność, żywość przyzwoitą. Zgoła krytyka ówczesna niedołężna; reprezentował ją L. Dmuszewski i *Gazeta codzienna*.

Teresa Palczewska, aktorka tragiczna, miała dwie role, które jej sławę rozniosły, to jest Emma w melodramie *Kenilwort* i w *Oblubienicy z Lammermooru*. Wyparła ją ze stanowiska dopiero w r. 1833 Żuczkowska w roli córki Ben Dawida, po której krytyka ogłosiła ją za polską pannę Mars. Rola niema w melodramie *Dwaj wężniowie* (styczeń 1833) w akcie III-cim, gra mimiczna podczas wieści o niewinności męża, zdecydowała o jej królowaniu na scenie warszawskiej, lubo krytykę nie tyle gra zachwycała, jak wspaniały strój aktorki.

Dnia 20 września 1832 wystąpił po raz pierwszy w roli Almawiwy (*Cyrulik*) tenor Juljan Dobrski (ur. 1811 r.), największy tenor, jakiego kiedykolwiek scena warszawska wydała.

Rozwinięciu sztuki scenicznej przeszkadzał brak odpowiednich budynków. Dopiero staraniom Rautenstraucha powiodło się ukończenie budowy gmachu Teatru Wielkiego, który otwarto 24 lutego 1833 baletem i operą: *Cyrulik Sewilski*. Rautenstrauch rozwinął na wielką skalę uprawę baletu. Jednocześnie otwarto nowy Teatr Rozmaitości na Marywilo, który później przeistoczono na użytek redut. Otwarto go d. 13 października 1833

ulubionym ówczas kwodlibetem i krotofilą *Werter*. Popisywali się: Kurpińska, Kostecka, Werowska, Kudlicz, Szymanowski, Piasecki, Panczykowski, Damse, Baraniecki, Majewski, Kaplińska, Zamecka, Szczurowski, Lanckoroński.

Rok 1833 jest niejako znamieniem przełomu, któremu podpadła scena. Dnia 18 października największa artystka polska Ledochowska pożegnała publiczność w roli Aurelii Mansfield. Teatr był przepełniony, zaszczycono ją przywołaniem, ale ani wieńców, ani podarunków, ani dziennikarskiego pożegnania. Palczewska, talent tragiczny, nie ma pola rozwinięcia się. Wypiera ją Żuczowska, wprowadza komedję francuską w repertuar. Ubiera się wykwintnie, gra salonowo, poeci domorośli zasypują ją wierszami, których nawet *Kurjer* drukować nie chce. Kierunek tragedji i wyższego dramatu zwichnięty, złamany, wytracony ze sceny.

Alojzy Żółkowski występuje pierwszy raz w większej partji komicznej jako Lord Cockburn (*Fra Diavolo*) d. 27 października 1833. Od tego roku, więcej niż przez lat dziesiątek, Żuczowska zdobi salon, Żółkowski ulicę, a niema miejsca dla wyższej idei podnioslejszych porywów dramatycznych. Repertuar — reprezentuje przez wiele lat J. S. Jasiński, który wydaniem swych prac dramatycznych wystawił scenie warszawskiej dokument skarłowacenia sztuki. Na ten upadek zwróciła uwagę w marcu 1839 *Gazeta Warszawska*, — mianowicie opery. Gdy od r. 1824 opera podniosła się siłą talentów Mejerowej, Polkowskiego i Szczurowskiego, upadła po kilku latach, zwłaszcza gdy panna Gładkowska poszła zamaż za Grabowskiego (umarła przy końcu grudnia 1889 r. mając 84 lat — przez lat 40 była ocemnią), gdy Wołkówna opuściła scenę, Mejerowa dostała pomieszania zmysłów (umarła w r. 1835 w klasztorze w Wilnie w nędzy), Polkowski rozchorował się śmiertelnie i zmarł 9 czerwca 1835 w wieku lat 38, Żyliński chorował nieustannie, a Kat. Aszpergerowa zmarła 25 września 1835 po 9-miesięcznej chorobie. Zato balet rósł do niebywałej doskonałości; na wzmożenie jego wysiłał się dowcip Rautenstraucha, czemu więcej dowcipna od niego żona jego nie umiała zapobiec.

W tych warunkach i w tych latach politycznej opresji mogły się tylko rozwijać Rozmaitości. One też były panem repertuaru. W granicach tego repertuaru nie można było wyrosnąć artystycznie. Chwalono występy debutantki Kalenkiewiczowej (1834), Karola Wittego (później dyrektora szkół), Teresy Damsównej.

W tymże roku, gdy zagrano *Śluby Pannieńskie* (Żuczowska, Kurpińska, Żółkowski, Kudlicz, Piasecki, Bogusławski St.), zdarzyło się po raz pierwszy w Warszawie, że dwukrotnie aktorów wywołano. Czarowała Żuczowska. Rok 1835 wywiódł na scenę nowe talenta: Daszkiewiczówną (role naiwne) i Anielę Kamińską (później Aszpergerową), tę raz pierwszy dnia 29 marca

w roli służącej (kom. *Zazdrośni*). Po drugim wystąpieniu w komedji *Zdzisław* uznano jej talent do ról poważniejszych, choć mały brała udział w akcji ogólnej, cicho mówiła, twardo wymawiała niektóre wyrazy, zwłaszcza *sze* i *cze*, zaś *ś* i *ć* zmieniała na *sz* i *cz*.

Panna Możdżeńska zyskała rozgłos jako siła w komedji. Wystąpiła raz pierwszy 8 lipca 1835 r. w *Kochanym dziaduniu*.

Teatr Rozmaitości, który otwarty został w r. 1833, zamknięto w listopadzie 1835, w ciągu lat 2 i 3 miesięcy dano w nim widowisk 448, grano dzieł nowych 39, wznowionych 11. Artyści na pożegnanie odśpiewali czworowiersz:

Dziś ostatni raz zasłonę —
Zapuścim w Rozmaitości,
Przeniesiem się w drugą stronę,
Służyć naszej publiczności.

Także w r. 1835 prezes dyrekcji Rautenstrauch założył od 1 stycznia szkołę śpiewu. Było to wskrzeszenie dawnego Konserwatorjum, upadłego w r. 1830. W listopadzie był popis w teatrze, przyczem śpiewali Lanckoroński, panna Riwoli, Ant. Kaplińska, pani Rywacka, Markowski i panna Zamecka.

W r. 1836 zupełny upadek repertuaru. Jasiński, Borys Halpert, Kassyanowicz żywią publikę tłumaczeniami lichych komedji. Aktorowie uniżają się przed wszechwładzą Rautenstraucha. W dniu jego imienia, 14 lutego, Kudlicz na czele artystów wysławia jego rządu. Miał zastugę jako dobry administrator, utrwalił płacę aktorów dotąd niepewną, utworzył fundusz emerytalny i urządził nowy a ozdobny Teatr Rozmaitości, który otworzono dnia 12 lutego 1836 prologiem: *Nowi aktorowie na Polach elizejskich* i komedjami: *Landara*, *Opiekun oszukany*. Sprowadził wreszcie operę włoską, która z d. 19 kwietnia rozpoczęła widowiska. Od listopada panna Żuczkowska występowała już jako pani Halpertowa. Mąż jej, członek dyrekcji, ustąpił z zarządu, a w miejsce jego wszedł 10 maja Ignacy Koss, były aktor, mąż ulubionej baletnicy.

Rok 1837 był niemniej ubogi co do repertuaru, grano tylko dwie sztuki oryginalne i to drobiazgi.

Kiedy wielki artysta Piasecki umierał (8 stycznia), w jego role wstępuje Józef Komorowski, amant nader wykwinny, prawdziwy dandy warszawski, pięknie mówiący, salonowiec, nadający się w sam raz do ówczesnego repertuaru. Silnych akcentów, męskiej energii nie można było wymagać od niego, bo nie kształcił się na repertuarzu energicznym. Był on przez wiele lat ulubieńcem publiczności, zbyt pobłażliwej.

Od lipca występowała Józefa Radzyńska, aktorka osobliwej urody, swobodnego życia, a która później była podporą repertuaru w Krakowie.

Śmierć Piaseckiego była stratą niepowetowaną. Urodzony 1 kwietnia 1802 r. wystąpił raz pierwszy 15 sierpnia w roli

barona Rutwena w dramie *Upiór*. Ostatni raz wystąpił w r. 1836 w roli Jaromira, w urywku z tragedji *Matka rodu*. Był to aktor nieporównany, grał z siłą i namiętnie, jako człowiek odznaczał się obejściem miłem i prostodusznem. Wielbił go *Magazyn mód* i *Nadwiślanin* prozą i wierszem. Żal był ogólny, bo nie pozostał po sobie następcy.

Tego roku wystąpił Jul. Pfeifer, dyrektor teatru krakowskiego, w roli Gućia (*Śluby*). Jednocześnie zjawia się 30 listopada Bogumił Dawizon w sztuce *Dwaj więźniowie*. Chwalił go Dmuszewski w szkole, że ma wymowę czystą i jasną. Naśladowując Piaseckiego, przejmował i wady jego, jak: chwytanie się za głowę; naśladowując Komorowskiego, stawał ukośnie do publiczności, ale poznała się na nim Halpertowa, którą uwielbiał, i poznał się Antoni Lesznowski, doskonały krytyk sceniczny. Kudlicz cenił zapał jego i rokował mu świetną przyszłość. Jasiński tylko, zawistny, wysyłał na parter słuchaczy, aby sykali. Doktor Szturmer ofiarował mu do użytku całą garderobę, Teplie bankier dał mu asygnatę na sukno na kostjum, Wertheim dał mu 100 złotych bez kwitu i wraz z Eisenbaumem zabiegał, aby mu ofiarować 500 złotych. na sprawienie garderoby. Gustaw Landau i Kleinadler skłonili Józefa Epsteina, że przystąpił do składki z sumą 100 złotych. Izraelici dźwignęli go odrazu jako swojego współwyznawcę.

Ale jego pochodzenie szkodziło mu. Sykano i oklaskiwano grę jednocześnie, a Panczykowski w sztuce *50,000 dukatów*, czytając doniesienie, dodał: u kolektora Mojsie Dawizona. Ten niekoleżeński dowcip tak się podobał, że powtarzał go i na innych przedstawieniach. Był to wpływ Jasińskiego, który poznał, że bliednieje jego gra szablonowa.

Dmuszewski w *Kurjerku* pomijał go milczeniem, lecz Kudlicz dodawał mu otuchy. Partja Halpertowa nie chciała dopuścić, aby kto ją zaćmiewał. Dmuszewski w szkole zarzucił mu brak elegancji, wdzięku i swobody. Stawiał mu za wzór gry Aszpergera, Karasińskiego i Wittego. Zarzucił mu, że ma za małe oczy na kochanka, że je winien roztwierać, a nie mrużyć. Dobił się Dawizon, gdy się wyrwał z dosadnym konceptem o Daszkiewiczówniej, który to koncept obleciał całą Warszawę. Te były początki kariery sławnego tragika.

W tym roku popisywał się komik Aleksander Ładnowski, niewątpliwie znakomity, ale nie mógł dorównać Panczykowskiemu.

Powodzenie pieniężne teatru w r. 1838 było nadzwyczajne, mimo czego rozchody rosły, bo balet pochłaniał sumy ogromne. Sława Żółkowskiego rosła niepomieranie. Dla niego sprowadzano sztuki popisowe, ale pospolite, tuzinkowe, repertuar literacko upadł. Wielki aktor bawił publiczność repertuarem zdawkowym. Czy wywiódł na scenę Turkułła czy Epsteina, budził entuzjazm. Parodjowanie osób znanych w Warszawie było w przekonaniu

tęgo aktora, bez umysłowego wykształcenia, szczytem zadania sztuki scenicznej. Z upływem lat, spoważniał i wtedy stał się niezrównanym aktorem charakterystycznym. Obok niego błaznował, ale ordynaryjnie, Panczykowski i królował niepodzielnie w Teatrze Rozmaitości.

Ogół publiczności bawiącej się, moralnie upadłej, rozpasanej hulaszczem życiem, szedł za buławą ministra Turkułła, który po całych nocach wyprawiał orgje z arystokratyczną młodzieżą i wprost z hulatyki szedł na pokoje Paszkiewicza, celem wysłuchania rozkazów. Co scena dawała publice, to publika dawała społeczeństwu, życie bez jutra, praca bez wytrwania, pióro maczane w alkoholu.

Nie dziw więc, że takiemu życiu, najwięcej dogadzał balet — owa rozkosz zmysłów, bez rozkoszy ideałów. Odzwierciedleniem tego kierunku był wydany przez Karola Wittego, byłego aktora, *Pamiętnik sceny za rok 1838*, w którym naczelne stanowisko objęła opera pod kierunkiem Nideckiego, sprowadzonego z Kaertnerteatru z Wiednia, a podrzędne dramat, w którym ledwo jedną nową oryginalną sztukę drobną wystawiono (*Piąty akt*), a reszta tłumaczenia i to przeważnie same błahostki. Dla wielkich artystów nie było pola popisu. Zato popisywał się nieustannie chór baletowy, mający 120 pantoministów i skoczków.

Aktorami, którzy w tych latach wybijali się na stanowisko, zajmuje się K. Witte w *Pamiętniku*, jako to Józefa Daszkiewiczówna, uroczna naiwna od r. 1832, Stanisław Bogusławski, lepszy autor niż aktor, panna Możdżeńka naiwna, Chomanowski w rolach po Werowskim i Kudliczu. Ci uzupełniali starą gwardję.

Talent nie wystarczał, gdy nie dostawało materiału do wyrabiania go. W tej atmosferze wyrastał przysły olbrzym B. Dawizon. W gronie tem on nic nie znaczył, bo był tylko uczniem szkoły. Ale poznał się na nim Kudlicz, ale poznała się Halpertowa. W jej mieszkaniu pobierał od niej lekcje przez dłuższy czas, aż mu pozwolono po raz trzeci wystąpić w roli, grywanej przez Jasińskiego w komedji *Pojedynek* (15 lut. 1838). Oklaskiwano go i wywoływano, a Rautenstrauch, czyniąc mu uwagi o trzymaniu rąk i chodu, rzekł: „Masz uczucie i ducha“.

W marcu przyjęto go do kompanji z płacą miesięczną pięć dukatów. Gdy w *Pięknej maseczce* objął po Piaseckim rolę Sternhelma, wywoływano go razem z Halpertową i Żółkowskim. Halpertowa grała tak cudownie, że Dawizon tracił przytomność na błysk jej oczu. Bogusławski atoli zarzucił mu brak ognia i żywości.

Stało się jednak, że w sztuce *Konstancja*, objawwszy (31 maja) rolę po Stolpem, tracił chwilowo pamięć i mylił się, za co wyzykała go publiczność. Lecz rychło poprawił opinię o sobie, podjąwszy rolę Kaleba (*Warjotka*) po Żółkowskim. Komorowski i Karasiński twierdzili, że lepiej zgłębił rolę, niż Żółkowski.

Pierwszą rolę charakterystyczną dostał w sztuce *Nowa miłość* (Henryk) w lipcu. Pojął ją tragicznie, co mu koledzy

jako błąd wytknęli. Sufler Krawczyński wyraził swe oburzenie: Cóż to? pan chcesz z tego zrobić tragedję, to przecie nie *Pojedynek*. Publiczność nie zrozumiała go, śmiała się w akcji tragicznej. Na drugi raz szedł za radą Komorowskiego, grał spokojnie i podobał się. A że miał słuchaczy za i przeciw, zatem ścięrały się sykania z oklaskami.

Gdy 4 sierpnia grał po 4-ty raz Henryka, zdarzyło się, że matka jego wychyliła się z paradyżu, spadła na parter, złamała rękę i nogę. D. 22 sierpnia wystąpił w sztuce *Godzina małżeństwa* (Saint-Ange). Kudlicz złażał go, że grał za pośpiesznie, rękami machał jak cepami i gestykulował uprzykrzenie, zaś K. Witte wyraził się, że ta rola będzie zapewne powierzoną dobremu artyście celem podniesienia sztuki. Odtąd przestano zwracać uwagę na niego, dawano mu role podrzędne, co go zniewoliło, że d. 21 października 1838 przeniósł się do Wilna. Rautenstrauch rozgniewany, oświadczył mu, że go nigdy napowrót nie weźmie.

Jakoż, gdy w czerwcu 1840 wrócił z Wilna, odmówiono mu występów, gdy dozwolono Aszpergerom. Teatr ówczas chylił się ku upadkowi. Komorowski stał się eleganckim rutynistą, ale gasło w nim uczucie. Jasiński stawał się coraz bardziej gminny i pospolity. Dawizon, wyczerpawszy półtora tysiąca złotych, które przywiózł z Wilna, wyjechał do Płocka i Kalisza, skąd wróciwszy, znów prosił o debiut. Wystąpił 19 września w sztuce *Rita Hiszpanka*. Podobał się. Uznawano postęp w deklamacji i ułożeniu, wytykano zbyt głośną mowę, zbyt ni pospiech i małą uwagę na pauzy. Drugiego debiutu nie dostał, odmówiono mu nawet wypłaty należytości za występ. Koss odparł mu opryskliwie: „Teatr nasz nie jest dla popisu obcych artystów. Gorszych nie potrzebujemy, a lepszych nie chcemy mieć“. To zniewoliło Dawizona do wyjazdu do Lwowa.

Od r. 1839 w *Gazecie Warszawskiej* (Nr. 73, 79) zaczynają się niepospolite uwagi o grze aktorów pióra Ant. Lesznowskiego. Od czasu XX-ów krytyka właściwa teatralna przez ćwierć wieku spała. Lesznowski uwagami swemi podniósł godność sztuki w grze scenicznej. Był bezwzględny. Nie szedł za hymnami pochwalnymi na cześć ulubieńców. Cenił Halpertową, ale wytykał jej strony ujemne, mianowicie w dramatach, jak np. naśladowanie T. Palczewskiej w *Oblubienicy z Lammermooru*. Zwrócił uwagę na wielki talent naiwnej uroczej Daszkiewiczówny.

Ten rok nie wywiódł na jaśnią nowych talentów. Młodziutki Jan Królikowski próbował w październiku sił swoich w komedji *Szpital warjatów*. Recenzent *Gazety Warszawskiej* Karol Kurz napisał o nim: „Radzimy mu aby nie popsuł swego głosu a poprawił grę i deklamację, a później, znacznie później, będzie mógł być pożytecznie użytym w niewielkich rolach“.

Upadek sceny omawiano w *Tygodniku Petersburskim* i w *Gazecie Poznańskiej* 1840, gdzie wykazano ubóstwo reper-

tuaru, niedopuszczanie prac oryginalnych, organizację klaskaczy. Jasiński składał kuplety głównie dla Żółkowskiego, dla niego fabrykował wesołość w komedjach, mając prawdziwy dar pisania sztuczek bez treści. Wystarczało, aby Żółkowski miał rolę. Ten alchemik sceniczny, dziwnie umiał miedź przemieniać w złoto.

Odpowiednią była publiczność. Czcza, bezmyślna, wrzaskliwa, oklaskująca kobiety wątpliwej moralności, choć niewątpliwej brawury scenicznej. Oklaski, nawoływania ściagały je co wieczór. Sonety, triolety i akrostychy budziły je nazajutrz ze snu. W dniu imienin Gwozdeckiej, baletnicy, jedna gazeta odbiła na atlasie w dzienniku wiersz, zaczynający się:

Terpsychory śliczne dziecię,
Gdy ci każdy w kole życzy,
Pozwól także i Gazecie.....

Uczeń szkoły dramatycznej Baltazar Gwozdecki wystąpił po raz pierwszy r. 1840. Grywał i r. 1841. W komedji *Mąż i żona* Fredry grał kochanka. W komedji *Kto się kocha ten się klóci* grał rolę lokaja. W komedji *Kominiarz* grał rolę tytułową.

Czasopismo *Ost und West*, Praga, 1840, Nr. 65, podaje pióra Wedela biografję Halpertowej.

Tego roku pojawiła się satyra *Noworoczny bal warszawski*, w którym znajduje się ustęp, odnoszący się do teatru:

Co za fronton i kolumny,
„Teatr Wielki“ tytuł szumny,
Wywołania i oklaski,
Więc to nie żart? tylko maski.
Trzeba było temi słowy
Zatrzeć Teatr Narodowy.
Wnieść, miast smaku, koncept płaski,
Balet, miast Sofokłów maski.

Była to aluzja do repertuaru Żółkowskiego i Jasińskiego, wypychającego ze sceny powagę, myśl głębszą i akcję serjo.

W r. 1840 wybija się na pierwszy plan Estella Możdżeńska w dramie *Kasper Hauser*. Grywająca rolę kochanek Józefa Piechowiczówna od r. 1837, opuściła scenę w maju 1840 r. W jej miejsce wstąpiła Teresa Damsówna, jedna z najmilszych amantek na scenie warszawskiej. Tego roku ustąpiła ze sceny pani Kłyszyńska, aktorka uzdolniona do ról w dramacie.

VII

Dalsze lata wlokły się bez repertuaru, bez nowych talentów. Próbowali sił swoich Szturm, Kościelski, Chełchowski, Chomanowski, Chobrzyńska, Fedeki, ale bez powodzenia. Zawsze alfą i omegą repertuaru były sztuki dla Żółkowskiego. Kiedy po półrocznej chorobie wystąpił 20 września 1840 r. w danym po raz czterdziesty *Galganduchu*, nim wszedł na scenę, już okla-

skami zagrzmiał cały teatr. Nie mógł kroku postąpić i zalał się aktorskimi łzami. Wywoływano go, rzecz niebywała, w pośrodku aktu po dziesięć razy. Daremnie użalał się chwalcą aktorów K. Witte na przewagę wodewilu nad komedią wyższą. Już i A. Lesznowskiemu to królowanie karykatur, tworzonych z osób w Warszawie znanych, przejadło się i wyraził się po roli Guilhoma w sztuce niemieckiej: *Życie snem* (1841): „Po raz drugi musimy zwrócić uwagę Żółkowskiego, że nie należy przekraczać granic przyzwoitości nawet w roli karykaturalnej. Poco te czkawki? te rozkraczania się na scenie i te różne dodatki, które nikogo już nie bawią, a które nie powinny być na scenie, którąbyśmy radzi widzieć obrazem dobrego gustu i smaku. Dla kilku oklasków paradyzowych artysta nie powinien się zapominać.“

Tak samo poważyl się w r. 1842 dać upomnienie Żółkowskiemu, który stawszy się wszechwładnym na scenie, panem repertuaru i ulubieńcem publiczności, pozwalał sobie lekceważyć sztukę. Artykuł krytyka, umieszczony w *Gazecie Warszawskiej* (nr. 184), bardzo ciekawy, bo to, co pisze o Żółkowskim, stosuje się do wszystkich ulubieńców, którym wydaje się, że im wszystko ujdzie i wszystko wolno.

Powiada krytyk, że żaden może z artystów nie doznawał od chwili występów takich względów i pobłażania. Aktor niepospolicie zdolny objął talent po ojcu. Ze stanowiska wyższego nikt go nie strącił. Dwie role: Barona d'Argentier w *Zachodzie słońca* i Sznapsa w *Minie* uwieńczyły go.

„Talent świeży i młody dąży ciągle do doskonałości — lecz nie był uniwersalnym. Wyborny artysta komiczny, ilekroć wyżej sięgał, ile razy próbował wejść na pole uczuć wzniosłych i szlachetnych, które tak wspaniale uprawiał Piasecki, tylekroć kruszyły się pod jego nogami szczeble, po których chciał się wdrzeć.“

Żółkowski, aktor komiczny, żadnego prawa nie ma do obywatelstwa w państwie genjuszów. Poco było przesadzać szumnemi pochwałami, którym wkońcu aktor uwierzył? Sądził, iż jest uniwersalnym, i próbował w każdym rodzaju. Oklaski i przesadzone pochwały zaślepiły go. Zaczął się zniżyć, przyciemniać płaską dążnością komiczności. Opasała go przesada i nie miał sił na zerwanie tych pęt. Krytyka tymczasem milczała. Ta zmiana spaczyła jego zawód. Pokochał oklaski; zamiast szukać w natchnieniach prawdziwego talentu tej magnetycznej siły, która porusza najzimniejszego widza, wolał płaską trywjalnością dochodzić celu życzeń.

Urok jego imienia odurzał publiczność. Błędy jego kładła na karb talentu. Co u innych potępiłaby bez litości, to w nim znajdowała wielkiem. Żółkowski winien otrząsnąć się z przesady, która się niejako wcieliła w niego. Powinien wyrzec się oklepanych dodatków, czecznych, płaskich, dowcipkowania, kon-

ceptowania tych fatalnych wykrzykników: Ehe — Aha, które nic nie malują, monotonością rażą. Jednym słowem, powinien poprawić się i nowe zacząć życie“.

Na tę krytykę odpisał Żółkowski w *Gazecie Codziennej*, redagowanej przez Krupskiego. Było to jedyne jego wystąpienie piórem.

W roku 1842 występował Zenopolski po Damsem i Emil Deryng uczeń szkoły, do ról amantów. Obadwaj aktorzy uzdolnieni.

Aktor zasłużonej sławy Piotr Werowski, ur. 1783, zmarł w Warszawie 1841 r. Pierwotnie grywał w Mińsku 1802—1813 roku. (Wydano po zgonie jego powieść *Krempa* pod jego nazwiskiem, co mylnie, bo to był cudzy utwór, zostawiony u Werowskiego).

Wystawienie w r. 1843 dramatu Korzeniowskiego *Umarli i żywi* było niejako epokowym przełomem w repertuarze, przerabianym z francuskiego na warsztacie Jasińskiego. Za tą sztuką poszły inne dzieła Korzeniowskiego: *Fabrykant*, *Panna mężatka*, *Okno na I-szem piętrze* (r. 1845), *Żydzi*, *Doktor medycyny*. W *Oknie na I piętrze* Halpertowa rozwinęła nieporównane zalety swej niemal genialnej gry. Obok niej wszystkie artystki gasły. Jedną tylko Damsówna w pewnych rolach dorastała ją, ale nie miała tak szerokiej skali i takiego doświadczenia.

J. Rychter, porzuciwszy Kraków, występował gościnnie w r. 1846 w sztukach *Żydzi* (Komornik), *Lektorka* (Kapitan), *Dożywocie* (Łatka). Dawno już scena warszawska nie była obrazem takiego triumfalnego przyjęcia. Gra całkiem odmienna, niezwykła, przeszła wszelkie oczekiwania, najśmielsze nawet nadzieje, Rychter stanął odrazu na czele teatralnej drużyny.

Podziwiano go w roli Astolfa (*Odludki i poeta*), mniej jako Cześnika (*Zemsta*), bo był za żywy. W roli Papkina Żółkowski zawiódł oczekiwania, mówił flegmatycznie, sam śmiał się, miast śmiech obudzać, a w scenie czytania testamentu zapytywał widzów, czy jeszcze raz przeczytać. To poufalenie się z publicznością stało się jego nawyczką. W scenie otrucia czynił gesta nieprzyzwoite. Tak samo w Nowym Teatrze, grając barona, udawał czkawkę i odbijania opilca, co entuzjazmowało galerję.

W r. 1846 jedna z najmilszych aktorek, Damsówna, najpowabniejsza, najładniejsza Bettli (opera Donizettego), jaką kiedykolwiek scena polska posiadała, ustąpiła z teatru, poszedłszy zamąż za Markowskiego. Umarła w styczniu 1886 r. w Warszawie.

Pojawił się nie na długo Zenopolski, wielki aktor charakterystyczny, ale mały jako człowiek. Podszuczony przez sławną aktorkę lwowską, wyrządził dotkliwą obelgę Dawizonowi i wytrącił go z kraju. Sam awanturnik przeniósł się do Ameryki.

Rok 1846 pamiętny jest przeniesieniem się Jana Królikowskiego i Michała Chomińskiego z Krakowa. Ci dwaj wraz z Rychterem wywarli wpływ zbawienny na oczyszczenie repertuaru z pod wpływu Jasińskiego i Żółkowskiego.

Również występ Hoffmannównej-Majeranowskiej przyjęto z wielkiem uznaniem, pomimo że ta zastępowała ulubienicę, Damsównę. Lesznowski napisał o niej cały feljeton. Zachwyliła go grą w komedji *Pierwsza wyprawa Richelieugo*. Oczywiście czarowała publiczność.

W r. 1847 zjechała z Wilna panna Palińska (później żona Józefa Keniga). Ta po Halpertowej odziedziczyła pierwsze role, mianowicie jako tragiczka. W salonowych rolach nigdy nie dorównała Halpertowej, która d. 16 grudnia 1850 r. poszła na emeryturę.

Także w r. 1850 opuściła scenę Józefa Daszkiewiczówna, poszedłszy zamąż za rejenta Śliwińskiego. Była to uzdolniona naiwna i wcale lubiona. Grywała od r. 1832. Urodzona w r. 1814, umarła w Płocku w sierpniu 1886 roku.

Upadek sceny warszawskiej nakreśla Leon Chrzanowski w r. 1850 (*Czas*, Nr. 57—80), przedstawiając teatr jako ognisko zepsucia, wypełniony upadłemi kobietami. Zarządzał teatrem Abramowicz po wojskowemu i despotycznie. Administracją kierował Borys Halpert, człowiek dobrych chęci, ale bezsilny. Szkoła dramatyczna nie rozwijała się. Jasiński nią kierował, aktor rzemieślnik, pracowity, ale bezmyślny. Grywał jednostajnie, często z fałszywą deklamacją. Cały był sztuczny, takimi też były jego informacje. Uczniowie przejmowali od niego rzucania się szpazmatyczne i krzykliwą deklamację. Zaznacza to A. Lesznowski, gdy rozbiera grę uczennicy Strzelbickiej w *Dymitrze i Marji* (Marja), *Powrocie majtka* (Joasia), w *Joannie d'Arc* (Agnieszka). Parodjowała tragiczne sytuacje, deklamowała nadęcie, sztywnie, o nieruchliwej twarzy. Złe ją prowadzono, tak równie, jak Ciemską. Szkoła wyrabiała papugi. Uczyla, jak głos podnosić, gdzie śmiać się, jak ruszać rękami, ile kroków zrobić. Wszystko niewolniczo. Głos, gest, ruch, śmiech, przywodziły słuchacza do rozpacz, akuratnością naśladownictwa. Nic samoistności. Instrukcja szkolna wszystko zgmiotła i zdusiła.

Miał Jasiński do pomocy Jana Królikowskiego, ale ten był za młody i ulegał starszemu koledze.

Byli znakomici artyści, ale nędzny repertuar. Ten nie nasterczał pola do popisu. Wielcy artyści napływowi z prowincji, stawali się małymi w małych, a raczej nikczemnych farsach. Tak w r. 1853 dano w obydwu teatrach cztery nowe oryginalne utwory, jako to: *Stoliki magnetyczne*, *Miłość i pieniądze*, *List i odpowiedź*, *Janek z pod Ojcowa*. Same drobiazgi bez scenicznego znaczenia. Grano tłumaczonych sztuk 11, z tych tylko jedna *Helena Seiglière* miała literacką wartość. Ten repertuar (podany w *Gazecie Codziennej* 1854, Nr. 4 i 6) świadczy o upadku sceny, o jej jednostronności. Jasiński nie dopuszczał ani dramatu ani tragedji, choć były siły artystyczne niepospolite.

Karol Estreicher